

Isabell Oberle / Dennis Pulina (Hg.)

# HELDENHAFTES WARTEN IN DER LITERATUR

И ВЕР ПЛЕВАЛОВ  
МАКЛЕИ  
HELDENHAFTES?

Eine Figuration des Heroischen  
von der Antike bis in die Moderne



**rombach**  
wissenschaft

PARADEIGMATA

Isabell Oberle / Dennis Pulina (Hg.)

**Heldenhaftes Warten in der Literatur**  
Eine Figuration des Heroischen von der Antike  
bis in die Moderne

**ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE PARADEIGMATA**

herausgegeben von Bernhard Zimmermann  
in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker

**Band 59**

Isabell Oberle / Dennis Pulina (Hg.)

# Heldenhaftes Warten in der Literatur

Eine Figuration des Heroischen von der Antike  
bis in die Moderne

 rombach  
wissenschaft

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Sonderforschungsbereichs 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

**Die Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-016-2 (Print)  
ISBN 978-3-96821-017-9 (ePDF)

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos-Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau

## INHALT

ISABELL OBERLE / DENNIS PULINA

Vorwort ..... 7

ISABELL OBERLE / DENNIS PULINA

Heldenhaftes Warten

Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne . 9

ANDREAS BAGORDO

Wie die Griechen (und ihre Helden) beim Warten die Zeit

entdeckten ..... 23

BERNHARD ZIMMERMANN

Episches und tragisches Warten ..... 39

DENNIS PULINA

Die *militia amoris* der Frauen

Penelope, Laodamia und ihr heldenhaftes Warten in Ovids *Heroides* 57

ULRIKE AUHAGEN

Verhindertes Warten

Pompeius vor der Schlacht von Pharsalos (Lukan, *Bellum civile* 7,

87–123) ..... 79

KATJA WEIDNER

Das Warten des *Iohannes parvulus*

Eine Parodie eremitischer Selbstermächtigung ..... 93

ULRIKE ZIMMERMANN

Young Men Among Roses?

Heroisiertes Warten in englischer Dichtung des 17. Jahrhunderts .. 119

NIKOLAS IMMER  
 Warten auf Wiederkehr?  
 Zur Heroisierung Napoleons in der Geschichtsliteratur des  
 19. Jahrhunderts . . . . . 139

ISABELL OBERLE  
 Herausforderung Drama  
 Heldenhaftes Warten auf der Bühne am Beispiel des Ersten  
 Weltkriegs . . . . . 155

ACHIM AURNHAMMER  
 Ethos des Wartens  
 Zur Heroisierung attentistischer Figurationen im Werk Stefan  
 Georges . . . . . 177

Zu den Trägerinnen und Trägern des Bandes . . . . . 199

## Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge der gleichnamigen, interdisziplinären Tagung, die am 25. und 26. Januar 2019 in Freiburg stattgefunden hat.

Unser erster Dank gilt dem Freiburger Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« und damit der Deutschen Forschungsgemeinschaft nicht nur für die Finanzierung der Tagung, sondern auch dieses Bandes. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des SFB sei weiterhin für die Mithilfe bei der Organisation gedankt, die sonst um einiges mühevoller gewesen wäre.

Zum Gelingen der Tagung haben nicht nur die vielen eindrucksvollen Vorträge beigetragen, sondern insbesondere eine fruchtbare Podiumsdiskussion, die Achim Aurnhammer, Ulrich Bröckling und Magnus Striet bestritten haben und deren Ergebnisse mit in die Einleitung geflossen sind. Auch Ihnen gilt unser herzlichster Dank.

Wir freuen uns, dass die Erträge der Konferenz nun einen Platz in der Reihe *Paradeigmata* finden und so einem interessierten Publikum öffentlich zugänglich werden. Einen ganz herzlichen Dank richten wir deshalb an die Herausgeber der Reihe, vor allem Bernhard Zimmermann. Dankbar sind wir auch Rombach Wissenschaft für die zuverlässige Betreuung und den sorgsam Satz.

Freiburg, im November 2019  
Isabell Oberle und Dennis Pulina





## Heldenhaftes Warten

### Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne

Der Titel des vorliegenden Bandes mag widersprüchlich anmuten. Auf den ersten Blick scheinen sich Warten und Heldentum auszuschließen. Denn mit dem Ausbleiben einer großen, einmaligen Tat wie der Tötung des Bösewichts, dem Sieg über den Drachen, der Rettung der entführten Jungfrau, gerät die Verbindung zum Heroischen in Bedrängnis. Idealtypische Helden sind handlungs- und geschichtsmächtig: Sie vollbringen Taten und greifen auf diese Weise in den Lauf der Geschichte ein. Doch schon ein Blick in Historie und Literatur beweist, dass das Bild vielfältiger ist, wie die hier versammelten Beiträge illustrieren: Fabius Cunctator wurde für sein taktisches Abwarten im Zweiten Punischen Krieg heroisiert, ebenso wie die Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs, die im Schützengraben ausharrten. Man denke ferner an die christliche Heilserwartung, an das heldenhafte, eremitische Warten im Diesseits oder an prophetisch-messianische Konstellationen der 1920er Jahre.

#### I. Perspektiven der Forschung

Der Konnex von Warten und Heldentum ist von der Forschung bisher vernachlässigt worden. Häufiger aufgegriffen wurde lediglich das heroische Potenzial des ›Durchhaltens‹. Einschlägig ist der jüngst erschienene Aufsatz von Nicolas Detering (2019), der eine systematische Bestimmung des ›heroischen Durchhaltens‹ vorlegt und schlaglichtartig Beispiele der deutschen Literatur zwischen 1900 und 1945 betrachtet.<sup>1</sup> Recht nahe stehen Deterings Überlegungen der begriffsgeschichtlichen Studie Lothar Bluhms *Auf verlorenem Posten* (2012), dem es um die Ausbildungen des gleichnamigen Sprachbildes geht.<sup>2</sup> Theodore Ziolkowskis Monographie *Hesitant Heroes* (2004) ist die einzige Arbeit, die explizit eine Brücke vom

---

<sup>1</sup> Detering 2019.

<sup>2</sup> Bluhm 2012.

Warten zum Heldentum in diachroner Übersicht schlägt und eine Entwicklungslinie des zögernden Helden von der Antike bis in die Moderne zeichnet. Seine Studie beruht auf der Annahme, dass das Zögern des Helden als Symptom eines Umbruchs in gesellschaftlichen Ordnungs- und Wertesystemen zu lesen ist.<sup>3</sup> Ziolkowski zeigt, wie die Handlungshemmung in der Literaturgeschichte sukzessive zunehme, um in der Moderne in völlige Untätigkeit umzuschlagen. Diese Veränderung führt er mit einem Wandel der literarischen Formen vom Epos über das Drama bis hin zum Roman zusammen. Im Großen und Ganzen ist sein Modell jedoch zu teleologisch gedacht und vernachlässigt Brüche und Interferenzen. Die von Ziolkowski formulierte Annahme einer Verbindung zwischen dem Warten in der Literatur und epochalen Umbrüchen liegt auch anderen umfänglicheren Arbeiten zum Warten in der Literatur – ohne Bezug zum Heroischen – zugrunde. Lothar Pikulik, der in seiner Studie (1997) einen kursorischen Überblick über das Warten in der Literatur seit der Aufklärung gibt, nimmt an, literarische Warteszenen seien symptomatisch für historische End- und Übergangszeiten.<sup>4</sup> In ähnlicher Weise verstehen Daniel Kazmeier, Julia Kerscher und Xenia Wotschal (2016) das Warten als »Signatur individueller oder kultureller Krisenzustände«.<sup>5</sup> Einen eher philosophischen Zugang zum Warten als Zögern wählt wiederum Joseph Vogl in seiner essayistischen Arbeit (2007), in der er Momente des Zauderns in der Literatur seit der Antike bis in die Moderne betrachtet und das Zögern als Reflexionsfigur auf Implikationen von Handeln interpretiert.<sup>6</sup>

Die vorgenannten Arbeiten wählen einen breiten Zugang zum Phänomen des Wartens und loten unterschiedlichste Facetten aus, räumen mit Ausnahme von Kazmeier/Kerscher/Wotschal der Medialität des Wartens aber als literarischem Phänomen zu wenig Platz ein. Fragen nach der zeitlichen Dimension,<sup>7</sup> nach der räumlichen Konfiguration,<sup>8</sup> nach Machtgefügen<sup>9</sup> oder nach linguistischen bzw. poetologischen Lektüren

<sup>3</sup> Vgl. Ziolkowski 2004, 3–5.

<sup>4</sup> Vgl. Pikulik 1997, 14.

<sup>5</sup> Kazmaier/Kerscher/Wotschal 2016, 8.

<sup>6</sup> Vogl 2007.

<sup>7</sup> Benz 2013.

<sup>8</sup> Anthor 2011; Baier 2009.

<sup>9</sup> Baier 2009. In geschlechtlicher Perspektive: Keck 2002b.

der Wartetexte<sup>10</sup> werden lediglich in autoren- oder epochenspezifischen Arbeiten, meist zur Moderne, diskutiert.

## II. Warten als (heroisches) Handeln

Um das ›Warten‹ terminologisch zu fassen, sei zunächst eine Abgrenzung vorgeschlagen, die grundsätzlich zwischen zwei Warteszenarien unterscheidet. Auf der einen Seite kann ›Warten‹, etwa im Sinne von ›Abwarten‹ oder ›Zögern‹, die intentionale Suspendierung einer Tat meinen und damit als »aktive Strategie und Fähigkeit der Verzögerung, des Aufschubs und der Zurückhaltung«<sup>11</sup> gedeutet werden. Auf der anderen Seite kann das ›Warten‹ dahingehend determiniert sein, dass es von außen auferlegt ist und der Endpunkt des Wartens vom Wartenden nicht selbst bestimmt werden kann.<sup>12</sup> Abhängig vom Grad der Ausrichtung auf ein Telos können hier ›Warten‹, ›Zuwarten‹ und ›Erwarten‹ nuanciert werden.<sup>13</sup> Beiden Ausprägungen des Wartens – dem bewussten Tatverzicht wie dem eingeschränkten Handlungsspielraum – eignet ein spezifischer Verhaltensmodus, der mit verwandten Begriffen wie ›Dulden‹, ›Ertragen‹, ›Ausharren‹ oder ›Durchhalten‹ bezeichnet werden kann.<sup>14</sup> Es erfordert allemal die Bereitschaft, sich über einen kürzeren oder längeren Zeitraum hinweg der Situation geringer bis keiner Handlungsmacht auszusetzen, sie auszuhalten und nicht aufzugeben, etwa indem zur Tat geschritten oder durch Flucht die Befreiung aus der Situation erreicht wird. Das vermeintliche Nicht-Handeln des Wartens suggeriert lediglich nach außen Untätigkeit oder Passivität, erzeugt im Inneren aber Dynamik und Aktivität, die von einer Verehrergemeinschaft als heroisch bewertet werden können. Die Herausforderung beim Warten ist innerer Natur, sodass sich die heroische Bewährung in eine Bewährung gegen sich selbst wandelt. Nach außen wahrnehmbar wird das Warten nur dann, wenn

<sup>10</sup> Edwards 1996; Erwig 2015; Erwig 2016; Erwig 2018; Heiser 2007; Keck 2001; Keck 2002a; William 2010.

<sup>11</sup> Erwig 2018, 88.

<sup>12</sup> Ähnlich Erwig (vgl. ebd.).

<sup>13</sup> Vgl. dazu Pikulik 1997, 15, der im ›Erwarten‹ ein vorwärtsgewandtes »Gerichtetsein auf ein Ziel« erkennt und das ›Warten‹ auf ein passivisches, situatives »Gebanntsein in einem Noch-nicht« reduziert. Erwig 2018, 69–70, macht den Grad der Zielgerichtetheit an den Varianten ›Abwarten‹ und ›Zuwarten‹ fest.

<sup>14</sup> Für eine systematische Bestimmung des ›Durchhaltens‹ vgl. Detering 2019 sowie Müller/Oberle 2019.

die Wartezeit durch aktives Tun gefüllt wird, etwa wenn Penelope webt oder Dichter zur Feder greifen. Mit Max Webers weitem Handlungsbe-  
griff lässt sich aber auch das ›Warten‹ selbst als Handeln verstehen und  
als ein aktives, duratives Tun beschreiben. Weber definiert ›Handeln‹  
als »ein menschliches Verhalten (einerlei ob äußeres oder innerliches  
Tun, Unterlassen oder Dulden) [...], wenn und insofern als der oder die  
Handelnden mit ihm einen subjektiven *Sinn* verbinden.«<sup>15</sup> ›Handeln‹,  
ob äußerliches oder innerliches, kann dann als Handeln bezeichnet wer-  
den, wenn es aus einer bewussten Intention heraus geschieht bzw. wenn  
ihm in der Retrospektive eine zugeschrieben wird.<sup>16</sup> So wird selten, wie  
die gesammelten Studien belegen, das Warten an sich, als vielmehr eine  
Haltung oder ein dem zugrunde liegendes Ethos heroisiert. Der Akzent  
verschiebt sich von einer äußerlichen Tat zu inneren Kämpfen und Be-  
weggründen. In diesem Sinne kann die Haltung bzw. das Ethos mit Max  
Weber als ein ›werrationales‹ Handeln definiert werden, das »durch be-  
wußten Glauben an den – ethischen, ästhetischen, religiösen oder wie  
immer sonst zu deutenden – unbedingten *Eigenwert* eines bestimmten  
Sichverhaltens«, »ohne Rücksicht auf die vor auszusehenden Folgen« und  
»im Dienst [der] Überzeugung« geschieht.<sup>17</sup> Werrationales Handeln ist  
mithin ein Handeln, das ungeachtet der Konsequenzen, also selbstlos,  
vollzogen wird und das einem idealistischen bzw. überindividuellen Mo-  
tiv entspringt.<sup>18</sup> Heroisierungsfähig sind Warten wie Durchhalten dann,  
wenn sie die Voraussetzungen des wertrationalen Handelns im Sinne  
Webers erfüllen.

### III. Modi des heldenhaften Wartens: ein erster Zugang (Ulrich Bröckling)

Anlässlich der diesem Band vorausgegangenen Tagung hat der Soziologe  
Ulrich Bröckling ein Modell entworfen, das vier verschiedene Modi hel-  
denhaften Wartens differenziert. Die folgenden vier Punkte, die er selbst  
in dieser Form verfasst hat, sollen als Einstieg in das Thema dienen:

<sup>15</sup> Weber 1964, 3 (Hervorh. i.O.).

<sup>16</sup> Vgl. dazu Aurnhammer/Klessinger 2018, 130. Auch jüngere kulturgeschichtliche Ar-  
beiten zum ›Handeln‹ fußen ihre Handlungsdefinitionen auf den Aspekt der Intention-  
alität, auf den ›subjektiven Sinn‹ in Webers Worten (vgl. z.B. Livingston 1991, 16).

<sup>17</sup> Weber 1964, 17–18 (Hervorh. i.O.). Davon zu unterscheiden sind das ›zweckrationale‹,  
das ›affektuelle‹ und das ›traditionale‹ Handeln (vgl. ebd.).

<sup>18</sup> Vgl. dazu ebenfalls Aurnhammer/Klessinger 2018, 130–132.

1. *Befehlserwartung*: Modell ist der von Elias Canetti beschriebene »Negativismus des Soldaten«,<sup>19</sup> der bewegungslos auf das Kommando zum Einsatz wartet. Sein erzwungener Handlungsverzicht steigert seinen Handlungshunger, der Befehl loszuschlagen erscheint als Erlösung. Das Warten erzeugt einen Energiestau, der auf gewaltsame Entladung drängt. Militärische Befehlsgewalt braucht die Entfesselung individueller Gewaltbereitschaft und ihre Kontrolle. Das Warten auf den Befehl soll beides garantieren. Das eingedrillte Warten ist eine Machttechnologie. Sie nötigt zu Passivität, um Bereitschaft zur Aktion zu erzeugen.
2. *Nicht-Aufgeben*: Modell ist einerseits Treue als Warten auf die Rückkehr des Geliebten (vgl. Penelope in der *Odysee*) oder als unbeirrbares Festhalten an der Liebe über den Tod des Geliebten hinaus (vgl. Johann Peter Hebels Geschichte *Unverhofftes Wiedersehen* [1811]). Diese Form heroischen Wartens wird häufig Frauen zugeschrieben. Dem steht andererseits eine vorwiegend als männlich bestimmte Form des Nicht-Aufgebens im Sinne heroischer Standhaftigkeit gegenüber. Ihr Modell ist wiederum militärisch: Der Einzelne auf »verlorenem Posten« oder die Einheit, welche die Stellung hält bis zum Untergang (vgl. den Mythos der 300 Spartaner bei den Thermopylen).
3. *Zaudern*: Heldengeschichten erzählen häufig von zaudernden Protagonisten, die vor der Herausforderung zurückschrecken, die ihnen gestellt wird, die sich überwinden müssen. Vor dem Kampf mit den Gegnern, in dem der Held seinen Ruhm gewinnt, steht der Kampf mit sich selbst (vgl. Campbells archetypisches Modell der Heldenreise).<sup>20</sup>
4. *Taktisches Geschick*: Heldentaten vollbringt nicht immer nur derjenige, der ungestüm nach vorn prescht; auch Geduld und das Gespür für den günstigen Augenblick sind heroische Tugenden. Insbesondere

<sup>19</sup> Canetti 1980, 344–345 (Hervorh. i.O.): »Eine Schildwache, die stundenlang regungslos auf ihrem Posten steht, ist der beste Ausdruck für die psychische Verfassung des Soldaten. Er darf nicht weg; er darf nicht einschlafen; er darf sich nicht bewegen, außer wenn ihm gewisse, genau abgesteckte Bewegungen vorgeschrieben sind. Seine eigentliche Leistung ist der Widerstand gegen jede Verlockung, seinen Posten zu verlassen, in welcher Form immer sie an ihn herangetragen wird. Dieser *Negativismus* des Soldaten, wie man es sehr wohl nennen kann, ist sein Rückgrat. [...] Jede Handlung, die er dann noch wirklich ausführt, muß sanktioniert sein: durch einen Befehl. Da es schwer ist für einen Menschen, nichts zu unternehmen, sammelt sich viel Erwartung in ihm an, für das, was er unternehmen darf. Die Aktionslust staut sich und wächst ins Ungemessene. Aber weil vor der Aktion ein Befehl steht, wendet sich die Erwartung diesem zu: der gute Soldat ist immer in einem Zustand bewußter *Befehlserwartung*.«

<sup>20</sup> Vgl. zum Zaudern allgemein Vogl 2007.

kriegerisches Heldentum bewährt sich zwischen einem Draufgänger-tum, das nicht abwarten kann (vgl. Kleists Prinz von Homburg), und einem Zaudern, das niemals zur Tat gelangt (vgl. Quintus Fabius Maximus Cunctator, der mit seiner defensiven Strategie Hannibal be-siegte). Held ist, wer den Kairos ergreift und weiß, wann er abwarten und wann er handeln muss.

Die von Bröckling aufgeführten Modi heldenhaften Wartens versam-meln einschlägige Beispiele für das heldenhafte Warten, sind aber kei-neswegs vollständig. Was beispielsweise unberücksichtigt bleibt, ist die Heilserwartung, wie man sie etwa in der Persona des Eremiten oder in den messianischen Denkfiguren in der Dichtung der Weimarer Republik finden kann. Bröcklings Entwurf ist insgesamt stark auf den militärischen Bereich bezogen und nicht umstandslos erweiterbar.

#### IV. Heldenhaftes Warten: eine Typologie

Um das Modell auszuweiten, schlagen wir eine allgemeinere Typologie des heldenhaften Wartens vor. Prämisse dafür ist, das Heroische nicht als etwas Gegebenes zu verstehen, sondern als ein kulturelles Konstrukt, das erst in einem Zuschreibungsprozess entsteht (›Heroisierung‹).<sup>21</sup> Hel-den sind das Produkt sozialer Praktiken und medialer Inszenierungen, sie werden ›gemacht‹, indem ihnen heroische Eigenschaften attestiert wer-den, die historisch und kulturell variabel sind. Um diesen Heldenbegriff operationalisierbar zu halten, bedarf es gleichwohl einer heuristischen Arbeitsdefinition des ›Helden‹, die nicht essentialistisch verfährt, sondern typologische Merkmale heroischer Figuren stets in Zusammenhang mit dem Konstruktionscharakter und dem Zuschreibungsprozess reflektiert. Als zielführend hat sich die von Tobias Schlechtriemen entwickelte Heu-ristik des Heroischen erwiesen, die sich aus Diskussionen des SFB 948 ›Helden – Heroisierungen – Heroismen‹ speist. Als typologische Merk-male heroischer Figuren, die er als ›Effekte‹ von Grenzziehungsprozes-sen beschreibt, nennt er: Exzeptionalität, Transgressivität, moralische

<sup>21</sup> Vgl. etwa von den Hoff u.a. 2013; Voss 2011. Den Konstruktions- und Prozesscharakter betont schon Bernhard Giesen in seiner kulturanthropologischen Studie *Triumph and Trauma* (2004); den Aspekt der medialen Repräsentation rücken Nikolas Immer und Mareen van Marwyck (2013) in den Vordergrund.

und affektive Aufladung, Agonalität und Agency.<sup>22</sup> Heroische Figuren sind in dieser Bestimmung Figuren, die sich erstens durch eine außergewöhnliche Leistung vom Durchschnitt abheben, zweitens körperliche, moralische oder juristische Grenzen überschreiten und gesellschaftliche Normen außer Kraft setzten, drittens positiv besetzte Zuschreibungen einer Verehrergemeinde bündeln, in denen sich kollektive Wünsche oder Ideale verdichten,<sup>23</sup> viertens einen äußeren oder inneren Widerstand im Modus des Kampfes – häufig in Gestalt eines individuellen Gegenspielers – bezwingen und fünftens besonders viel Handlungsmacht in sich versammeln, währenddessen der Beitrag aller anderen Beteiligten abgeschwächt wird. Berücksichtigt man die Implikationen von Bröcklings Entwurf, zu denen sowohl die innere Auseinandersetzung des Wartenden (v.a. 1–3) als auch die agonale Konfrontation mit der Außenwelt, die dem Taktierenden nicht selten kritisch gegenübersteht (v.a. 4), zählen, dann lässt sich das Beschreibungsinstrumentarium Schlechtriemens wie folgt modulieren:

1. Im Warten wird das *agonale* Moment nach innen verlagert. Es löst sich von externen Faktoren und kommt vor dem Hintergrund des Tatverzichts oder der limitierten Handlungsoptionen als Affektkontrolle und Selbstüberwindung zum Ausdruck.
2. Dabei kann es gerade nicht um das Ausüben schrankenloser Handlungsmacht gehen, sondern um die *Suspendierung* einer folgenschweren Tat oder um die *Selbstermächtigung* bei besonders geringer Handlungsmacht. Diese lässt sich etwa durch die bewusste Affirmation *sua sponte* generieren.
3. Die Schwierigkeit besteht für den Wartenden darin, die Selbstbeherrschung über einen längeren Zeitraum, auch gegen Einspruch von außen, aufrechtzuerhalten. Gerade in der andauernden Bewältigung *transgrediert* der Held die (mentale) Leistungsgrenze anderer.
4. Insofern hebt sich der Held deutlich vom Durchschnitt ab, als dieser zu einer ähnlichen Leistung nicht fähig ist; seine Leistung wird daher als *außergewöhnlich* markiert.

---

<sup>22</sup> Schlechtriemen 2018.

<sup>23</sup> Zum Affizierungspotenzial verweist Schlechtriemen 2018 auf Zink 2016, 27: »Wenn sie [die Gesellschaft] sich für einen Menschen begeistert, in dem sie die wesentlichen Sehnsüchte zu entdecken glaubt, die sie selbst bewegen, und die Mittel, um sie zu befriedigen; dann sondert sie ihn aus und vergöttert ihn beinahe.«



5. Auf den heldenhaft Wartenden werden positiv aufgeladene Fähigkeiten wie Standhaftigkeit und Durchhaltewille oder Werte wie Treue und Pflichtbewusstsein *projiziert*.

Die Typologie trägt der Einbettung heroischer Figuren in ein relationales Gefüge bestehend aus Gegenspieler, Heldenmacher, Anhänger und Gegner Rechnung. Wartende Helden sind stets auf andere Personen bezogen, die ihr Warten bedingen, auslösen oder gefährden. Dies gilt insbesondere für die Inszenierung heldenhaften Wartens in literarischen Texten: Um das heldenhafte Warten zu veranschaulichen und ihm Gestalt zu geben, muss Literatur Figuren in einer interdependenten Beziehung konstellieren. Im Zentrum des vorliegenden Bandes steht daher das Warten als *Figuration* des Heroischen. Mit dem Begriff ›Figuration‹ ist in Anlehnung an Norbert Elias ein Beziehungsgeflecht von untereinander abhängigen Personen gemeint.<sup>24</sup> In diesem Sinne stehen Individuen immer in einem Verhältnis zur Gesellschaft einerseits wie zu anderen sozialen Akteuren andererseits.

## V. Die Beiträge des Bandes

Die Beiträge des Bandes liefern nicht nur eingehende Analysen der Heroisierung von Wartenden, sondern stellen vor allem die mediale Inszenierung in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen und fragen, wie das heldenhafte Warten ästhetisch vermittelt, reflektiert und bewertet wird. Davon ausgehend, dass unterschiedliche literarische Gattungen durch ihre spezifischen Bauformen unterschiedliche Anforderungen an die Inszenierung von Warteszenen stellen, unterschiedliche Darstellungsproblematiken aufwerfen und zu unterschiedlichen Lösungen gelangen, sollen insbesondere Genrespezifika näher profiliert werden. Berücksichtigt werden ferner Verschiebungen in der *longue durée*, kulturelle, weltanschauliche und religiöse Fundierungen sowie geschlechtlichen Codierungen.

ANDREAS BAGORDO beginnt seine Untersuchung mit einer semantischen Recherche zu Verben des Wartens im Griechischen. Ausgehend hiervon stellt er eine repräsentative Auswahl an Warteszenarien aus *Ilias* und *Odysee* vor, für die eine Auswirkung auf die Heroisierung der beteiligten

<sup>24</sup> Elias 2003.

Figuren zu beobachten sei. Für die *Ilias* konstatiert er ein heroisches Warten, insofern es durch strategische und taktische Gründe motiviert würde. Handlungsmacht demonstrieren die Helden, indem sie das Warten für sich annähmen oder ablehnten. In der *Odyssee* hingegen finde sich ein Held, der einer Vielzahl an Situationen ausgesetzt sei, in denen er warten müsse. Heroisch sei Odysseus insofern, als er dies aushalte, das Ende des Wartens abwarte und beharrlich am Plan seiner Heimkehr festhalte.

Auch BERNHARD ZIMMERMANN untersucht das Warten in der *Odyssee* und stellt ebenfalls fest, dass Odysseus stets auf seine Heimkehr hinarbeite, dafür aber viel aushalten und ertragen müsse. Ausgehend von einigen Beobachtungen zum Warten des Protagonisten selbst sowie dem Warten auf ihn in seiner Heimat untersucht Zimmermann insbesondere die seelischen Auswirkungen des Warten-Müssens auf die beteiligten Figuren, etwa Trauer, Depression und Misstrauen. Für Odysseus zeigt er, dass dieser zunächst als gebrochener Held auftrete und im Laufe der Erzählung seine heroische Identität zurückgewinne. Im Anschluss hieran illustriert Zimmermann die Rezeption des odysseischen Wartens in attischen Tragödien des 5. Jahrhunderts und weist vor allem die Übernahme des Typs ›gebrochener Held‹ sowie der Figuration des Wartens nach.

In seinem Beitrag untersucht DENNIS PULINA die Heroisierung der Penelope und Laodamia in Ovids *Heroides*. Er geht davon aus, dass durch das Motiv der *militia amoris* kriegerisches Heldentum auf die Liebe übertragen und dadurch Liebe heroisierbar werde. Teil der Liebe als Kriegsdienst ist in der antiken Elegie typischerweise das Warten, Ausharren und Durchhalten, man denke an den *exclusus amator*. Sein Beitrag beleuchtet, mit welchen Strategien Ovid das weibliche Warten heroisch auflädt. Als zentraler Baustein der Heroisierung erweist sich dabei die affirmative Haltung zweier Figuren zu ihrem Warten-Müssen.

ULRIKE AUHAGEN behandelt die Darstellung von Pompeius' absichtsvollem Warten und Taktieren bei der Schlacht von Pharsalos in Lukans Bürgerkriegsepos *Bellum Civile*. Vor der Folie des Fabius Cunctator bei Livius untersucht sie, inwiefern Lukan Pompeius in seinem Vorhaben, mit dem Angriff gegen Cäsar zu warten, heroisiert, obwohl der Feldherr sein Ziel letztlich – im Gegensatz zu Fabius – nicht erreichen konnte. Trotz verlorener Schlacht werde Pompeius zum Helden.

KATJA WEIDNER widmet sich in ihrem Aufsatz einem parodistischen Gedicht des 11. Jahrhunderts. Anhand der Figur des gescheiterten Eremiten Johannes werde im vermutlichen kirchenreformistischen Zusammenhang des Fulbert von Châtres ein neues monastisches Ideal entwickelt, das sich gerade durch eine lebensweltliche Gewöhnlichkeit auszeichne. Nicht das heldenhafte eremitische Modell eines geistigen Kriegsdiensts im Warten auf den Tod oder die Auseinandersetzung des Eremiten mit den menschlichen Lastern stünden im Vordergrund. Der einfache Mönch solle sich nunmehr in passiver Geduld üben und dem zöno-bitischen Klosterleben aktiv beiwohnen, denn am eremitischen Ideal werde er notwendigerweise scheitern.

Untersuchungsgegenstand von ULRIKE ZIMMERMANNs Beitrag ist die religiöse Dichtung im England des 17. Jahrhunderts. An ausgewählten Beispielen zeigt sie, wie das Warten auf eine göttliche Erlösung oder auch nur auf eine Antwort Gottes rhetorisch umgesetzt und heroisch aufgeladen wird. Auf der einen Seite werde das Warten wegen seines widerständigen Charakters zur agonalen Tätigkeit stilisiert, auf der anderen finde es ein Ventil im Dichten selbst, das die eigentliche Handlungssohnmacht kompensiere. Den untersuchten Gedichten bescheinigt Zimmermann in der Folge eine »Heroik des Aushaltens und Insistierens«.

Das Verhältnis von Warten und Heldentum erprobt NIKOLAS IMMER an der Figur Napoleons. Ausgehend von der Anthologie *Napoleons-Album* sowie von Gedichten Karl Immermanns skizziert er einerseits einen *wartenden* Helden. Zu unterscheiden sei dabei zwischen dem Napoleon in Erwartung seiner militärischen Karriere und demjenigen, der seine Tat aus taktischen Gründen verzögere, also vorübergehend abwarte. Als ausschlaggebend für die Heroisierung des wartenden Napoleons zeichnet Immer den Kairos. Andererseits präsentiert der Beitrag Napoleon auch als Wiedergänger, der sich durch seine Stilisierung zum Heilsbringer in einen *erwarteten* Helden verwandele.

ISABELL OBERLE widmet sich in ihrem Beitrag der Heroisierung des Wartens im Ersten Weltkrieg. Sie gibt einen Überblick über die Entstehung des sogenannten »nervenstarken Frontkämpfers«, der stoisch im Schützengraben aushalten sollte, und arbeitet anhand von fünf Theaterstücken der (Nach-)Kriegszeit Darstellungs- und Heroisierungsstrategien heraus. Maßgeblich für die Frontdramen sei eine Amalgamierung traditioneller,

tatorientierter Heldenbilder mit der neuen Heroik des Aus- und Durchhaltens, welche die Texte über weite Strecken dominiere. Als wesentliche Voraussetzung für die Heroisierung des Wartens nennt sie neben Affektkontrolle und Selbstbeherrschung das freiwillige Selbstopfer für das sowie die ethische Verpflichtung gegenüber dem Vaterland.

ACHIM AURNHAMMER analysiert in seinem Beitrag die Lyrik Stefan Georges und konzentriert sich vor allem auf das Spätwerk, in dem die messianische Vorstellung von Heiland und Gefolgschaft zum Tragen komme. Seine Gegenwart relativiere der Dichter zur Brückenzeit, die in Erwartung eines besseren Zeitalters ausgehalten werden müsse. Georges Warteszenen konstellierte Aurnhammer als ein Beziehungsdreieck aus der Wartegemeinschaft, dem Erwarteten und einer prophetischen Mittlerfigur als Bindeglied zwischen beiden Polen. Aurnhammer zeigt auf, wie sich das Warten allmählich von dem erwarteten Objekt, das meist opak bleibe, löse und sich zur Haltung einer Elite verselbstständige. Daraus leitet er auch eine werkpolitische Funktionalisierung der Warteszenen ab.

## Literaturverzeichnis

- Amthor, Wiebke: Architekturen und Orte des Wartens in der Literatur des ersten Jahrzehnts, in: Julia Schöll / Johanna Bohley (Hg.): Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts, Würzburg 2011, 163–179.
- Aurnhammer, Achim / Klessinger, Hanna: Was macht Schillers Wilhelm Tell zum Helden? Eine deskriptive Heuristik heroischen Handelns, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 62, 2018, 127–149.
- Baier, Katharina: Über Warten und Strafen. Das Wartezimmer als Macht-raum in Franz Kafkas Roman *Der Prozeß*, in: Anna Echterhölter / Sebastian Gießmann / Rebekka Ladewig / Mark Butler (Hg.): Wirbel, Ströme, Turbulenzen, Hamburg 2009 (ilinx – Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 1), 199–205.
- Benz, Nadine: (Erzählte) Zeit des Wartens. Semantiken und Narrative eines temporalen Phänomens, Göttingen 2013 (Zäsuren. Neue Perspektiven der Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 4).
- Bluhm, Lothar: Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes, Trier 2012 (Koblenz-Landauer Studien, Bd. 11).
- Canetti, Elias: Masse und Macht, Frankfurt a.M. 1980.
- Detering, Nicolas: Heroischer Fatalismus. Denkfiguren des ›Durchhaltens‹ von Nietzsche bis Seghers, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch – Neue Folge 60, 2019, 317–338.
- Edwards, Michael: Eloge de l'attente. T. S. Eliot et Samuel Beckett, Berlin 1996.
- Elias, Norbert: Figuration, in: Bernhard Schäfers (Hg.): Grundbegriffe der Soziologie. Stuttgart 2003, 88–91.
- Erwig, Andrea: Poetologien des Wartens. Robert Musils »Die Vollendung der Liebe« und der ›waiting plot‹ um 1900, in: Antonius Weixler / Lukas Werner (Hg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin/Boston 2015 (Narratologia, Bd. 48), 499–525.
- Erwig, Andrea: Im Warteraum der Salpêtrière. Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« und das literarische Warten um 1900, in: Daniel Kazmaier / Julia Kerscher / Xenia Wotschal (Hg.): Warten als Kulturmuster, Würzburg 2016, 63–79.
- Erwig, Andrea: Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900, Paderborn 2018.
- Giesen, Bernhard: Triumph and Trauma, Boulder 2004.

- Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz, St. Ingbert 2007 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 85).
- Immer, Nikolas / Marwyck, Mareen van (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld 2013.
- Kazmaier, Daniel / Kerscher Julia / Wotschal, Xenia: Warten als Kulturmuster – eine Einführung, in: dies. (Hg.): Warten als Kulturmuster, Würzburg 2016, 7–20.
- Keck, Annette: Poetik unsichtbarer Wände und fadenscheiniger Machwerke. Warten mit Feuchtwanger und Beckett, in: Sigrid Lange (Hg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film, Bielefeld 2001, 75–92.
- Keck, Annette: Merkwürdiges Warten. Imre Kertész' Beitrag zu einer Poetik des Wartens zwischen Erinnern und Vergessen im *Roman eines Schicksallosen*, in: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoa, Würzburg 2002a, 139–154.
- Keck, Annette: Versuchungen. Zur modernen Denkfiguration von Wartenraum und Geschlecht, in: Dietmar Schmidt (Hg.): KörperTopoi. Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen, Weimar 2002b (medien, Bd. 11), 189–207.
- Livingston, Paisley: Literature and Rationality. Ideas of agency in theory and fiction, Cambridge/New York/Port Chester/Victoria/Sydney 1991.
- Müller, Claudia / Oberle, Isabell: Durchhalten, in: Ronald G. Asch u.a. (Hg.): Compendium heroicum, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg, Freiburg 9.4.2019, DOI: 10.6094/heroicum/durd1.0 (letzter Zugriff am 11.10.2019).
- Pikulik, Lothar: Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst, Göttingen 1997.
- Schlechtriemen, Tobias: Der Held als Effekt. *Boundary Work* in Heroisierungsprozessen, in: Berliner Debatte Initial 29.1, 2018, 106–119.
- Vogl, Joseph: Über das Zaudern, Berlin 2007.
- von den Hoff, Ralf u.a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in:

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1.1, 2013, 7–14.

Voss, Dietmar: »Heldenkonstruktionen«. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen, in: *KulturPoetik* 11, 2011, 181–202.

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Studienausgabe von Johannes Wickelmann, erster Halbband, Köln/Berlin 1964.

William, Jennifer Marston: *Killing Time. Waiting Hierarchies in the Twentieth-Century German Novel*, Lewisburg 2010.

Zink, Veronika: *Das Spiel der Hingabe. Zur Produktion des Idolatrischen*, in: Ronald G. Asch / Michael Butter (Hg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*, Würzburg 2016, 23–43.

Ziolkowski, Theodore: *Hesitant Heroes. Private Inhibition, Cultural Crisis*, Ithaca/London 2004.

## Wie die Griechen (und ihre Helden) beim Warten die Zeit entdeckten\*

Der ideale Vortrag über ein heldenhaftes Warten wäre der, den György Ligeti 1961 zum Thema *Die Zukunft der Musik* hielt: er sagte kein einziges Wort. Das hielt der Komponist auch tapfer einige Minuten durch: »Mehrere Herren« – erzählt er – »[...] brüllten [...] ›hinaus mit dem Verückten‹. [...] In der achten Minute näherten sich einige dieser Herren bedrohlich dem Rednerpult und zogen mich hinunter.«<sup>1</sup> Umso heldenhafter, da er noch ein paar Jahre warten musste, bis ihm der Durchbruch gelang, und er gelang ihm dank den Stücken, die Stanley Kubrick für sein *2001: Odyssee im Weltraum* verwendete, wo bekanntermaßen der einäugige Computer HAL auf den Kyklop anspielt sowie der Protagonist Bowman, der *Bogenmann*, auf den Bogen, den nur Odysseus spannen konnte und mit dem er die Freier tötete: da in der philologischen Welt alles mit allem zusammenhängen *kann*, werde ich also ausgerechnet mit der *Odyssee* anfangen.

Auf die Frage, wer muss in der *Odyssee* am längsten warten, erschiene die für die Tagung als Symbolbild gewählte Frau, Penelope, die natürliche Kandidatin: zwanzig Jahre Wartezeit! War aber das Warten der Penelope auch ein *heldenhaftes* Warten? Ist sie überhaupt als Heldin bzw. Heroine anzusehen? Im weitesten Sinne von ›mythologischer Figur‹ lässt sich die Frage positiv beantworten: so hat sie sich unter anderem auch ihren Platz unter Ovids *Heroides* verdient; und ihre Figur konnte sich so *emanzipieren*, dass sie (und ihr Warten) eine eigene Rezeption genießt.<sup>2</sup> Trotz ihres vorbildhaften Nicht-Aufgebens, das aus Penelope gewiss eine Heldin im übertragenen Sinn macht, dürfte sie jedoch wohl schwer als Heldin im homerischen Sinn des Wortes betrachtet werden: die home-

---

\* Der Vortragsstil wurde weitgehend beibehalten.

<sup>1</sup> Vgl. Geiger 2012, 329.

<sup>2</sup> Denken wir nur an die Oper *Pénélope* von Fauré, wo sich mit Bezug auf ihr Warten der Anfang des ersten Aktes zitieren läßt: »Pénélope: *C'était la chère voix d'un maître et d'un époux, / Et son commandement, bien que ferme, était doux...* / Antinoüs: *Que disait cette voix? Ce commandement tendre?* / Pénélope: *Ulysse me disait de l'attendre!* / Eurymaque: *L'attendre! / Il ne reviendra plus!* / Pénélope: *Je l'attends! Minerve le protège. / Et si Zeus tout-puissant le décide, / Ulysse, ce soir même, apparaîtra, splendide!*«



rischen Epen kennen etwa kein Femininum zu ἥρως »Held, Heros« und auch kein vergleichbares Epitheton: ἥρωϊς kommt erst bei Pindar vor (*Pyth.* 11, 7) bezogen auf mythische Frauen, die sich in Theben ausgezeichnet haben: hierbei geht es jedoch um ganz spezielle Frauen, deren Rolle als Götter- bzw. Heldenmütter hervorgehoben wird – wie Semele, Mutter des Dionysos oder Alkmene, des Herakles; der Vater ist in beiden Fällen Zeus); für ἥρωϊνή wird man auf die hellenistische Zeit warten müssen (mit Theokrit). Es gibt folglich in der homerischen Welt, streng genommen, lediglich männliche Helden, die ein wahrhaft heroisches Verhalten aufweisen: Voraussetzung hierfür ist eine Heldentat, z.B. in der Form einer sog. Aristie (so wird eine besondere kämpferische Leistung bezeichnet, in der sich der einzelne Held hervortut, ganz im Sinne des exemplarischen Hom. *Il.* 6, 208 αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπέροχον ἔμμεναι ἄλλων),<sup>3</sup> und dies ist offenbar eine ausschließlich männliche Angelegenheit. Zwei odysseische Passagen, welche dieser Ansicht zumindest bezüglich Penelopes zu widersprechen scheinen, bedürfen einer Erklärung.

Hom. *Od.* 2, 114–123:

τῷ ὄτεώ τε πατήρ κέλεται καὶ ἀνδάνει αὐτῆ.  
 εἰ δ' ἔτ' ἀνίησει γε πολὺν χρόνον υἴας Ἀχαιῶν,  
 τὰ φρονέουσ' ἀνὰ θυμόν, ἅ οἱ περι δῶκεν Ἀθήνη,  
 ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλάς  
 κέρδεά θ', οἷ' οὐ πῶ τιν' ἀκούομεν οὐδὲ παλαιῶν,  
 τάων αἰ πάρος ἦσαν εὐπλοκαμίδες Ἀχαιαί,  
 Τυρώ τ' Ἀλκμήνη τε εὐστέφανός τε Μυκῆνη·  
 τάων οὐ τις ὅμοια νοήματα Πηνελοπείῃ  
 ἦδη· ἀτὰρ μὲν τοῦτό γ' ἐναΐσιμον οὐκ ἐνόησε. –  
 τόφρα γὰρ οὖν βίωτόν τε τεὸν καὶ κτήματ' ἔδονται,<sup>4</sup>

Mit den ἔργα περικαλλέα der Penelope sind keine *Taten* gemeint, geschweige denn *Heldentaten*: es sind *wunderschöne Produkte* ihres Webens; hinzukommt – merkt der schmeichlerische aber auch verbitterte Frei-

<sup>3</sup> »Stets sich als Bester bewähren, und trefflicher sein als die anderen« (Übersetzungen von *Ilias* und *Odyssee* jeweils nach Voß 1793 und Voß 1781).

<sup>4</sup> »Sende die Mutter hinweg, und gebeut ihr, daß sie zum Manne / Nehme, wer ihr gefällt, und wen der Vater ihr wählet. / Aber denkt sie noch lange zu höhnen die edlen Achaier, / Und sich der Gaben zu freun, die ihr Athene verliehn hat, / Wundervolle Gewande mit klugem Geiste zu wirken, / Und der erfindsamen List, die selbst in Jahren der Vorwelt / Keine von Griechenlands schönlockigen Töchtern gekannt hat, / Tyro nicht, noch Alkmene, und nicht die schöne Mykene; / (Keine von allen war der erfindsamen Penelopeia / Gleich an Verstand!) so soll ihr doch diese Erfindung nicht glücken!«

er Antinoos – ihre listige Klugheit, die sie zum Verzögern einer neuen Eheschließung einsetzt. So erhält Penelope in der *Odyssee* fast ausschließlich die Epitheta περιφρων (52 Mal) und ἐχέφρων (sieben Mal), welche beide die als weibliche Tugend durchaus geschätzte *Keuschheit* suggerieren; ganz am Ende der *Odyssee* wird ihrer größten Eigenschaft eine letzte Hommage durch die Seele Agamemnons erwiesen:

Hom. *Od.* 24, 193–198:

ἦ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἄρετῇ ἐκτήσω ἄκοιτιν·  
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπειῆ,  
κούρῃ Ἰκαρίου, ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,  
ἀνδρὸς κουριδίου. τῶ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται  
ἦς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν  
ἀθάνατοι χάριεσσιν ἐχέφρονα Πηνελοπειῆ<sup>5</sup>

Um von epischen Dichtern verewigt zu werden, reicht offenbar die keusche Treue, die ihrerseits allerdings nicht zum (homerischen) Heldensein reichen dürfte. Diese Überlegung hat nur bedingt mit Begriffen wie *Agency* oder Handlungsmacht, somit Aktivität und Passivität, zu tun. Wenn etwa Achill in der *Ilias* sich aus dem Kampf zurückzieht, mag dies als momentane Passivität gelten, weist jedoch mit dem passiven Warten der Penelope keine Gemeinsamkeiten auf: Anders als sie, wäre Achill unter gewissen Umständen jederzeit bereit, den Kampf wiederaufzunehmen, wie auch der Fall sein wird.

Zunächst einige Worte über die griechische Auffassung des Begriffs, der überhaupt die erforderlichen Rahmenbedingungen für das Warten bietet: die Zeit. Die etwas paradoxe Formulierung, die ich für den Vortragstitel gewählt habe, stammt *leider* und *zum Glück* nicht von mir: *leider*, weil sie so schön klingt; *zum Glück*, weil sie so nicht ganz stimmt. Sie stammt von Hermann Fränkel, dessen Beitrag *Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur*, spätestens bis 2002 als maßgeblich galt, als seine Thesen von Theunissen im Aufsatz *Griechische Zeitbegriffe vor Platon* zum Teil revidiert wurden.<sup>6</sup> Die Ergebnisse – hier z.T. im Wortlaut von Theunissen wiedergegeben, der auch Fränkels Auffassungen zu *Warten*

<sup>5</sup> »Wahrlich dir ward ein Weib von großer Tugend beschieden! / Penelopeia! Wie treu die Edle dem Manne der Jugend, / Ihrem Odysseus, blieb! O nimmer verschwindet der Nachruhm / Ihrer Tugend; die Götter verewigen unter den Menschen / Durch den schönsten Gesang die keusche Penelopeia! / Welche treffliche Seele hat doch Ikarios' Tochter.«

<sup>6</sup> Fränkel <sup>2</sup>1955 (erste Fassung: 1931); Theunissen 2002.

und *Zeit* subsumiert – lassen sich so zusammenfassen: »Wenn auch nicht zutrifft, daß man beim Warten die *Zeit* entdeckt habe, so erschließt sich den Helden der Homerischen Epen im Warten auf den Abschluß eines Geschehens doch immerhin die mit χρόνος gemeinte *Zeit*, die sich von anderen *Zeiten* als eine lang sich hinziehende unterscheidet«;<sup>7</sup> in der Tat müsse man – so weiter Theunissen – in *Ilias* und *Odyssee* immer warten, auf das Ende eines zehnjährigen Kriegs bzw. auf das Ende einer ebenso langen Irrfahrt: beide Epen seien durch das Warten sozusagen geprägt; die Zeiterfahrung, die somit zum Warten gemacht wird, reiche deutlich weiter als die Bedeutung des Wortes χρόνος und diese Warte-Zeit erhalte ihre »Erfahrungsqualität« aus der Zukunft; eine sich lang hinziehende *Zeit* projiziere sich zwar auch auf die Vergangenheit – die etwas offene Vergangenheit der besungenen Mythen –, aber χρόνος folge ihr in diese Richtung nicht; auch ἡμαρ (hom. für ἡμέρα ›Tag‹) beziehe sich i.d.R. nicht unmittelbar auf die Vergangenheit, vielmehr reflektiere der Tag bzw. der Tagesrhythmus, in dem die Narration organisiert ist, Gegenwart (soweit Theunissen).<sup>8</sup>

Etwas vereinfachend ließe sich ein Kontrast zwischen dem agierenden Achill der *Ilias* und dem wartenden Odysseus der *Odyssee* hervorheben: so die bereits auf Platon zurückgehende Polarisierung von Joachim Latacz (»Die *Odyssee* entsteht – das neue Ideal ist nun Odysseus: der Mann, der sich zu helfen weiß, besonders dadurch, dass er nicht mehr so spontan ist wie der ›schnellfüßige‹ Achilleus, sondern warten kann, Umwege geht, sich verkleidet, verstellt (wenn's nottut, bis zur Selbstverleugnung), der Mann, der notfalls lügt, täuscht und betrügt, wenn es nur dazu dient, das Ziel zu treffen«);<sup>9</sup> statt einer echten Polarisierung dürfte hierbei eher von einer psychologisierenden Trivialisierung die Rede sein. Odysseus ist nämlich bereits in der *Ilias* als trickreicher Taktiker konnotiert (die Epitheta πολύμητις und πολυμήχανος würden hierfür reichen) und Achill zeigt seinerseits gerade am Anfang der *Ilias*, dass er ebenfalls aus taktischen Gründen – wenn auch im Affekt – *warten* kann: Beleidigt weigert er sich weiter am Kampf teilzunehmen, beschränkt sich aber dabei, abzuwarten, dass die Griechen ohne seine entscheidenden Beitrag scheitern; durch seinen Kampfboykott (statt der anfangs angedrohten Heimkehr)

<sup>7</sup> Theunissen 2002, insbes. 7–8.

<sup>8</sup> Wie Theunissen weiter bemerkt, inkludiert eine Terminologie der frühgriechischen *Zeit* noch αἰών (*Leben, Lebenszeit*, bei Homer: *die Kraft, die man zum Leben braucht*) und den erst nachhomerischen καιρός (*der günstige Augenblick, der rechte Zeitpunkt*).

<sup>9</sup> Latacz 2014 (erste Fassung: 1995), 341–342.

will er seinen Agamemnon zu Konzessionen zwingen; er zieht sich also nicht einfach und unversöhnlich zurück: er wartet auf Entschuldigung und Entschädigung.<sup>10</sup> Da die ganze *Ilias* von dieser durch Achill verursachten Retardation ausgeht, ließe sich ohnehin behaupten, dass niemand in beiden homerischen Epen ein stärker motiviertes und zugleich folgenreicheres Warten als Achill zu inszenieren weiß. Gewiss, sein Warten unterscheidet sich grundlegend von dem intelligenzgesteuerten Warten des Odysseus; um es in der Formulierung von Karl Reinhardt zu sagen:<sup>11</sup>

Achill wartet, das läßt sich hören. Aber worauf? Hat er ein Ziel vor Augen? Folgt er einem Plan? Verlangt man, daß er hier dasselbe sagen soll wie 9.654? Er wolle warten, bis Lager und Schiffe aller übrigen Achäer verbrannt seien, von seinen eigenen Schiffen und Zelten werde er Hektor schon fernzuhalten wissen? Soll er sagen: ›Jetzt, mein Patroklos, ist es soweit, daß Hektor vor unseren Schiffen steht?‹ Aber das würde ja heißen: ›So weit, daß ich selbst mich werde rüsten müssen.‹ Das würde heißen: ›So weit, daß ich von meinem Groll werde lassen müssen.‹ Was er wünscht, kann nur äußerste Not im allgemeinen und bitterste Reue der Achäer sein. Jedes bestimmtere Ziel führt ins Unmögliche. Die Geschichte als Geschichte ließ sich leicht und ohne Widerspruch erzählen: er wartete so lange, bis die Troer die Feuerbrände in die Schiffe warfen, wie es in der Tat nachher 16.124ff. geschieht.<sup>12</sup>

Der Begriff *abwesende Präsenz* reflektiert den besonderen Status von Achill und Odysseus jeweils in *Ilias* und *Odyssee* am trefflichsten: der Held bleibt lange weg, nimmt lange nicht teil an der Haupthandlung und schafft somit eine unerträgliche Leere, was seine Zentralität noch mehr steigert: Achill (drei Viertel der *Ilias* passiv) und Odysseus (bis zum fünften Gesang der *Odyssee* nicht physisch präsent) sind noch mehr als wartende Helden: sie sind Helden, die – freiwillig oder unfreiwillig – auf sich *warten lassen*. Und wenn es in der *Ilias* andere aktive Helden sind, die auf Achill warten, ist das Warten auf Odysseus in der *Odyssee* eine eher familiäre Angelegenheit. Diese narrative Technik wird sich auch

<sup>10</sup> So die treffende Formulierung von Grossardt 2012, 34.

<sup>11</sup> Reinhardt 1961, 261.

<sup>12</sup> Vgl. Hom. *Il.* 9, 654 »Doch wird, hoff' ich, bei meinem Gezelt und dunklen Schiffe / Hektor, wie eifrig er ist, sich wohl enthalten des Kampfes«, 16, 124–129 »Also lodert' am Steuer die Flamm' auf. Aber Achilleus / Schlug sich die Hüften vor Schmerz, und sprach zum Freunde Patrokleus: / Hebe dich, edeler Held Patrokleus, reisiger Kämpfer! / Denn ich seh' in den Schiffen des feindlichen Feuers Gewalt nun! / Eh' sie die Schiff' einnehmen, und kein Entfliehn noch vergönnt wird! / Hüll' in die Waffen dich schnell; und ich selbst versammle die Völker!«).

in vielen Tragödien als ertragreich erweisen und grundsätzlich drei Formen einnehmen: das Warten auf den Heimkehrer bzw. Kriegsveteran (Aischylos' *Perser* und *Agamemnon*, Sophokles' *Trachinierinnen*), auf den Verfolger (Aischylos' *Hiketiden*, Euripides' *Herakliden*) oder auf den Retter (Euripides' *Andromache* und *Herakles*, Sophokles' *Elektra*).<sup>13</sup>

Der Wortschatz des *Wartens* in den homerischen Epen besteht, soweit ich erkennen konnte, aus einer Handvoll von Verben: wohl nicht mehr als elf Formen,<sup>14</sup> die allerdings in acht Fällen grundsätzlich auf zwei Stämme zu reduzieren sind:  $\mu\epsilon\nu$ - und  $\delta\epsilon\chi$ -. Explizit gegen das sechste philologische Gebot von Ritschl und Lehrs (»Du sollst nicht Sanskritwurzeln klauben und mein Manna verschmähen«), scheint mir angebracht, die kurze semantische Recherche über das *Warten* in den homerischen Epen ausgerechnet mit diesen indoeuropäischen Wurzeln zu eröffnen, da in den Materialien auch aus anderen Sprachen (im IEW von Pokorny) die Mannigfaltigkeit des umfassenden Begriffs *Wartens* deutlich zum Vorschein kommt, welche von *bleiben* bis *stillstehen*, von *zögern* bis *ausharren* reichen kann:

*men-* (IEW): »bleiben, (sinnend) stillstehen« (= *men-* »denken«?): Ai. *man-* »zögern, stillstehen«, av. a. *man-* »bleiben, warten«, av. *fra-man-* »ausharren«; arm. *mnam* »bleibe, erwarte« (\**mēnā-*); gr. μένω, μίμνω (μεμνήνηκα) »bleibe«, μονή f. »das Bleiben«, μόνιμος »ausharrend«, μέμνων »Esel« (»ausdauernd«); lat. *maneō*, -ēre »bleiben«, Denomin. *mantāre* »saepe manēre«; air. *ainmne*, cymr. *amynedd*, mcymr. *anmynedd* »Geduld«; toch. A B *māsk-* »sein«; hitt. *mi-im-ma-i* »verweigern«; vgl. LSJ s.v. μένω (*stay, wait; await an attack without blenching; wait for*), s.v. μιμνάω (*wait, stay*), s.v. μίμνω (*await, esp. an enemy's attack; of time*), s.v. ἀναμένω (*wait for, await*), s.v. ἐπιμένω (*wait*), s.v. ὑπομένω (*await his attack, bide the onset; wait to do*).

*dek-* (IEW): »nehmen, aufnehmen«, daher »begrüßen, Ehre erweisen«. Aus der Bed. »annehmen, gern aufnehmen« fließt die Bed. »gut passend, geeignet, sich schicken, ziemen, es jemandem recht machen; als unannehmbar darstellen, etwas einem gut scheinend machen, lehren, lernen«: gr. (ion. äol. kret.) δέκομαι »nehme an«, att. δέχομαι, athemat. hom. 3. Pl. δέχεται, προσδοκάω »erwarte«; vgl. LSJ s.v. δέχομαι (*receive as an enemy, await the attack of; of a hunter waiting for game; expect, wait*), s.v. προσδέχομαι (*await, expect, wait*).

<sup>13</sup> Vgl. Stanchi 2007.

<sup>14</sup> Einschließlich von Verben, die nur sekundär mit dem *Warten* assoziiert werden können, wie ἐρούομαι (LSJ. s.v.: *lie in wait for*), λοχάω (LSJ s.v.: *lie in wait for, waylay, lie in wait, ambush*) und φυλάσσω (LSJ s.v.: *watch for, lie in wait or ambush for*).

## Beginnen wir unsere Recherche mit der *Ilias*.

Hom. *Il.* 5, 522–527:

ἀλλ' ἔμενον νεφέλησιν εὐικότες, ἄς τε Κρονίων  
νηνεμῆς ἔστησεν ἐπ' ἀκροπόλοισιν ὄρεσσι  
ἀτρέμας, ὄφρ' εὐδῆσι μένος βορέαο καὶ ἄλλων  
ζαχρειῶν ἀνέμων, οἳ τε νέφεα σκίοεντα  
πνοιῆσιν λιγυρήσι διασκιδνᾶσιν ἀέντες·  
ὡς Δαναοὶ Τρώας μένον ἔμπεδον οὐδ' ἐφέβοντο.<sup>15</sup>

Hom. *Il.* 4, 246–248:

ὡς ὑμεῖς ἔστητε τεθηπότες οὐδὲ μάχεσθε.  
ἢ μένετε Τρώας σχεδὸν ἐλθέμεν, ἔνθα τε νῆες  
εἰρύατ εὐπρυμοὶ πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης.<sup>16</sup>

An beiden Stellen warten die Griechen ohne Bewegung auf den Angriff der Trojaner: Es ist insofern ein heldenhaftes Warten, als es von einer taktisch-strategischen Logik diktiert wird.

Hom. *Il.* 2, 391–393:

ὄν δέ κ' ἐγὼν ἀπάνευθε μάχης ἐθέλοντα νοήσω  
μυμνάζειν παρὰ νηυσὶ κορωνίσιν, οὗ οἱ ἔπειτα  
ἄρκιον ἔσσειται φυγῆειν κύνας ἦδ' οἰωνούς<sup>17</sup>

Hier ist das Warten eher negativ konnotiert: Es handelt sich allerdings um das nur imaginierte Zurückbleiben potenzieller Feiglinge und Deserteure, die der Oberbefehlshaber Agamemnon in seiner Brandrede bei Gelegenheit entsprechend behandeln würde; es bleibt somit bei einer drohenden Warnung. Demnach haben wir hier weniger mit einem klugen, taktisch motivierten *Warten* zu tun denn mit einem nur virtuell existierenden, ziemlich unheroischen Zögern von Kriegsunwilligen.

<sup>15</sup> »Sondern sie harreten fest, dem Gewölk gleich, welches Kronion / Stellt' in ruhiger Luft auf hochgeschheitelten Bergen, / Unbewegt, weil schlummert des Boreas Wut, und der andern / Vollandrängenden Winde, die bald die schattigen Wolken / Mit lautbrausendem Hauche zerstreut auseinander dahinwehn: / Also standen dem Feind die Danaer ruhig und furchtlos.«

<sup>16</sup> »Also steht ihr jetzo betäubt, und starrt vor der Feldschlacht! / Säumt ihr, bis erst die Troer herannah, wo wir die Schiffe / Stellten mit prangendem Steuer, am Strand der grauen Gewässer.«

<sup>17</sup> »Aber wofern mir einer, der Schlacht mit Fleiß sich enthaltend, / Bei den geschnäbelten Schiffen zurückbleibt; wahrlich umsonst wird / Dieser umher dann schau'n, zu entflieh'n den Hunden und Vögeln!«

Hom. *Il.* 10, 548–550:

αἰεὶ μὲν Τρώεσς ἐπιμίσγομαι οὐδέ τι φημι  
μῦνάζειν παρὰ νηυσί, γέρων περ ἐὼν πολεμιστῆς·  
 ἀλλ' οὐ πω τοίους ἵππους ἴδον οὐδ' ἐνόησα.<sup>18</sup>

Diese Passage, in der der alte Nestor auf seine immer noch verfügbare Kampfbereitschaft hinweist, bestätigt die unheroische Valenz des *Wartens* auf den Schiffen, von dem er sich natürlich trotz hohen Alters fernhält. So wartet z.B. auch Aias auf dem Schiff und versucht mit dem Speer die angreifenden Trojaner fernzuhalten, bis der Angriff nachlässt (Hom. *Il.* 15, 727–31).

Hom. *Il.* 5, 93–94:

ὥς ὑπὸ Τυδείδῃ πυκιναὶ κλονέοντο φάλαγγες  
 Τρώων, οὐδ' ἄρα μιν μῦνον πολέες περ ἐόντες.<sup>19</sup>

Auch den Feinden wird die nunmehr als heldenhaft geltende Tugend des Nicht-Wartens zuerkannt: so lässt das troianische Heer nicht auf sich warten und zaudert auch vor Diomedes nicht in der diesem gewidmeten *Aristie*.

Hom. *Il.* 6, 340–341:

ἀλλ' ἄγε νῦν ἐπίμεινον, ἀρήϊα τεύχεα δύω·  
 ἦ ἴθ', ἐγὼ δὲ μέτειμι· κινήσεσθαι δέ σ' οἶω.<sup>20</sup>

Der troianische Held schlechthin, Hektor, wird von Alexandros (Paris) gebeten, auf ihn zu warten: Er habe sich nämlich doch noch für die Teilnahme am Krieg entschlossen – genauer erklärt er, dass er sich aus Gram zurückgezogen habe – und müsse sich nun ausrüsten. Im Narrativ ist das Warten selbst unheroisch, dient aber dazu deutlichzumachen, dass der Held für das Kampfgeschehen notwendig ist, und unterstreicht somit Hektors kriegerisches Heldentum. Es ist nämlich zum einen damit zu rechnen, dass ihn sein erneuerter Kampfeifer sehr eilig bewaffnen lasse; andererseits ist auch sein bereits gepanzertes Gegenüber ebenso kampff-

<sup>18</sup> »Stets zwar schalt' ich im troischen Heer, und zaudere, mein' ich, / Niemals gern bei den Schiffen, wiewohl ein grauender Krieger; / Doch nie hab' ich Rosse wie die ge-sehn noch bemerkt!«

<sup>19</sup> »Also vor Tydeus Sohn enttaumelten dichte Geschwader / Troisches Volks, und harreten nicht, wie viel sie auch waren«

<sup>20</sup> »Aber verzeuch, bis ich jetzo in Kriegesgerät mich gehüllet; / Oder geh, so folg' ich, und hoffe dich bald zu erreichen.«

bereit und angriffslustig; daher die anschließende Bemerkung: Hektor solle vielleicht lieber sofort und allein in den Krieg ziehen, bald werde er ihn auch erreichen. Der zweifache Vorteil des heroischen Nicht-Wartens gleicht hierbei einer Optimierung der Kampfzeit: der eine rüstet sich vermutlich noch schneller aus, um den Anschluss an den anderen nicht zu verpassen; der andere muss seinerseits keine Zeit beim tatenlosen Zuschauen der Ausrüstung eines anderen Helden verschwenden, und kann solange schon los zum Einsatz. In der Tat wird Hektor, der zunächst auf die von Alexandros anvisierte Alternative wortlos reagiert hatte (das *Schweigen* der Helden wäre aber ein anderes Thema), doch von Helena, die sich währenddessen in das Gespräch der beiden Helden eingemischt hatte, zu einer Stellungnahme bewegt, begleitet durch die freundlich gemeinte Aufforderung, sich hinzusetzen – aber der Held kann nicht warten:

Hom. *Il.* 6, 360–364:

»μή με κάθιζέ, Ἑλένη, φιλέουσα περ· οὐδέ με πείσεις·  
ἤδη γάρ μοι θυμὸς ἐπέσσυται, ὄφρ' ἐπαμόνω  
Τρώεσσ', οἱ μέγ' ἐμείο ποθὴν ἀπεόντος ἔχουσιν.  
ἀλλὰ σύ γ' ὄρνυθι τοῦτον, ἐπειγέσθω δὲ καὶ αὐτός,  
ὥς κεν ἔμ' ἔντοσθεν πόλιος καταμάρψῃ ἔοντα.<sup>21</sup>

Von Hektor selbst haben wir die wohl bedeutendste Warteszene der *Ilias*: Er steht vor der Mauer und wartet auf den entscheidenden Zweikampf mit Achill; dabei hält er ein langes Gespräch mit sich selbst, in dem er be-reut, verblendet wie er war, verführt von der Hoffnung des nahen Siegs, und zwar gegen seinen Willen, nicht in die Stadt zurückgekehrt zu sein, wollte er schließlich nichts anderes denn als tapferer Retter seiner Stadt in Erscheinung treten; er muss jetzt erkennen, dass dies ihm nicht gelungen sei, weil er sich vom Abweichler Polydamas fehlleiten ließ.<sup>22</sup>

Hom. *Il.* 22, 90–140:

ὥς τῷ γε κλαίοντε προσαυδήτην φίλον υἷον,  
πολλὰ λισσομένω· οὐ δ' Ἔκτορι θυμὸν ἔπειθον,  
ἀλλ' ὃ γε μῖμν' Ἀχιλῆα πελώριον ἄσσον ἰόντα.

<sup>21</sup> »Heiße mich, Helena, nicht so freundlich sitzen; ich darf nicht / Denn schon dringt mir das Herz mit Heftigkeit, daß ich den Troern / Hilfe, die sehnsuchtsvoll nach mir Abwesenden umschaun. / Aber du muntere diesen nur auf, auch treib' er sich selber; / Daß er noch in den Mauern der Stadt mich wieder erreiche«.

<sup>22</sup> Vgl. Schmitt 2008, 394.



ὡς δὲ δράκων ἐπὶ χειρὶ ὀρέστερος ἄνδρα μένησιν  
 βεβρωκῶς κακὰ φάρμακ', ἔδου δέ τέ μιν χόλος αἰνός,  
 σμερδαλέον δὲ δέδορκεν ἐλισσόμενος περὶ χειρὶ·  
 ὡς Ἐκτωρ ἄσβεστον ἔχων μένος οὐχ ὑπεχώρει,  
 πύργῳ ἔπι προύχοντι φαεινὴν ἀσπίδ' ἐρείσας.  
 ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν·  
 [...]

ὡς ὠρμαινε μένωνν· ὁ δὲ οἱ σχεδὸν ἦλθεν Ἀχιλλεὺς  
 Ἴσος Ἐνυαλίῳ κορυθαίκι πτολεμιστῆ,  
 σείων Πηλιάδα μελίην κατὰ δεξιὸν ὤμον  
 δεινὴν· ἀμφὶ δὲ χαλκὸς ἐλάμπετο εἵκελος αὐγῆ  
 ἢ πυρὸς αἰθομένου ἢ ἡελίου ἀνιόντος.

Ἔκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρῶμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη  
 αὐθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθεῖς·

Πηλεΐδης δ' ἐπόρουσε ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθῶς.

ἦύτε κίρκος ὄρεσφιν, ἐλαφρότατος πετεηνῶν,

ῥηιδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν<sup>23</sup>

An anderen Stellen geht es nicht um das *Bestehen*, sondern wieder um das Warten: der Troianer Akamas wartet nicht auf den Sturm des Thebaners Peneleos, während der Troianer Euphorbos nicht instande ist, selbst auf den nunmehr unbewaffneten und verletzten Patroklos für einen Zweikampf zu warten (kurz daraufhin wird es keinen geringeren als Hektor brauchen, um ihn zu töten). In beiden Fällen hätte jegliches Warten die schwächeren Helden das Leben gekostet und daher nicht heroisch sein können.

Hom. *Il.* 14, 487–489:

Πηνέλεω δὲ μάλιστα δαΐφρονι θυμὸν ὄρινεν.

<sup>23</sup> »Also weineten beide, den lieben Sohn anflehend, / Laut mit Geschrei; doch nicht war Hektors Geist zu bewegen; / Nein er erharrt' Achilleus, des Ungeheuren, Herannah. / So wie ein Drach' im Gebirge den Mann erharrt an der Felskluft, / Satt des giftigen Krauts, und erfüllt von heftigem Zorne; / Gräßlich schaut er umher, in Ringel gedreht um die Felskluft: / So unbändiges Mutes verweilt' auch Hektor, und wich nicht, / Lehnend den hellen Schild an des Turms vorragende Mauer; / Tief aufseufzt' er und sprach zu seiner erhabenen Seele: / [...] / Also dacht' er, und blieb. Doch näher kam ihm Achilleus, / Ares gleich an Gestalt, dem helmerschütternden Streiter, / Pelions ragende Esch' auf der rechten Schulter bewegend, / Fürchterlich; aber das Erz umleuchtet' ihn, ähnlich dem Schimmer / Lodernder Feuersbrunst, und der hellaufgehenden Sonne. / Hektor, sobald er ihn sah, erzitterte; nicht auch vermocht' er / Dort zu bestehn, und er wandte vorn Tore sich, ängstlich entziehend. / Hinter ihm flog der Peleide, den hurtigen Füßen vertrauend. / So wie ein Falk des Gebirgs, der geschwindeste aller Gevögel, / Leicht mit gewaltigem Schwung nachstürmt der schüchternen Taube«.

ὠρμήθη δ' Ἀκάμαντος· ὃ δ' οὐχ ὑπέμεινεν ἐρωήν  
Πηγελέω ἄνακτος· ὃ δ' οὔτασεν Ἰλιονῆα<sup>24</sup>

Hom. *Il.* 16, 812–815:

ὅς τοι πρῶτος ἐφῆκε βέλως, Πατρόκλεες ἱππεῦ,  
οὐ δ' ἐδάμασσε· ὃ μὲν αὖτις ἀνέδραμε, μῖκτο δ' ὀμίλῳ  
ἐκ χροῶς ἀρπάξας δόρυ μείλινον· οὐδ' ὑπέμεινεν  
Πάτροκλον γυμνόν περ ἐόντ' ἐν δημοτῆτι<sup>25</sup>

Das Warten in der *Ilias* deckt also, wie zu erwarten, alle Möglichkeiten eines kriegerischen Wartens: der Held wartet aber nur, wenn dies strategisch oder taktisch sinnvoll sei; er wartet nicht umsonst, sondern stets räsoniert und motiviert, und selbst der berühmte *Zorn* des Achill ist in der Tat nichts anderes als eine durchdachte und schließlich erfolgreiche Strategie, die sein individuelles Helden-Sein mit dem kollektiven Interesse des griechischen Unternehmens zu vereinbaren versucht. Wenn aber diese Motivationen fehlen, muss und darf der Held keinen Augenblick tatenlos warten, er muss eifrig zum Kampf eilen. Das Warten oder Nicht-Warten – das Spannungsfeld von Aktivität und Passivität – scheint dabei weniger ein Zwang denn das Ergebnis einer freien Willensentscheidung zu sein.

Worauf wartet man in der *Odyssee*?

Hom. *Od.* 1, 421–423:

οἱ δ' εἰς ὄρχηστῶν τε καὶ ἱμερόεσσαν αἰοιδὴν  
τρεψάμενοι τέρποντο, μένον δ' ἐπὶ ἔσπερον ἐλθεῖν.  
τοῖσι δὲ τερπομένοισι μέλας ἐπὶ ἔσπερος ἦλθε.<sup>26</sup>

Hier feiern Penelopes Freier auf Ithaka ausgelassen in Odysseus' Haus mit Tanz und Gesang (Phemios, die erste überlieferte Aoidos-Figur, sang gerade vom Fall Troias) und *warten* bis der Abend kommt, und der kommt: der formelhafte Halbvers μένον δ' ἐπὶ ἔσπερον ἐλθεῖν (so auch in *Od.* 4, 786 und 18, 305) steht hier konventionell für den Tagesrhythmus,

<sup>24</sup> »Aber Peneleos schwoll sein mutiges Herz vor Betrübniß. / Wild auf Akamas sprang er; doch nicht zu bestehen vermochte / Jener des Königes Sturm.«

<sup>25</sup> »Schnell aus der Wund' enttraffend den eschenen Speer, und bestand nicht / Vor Patroklos, entblößt wie er war, im Kampf der Entscheidung. / Jener, vom Schlag des Gottes gebändiget, und von der Lanze, / Rasch in der Freunde Gedräng' entzog er sich, meidend das Schicksal.«

<sup>26</sup> »Und sie wandten sich wieder zum Tanz und frohen Gesange, / Und belustigten sich, bis ihnen der Abend herabsank. / Als den Lustigen nun der dunkle Abend herabsank.«

der die homerische Erzählung skandiert, und wo jeder Tag – gemeint als Zeit für die Handlung –, *auf sich warten lässt*, (in der Nacht passiert schließlich kaum etwas). Dieser Gebrauch ist nicht auf die *Odyssee* beschränkt, sondern es gehört zum epischen Repertoire, wie etwa in Hom. *Il.* 9, 660–2 (αἱ δ' ἐπιτειθόμεναι στόρεσαν λέχος, ὡς ἐκέλευσεν, / κῶεά τε ῥῆγός τε λίνιοι τε λεπτόν ἄωτον· / ἔνθ' ὁ γέρων κατέλεκτο καὶ Ἥοα δῖαν ἔμμυεν):<sup>27</sup> Wie Penelopes Freier auf den Abend gewartet hatten, d.h. sie haben bis zum Sonnenuntergang gefeiert, so erwartet der alte Phoinix den Morgen, was nichts Weiteres bedeutet als *er schlief ein nachts*. Noch aus der *Odyssee*:

Hom. *Od.* 19, 340–342:

κείω δ' ὡς τὸ πάρος περ ἄϋπνους νύκτας ἴαυον.  
πολλὰς γὰρ δὴ νύκτας ἀεικελίω ἐνὶ κοίτῃ  
ἄεσα καὶ τ' ἀνέμεινα εὐθρόνον Ἥω δῖαν<sup>28</sup>

Der noch unerkannte Odysseus erzählt Penelope, wie er schlaflose Nächte auf einem ärmlichen Lager auf den Sonnenaufgang gewartet habe, als Rechtfertigung für seine Ablehnung einer komfortableren Unterkunft. Odysseus befindet sich bei den Phäaken:

Hom. *Od.* 11, 350–376:

ξεῖνος δὲ τλήτω, μάλα περ νόστοιο χατίζων,  
ἔμπης οὖν ἐμμείναι ἐς αὐρίον, εἰς ὃ κε πάσαν  
δωτίνην τελέσω. πομπή δ' ἀνδρῶσσι μελήσει  
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ δήμῳ.  
τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·  
»Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,  
εἴ με καὶ εἰς ἐνιαυτὸν ἀνώγοιτ' αὐτόθι μίμνειν  
[...]  
νῦξ δ' ἦδε μάλα μακρὴ, ἀθέσφατος, οὐδέ πω ὦρη  
εὐδῆιν ἐν μεγάρῳ· σὺ δέ μοι λέγε θέσκελα ἔργα.  
καὶ κεν ἐς ἧῶ δῖαν ἀνασχοίμην, ὅτε μοι σὺ  
τλαίης ἐν μεγάρῳ τὰ σὰ κήδεα μυθήσασθαι.«<sup>29</sup>

<sup>27</sup> »Ihm gehorchten die Mägd', und breiteten emsig das Lager, / Wollige Vlies', und die Deck', und der Leinwand zarteste Blume. / Dort nun ruhte der Greis, die heilige Früh' erwartend«.

<sup>28</sup> »Laß mich denn diese Nacht so ruhn, wie ich es gewohnt hin: / Viele schlaflose Nächte hab' ich auf elendem Lager / Hingebracht, und sehulich den schönen Morgen erwartet«.

<sup>29</sup> »Aber der Fremdling wolle, wie sehr er zur Heimat verlanget, / Noch bis morgen bei uns verweilen, bis ich das ganze / Ehrengeschenk ihm bereitet. Die Fahrt liegt allen

Alkinoos will unbedingt, dass er sich nicht verabschiedet, bevor er die Gastgeschenke angenommen hat, die gerade von ihm persönlich gesammelt werden; so soll Odysseus für seinen Aufbruch bis zum nächsten Morgen warten, konkreter: er soll warten, bis sein Gastgeber dies erledigt habe. Alkinoos verzögert somit die Weiterreise seines Gastes, obwohl es ihm klar ist, wie sehr sich dieser nach der Heimkehr (*nostos*) sehne. Alkinoos nimmt somit auf den Vorschlag seiner Frau Arete Bezug, die kurz zuvor davon abgeraten hatte, den Gast in Eile und v. a. ohne Geschenke zu entlassen (τῷ μὴ ἐπειγόμενοι ἀποπέμπετε μηδὲ τὰ δῶρα / οὕτω χρηρίζοντι κολούετε; 339–340).<sup>30</sup> Die Wartezeit beträgt nicht einmal einen Tag: Am Hof der Phäaken ist es bereits Abend, fast Nacht, als Alkinoos Odysseus herzlich bittet die eines epischen Sängers würdige Erzählung seiner leidvollen Erfahrungen fortzusetzen. Im Wortwechsel geht es sonach um nur wenige Stunden, die allerdings ausreichen, um von *Warten* und gar Verzögerung einer jahrelangen Reise zu sprechen. Odysseus wird in der Tat am Abend des nächsten Tages abreisen.

Eine ähnliche Situation erfährt sein Sohn Telemachos, der Gast bei Menelaos in Sparta ist und von diesem gebeten wird, noch elf bis zwölf Tage in seinem Palast für die Abreise zu warten, nicht ohne die Gastgeschenke mitzunehmen:

Hom. *Od.* 4, 587–589:

ἀλλ' ἄγε νῦν ἐπίμεινον ἐνὶ μεγάροισιν ἐμοῖσιν,  
 ὄφρα κεν ἔνδεκάτῃ τε δωδεκάτῃ τε γένηται·  
 καὶ τότε σ' εὖ πέμψω, δώσω δέ τοι ἀγλαὰ δῶρα.<sup>31</sup>

Auch der Kyklop Polyphem hätte auf jemand anders gewartet bzw. jemand anders (als Odysseus) erwartet, der nach seiner Irrfahrt zu ihm kommt:

---

am Herzen, / Aber vor allen mir; denn mein ist die Herrschaft des Volkes. / Ihm antwortete drauf der erfindungsreiche Odysseus: / Weitgepriesener Held, Alkinoos, mächtigster König! / Zwängt ihr mich allhier auch ein ganzes Jahr zu *verweilen*, / [...] / Diese Nächte sind lang, sehr lang! und noch ist die Stunde / Schlafen zu gehn nicht da. Erzähle mir Wundergeschichten. / Selbst bis zur heiligen Frühe vermöcht' ich zu hören, so lange / Du in diesem Gemache mir deine Leiden erzähltest!«

<sup>30</sup> »Darum sendet ihn nicht so eilend, und spart die Geschenke / Bei dem darbanden Manne nicht allzukärglich.«

<sup>31</sup> »Aber ich bitte dich, Lieber, *verweil* in meinem Palaste, / Bis der elfte der Tage vorbei ist, oder der zwölfte. / »Als dann send' ich dich heim, und schenke dir köstliche Gaben.«

Hom. *Od.* 9, 511–517:

ὅς μοι ἔφη τάδε πάντα τελευτήσεσθαι ὀπίσσω,  
 χειρῶν ἐξ Ὀδυσῆος ἀμαρτήσεσθαι ὀπωπῆς.  
 ἀλλ' αἰεὶ τινα φῶτα μέγαν καὶ καλὸν ἐδέγγμην  
 ἐνθάδ' ἐλεύσεσθαι, μεγάλην ἐπιειμένον ἀλκὴν·  
 νῦν δέ μ' ἔων ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικος  
 ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν, ἐπεὶ μ' ἔδαμάσσατο οἴνω.  
 ἀλλ' ἄγε δεῦρ', Ὀδυσσεύ<sup>32</sup>

Das Warten der *Odyssee* ist somit, themenbedingt und erwartungsgemäß, ein ständiges, starkes Durchhaltevermögen erfordernde Auseinandersetzung, mit abenteuerlichen, aber auch insignifikant kurzweiligen Verzögerungen einer Reise, die unterschiedlich lang ausfallen können und archetypisch für alle Odysseen der Welt geworden ist. Auch Odysseus' Warten konfiguriert sich somit – kaum unterschiedlich als beim iliadischen zum Kampf eilenden Krieger – als die Unfähigkeit, *nicht länger warten* zu können – er muss zurück in die Heimat –, was wiederum sein gelegentliches, von den Umständen, aber nicht von ihm selbst verursachtes Warten heldenhafte Konturen gewinnt: Odysseus hält die Vielzahl an aufgezwungenen Warte-Situationen aus, auf seinem Plan beharrend, so schnell wie möglich zurück in die Heimat zu kommen.

<sup>32</sup> »Der weissagte mir alles, was jetzt nach Jahren erfüllt wird: / Durch Odysseus' Hände würd' ich mein Auge verlieren. / Doch erwartet ich immer, ein großer und stattlicher Riese / Würde mich hier besuchen, mit großer Stärke gerüstet! / Und nun kommt so ein Ding, so ein elender Wicht, so ein Weichling, / Und verbrennt mir das Auge, nachdem er mit Wein mich berauschet! / Komm doch her, Odysseus!«

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Homer: *Odyssee*, in der Übertr. von Johann H. Voß, Hamburg 1781 (= Mannheim 2012).
- Homer: *Ilias*, in der Übertr. von Johann H. Voß, Hamburg 1793 (= Mannheim 2012).

### Sekundärliteratur

- Fränkel, Hermann: Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur, in: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München <sup>2</sup>1955, 1–22 (erste Fassung in: Beihefte zur Zeitschrift für Ästhetik 25, 1931, 97–118).
- Geiger, Friedrich: Zur Geschichte der musikalischen Zukunft, in: Archiv für Musikwissenschaft 69, 2012, 329–335.
- Grossardt, Peter: Die Erzählung von Meleagros. Zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kultlegende, Leiden/Boston/Köln 2012.
- Latacz, Joachim: Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes, Stuttgart/Leipzig 1995 (Lectio Teubneriana, Bd. 3) = Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption. Kleine Schriften II, Berlin/Boston 2014, 267–343.
- Reinhardt, Karl: Die Ilias und ihr Dichter, Göttingen 1961.
- Schmitt, Arbogast: Die Moderne und Platon. Zwei Grundformen europäischer Rationalität, Stuttgart 2008.
- Stanchi, Nicola: La presenza assente. L'attesa del personaggio fuori scena nella tragedia greca, Mailand 2007.
- Theunissen, Michael: Griechische Zeitbegriffe vor Platon, in: Archiv für Begriffsgeschichte 44, 2002, 7–23.



## Episches und tragisches Warten

### I. Formen des Wartens in der *Odyssee*

Homers *Odyssee* ist ein Werk, das durch eine Vielzahl von Situationen des Wartens durchzogen und geprägt ist.<sup>1</sup> Die Götter, die Mitleid mit dem bei Kalypso lebenden und nun schon im zwanzigsten Jahr von der Heimat getrennten Odysseus haben (*Odyssee* 1, 19), warten den günstigen Zeitpunkt ab, um Odysseus zu erlösen. Als Poseidon, der Odysseus wegen der Blendung seines Sohnes Polyphem grollt, im fernen Äthiopien weilt, um die ihm gebührenden Opfer zu empfangen (1, 22–25), treffen sich die anderen olympischen Götter und beschließen auf Drängen Athenas, der Schutzgöttin des Helden, Odysseus endlich nach Hause nach Ithaka ziehen zu lassen (1, 26–35).

Das Leben von Odysseus' Familie auf Ithaka ist durch banges, verzweifeltes Warten gekennzeichnet. Penelope sehnt sich nach ihrem Mann und hält sich die Freier mit einer List vom Leibe. Erst wolle sie das Grabtuch für Laërtes, Odysseus' Vater, zu Ende weben. Tagsüber sitzt sie am Webstuhl und trennt nachts das Gewobene wieder auf, wie Antinoos auf der Ratsversammlung der Bürger entrüstet berichtet (2, 85–128). Telemach, Odysseus' Sohn, stürzt das Warten auf den Vater in große Unsicherheit. Zwar sagten alle – so Telemach zu Athena, die ihn in der Gestalt des Mentos ›aufrütteln‹ und zum Erwachsenen machen will (1, 89) –, er sei der Sohn des großen Helden und Trojakämpfers; doch er kenne den Vater nicht einmal (1, 214–220), der spurlos verschwunden sei, und ihn schutz- und hilflos den Freiern ausliefere, die sein Vermögen verzehrten. Lieber sei es ihm, wenn der Vater vor Troja ums Leben gekommen sei; dann müsse er nicht sein Leben in nutzlosem Warten verbringen (1, 231–251). Doch nicht nur die nächsten Familienangehörigen, Penelope, Telemach und Odysseus' alter Vater Laërtes (24, 204–347), warten auf den abwesenden Herrscher, sondern alle, die treu zu ihm stehen: der Schweinehirte Eumaios, die Amme Eurykleia und selbst sein alter Hund Argos (17, 290–327). Obwohl Odysseus nicht anwesend ist, ist er trotzdem stän-

---

<sup>1</sup> Zur narrativen Technik der *Odyssee* vgl. durchgehend de Jong 2001 und Grethlein 2017.



dig präsent, und das sogar auf dem Olymp bei den Göttern. Durch seine Abwesenheit bestimmt er die Gedanken und Handlungen der anderen. In ihren Geschichten und ihren Äußerungen über den Abwesenden entsteht ein Bild von ihm aus unterschiedlichen Perspektiven, bis er im fünften Buch selbst eingeführt wird.

Den von vielen erwarteten Odysseus selbst zermürbt das Ausharren auf der Insel Ogygia bei der Nymphe Kalypso. In tiefer Depression gefangen sitzt er tagein, tagaus am Ufer, starrt auf das Meer und verzehrt sich in Sehnsucht nach der Heimat (5, 81–84). Nachdem Kalypso den Befehl des Göttervaters, Odysseus ziehen zu lassen, durch Hermes vernommen hat, begibt sie sich zum Strand, um Odysseus die Botschaft zu überbringen (5, 149–158).<sup>2</sup>

Ihn aber fand sie; er saß an der Küste. Sein Auge ward niemals  
Trocken vor Tränen; die süßen Tage des Lebens verrannen.  
Heimkehr! war seine Klage; die Nymphe war ihm zuwider.  
Freilich nachts, da schlief er bei ihr in der geräumigen Grotte,  
Wollte es nicht und zwang sich zu ihr, die gerne es wollte.  
Tagsüber ließ er sich nieder im Felsengeklüft und am Strande;  
Aufgewühlt im Gemüt von Tränen, Stöhnen und Schmerzen,  
Spähte er, Tränen vergießend, hinaus auf die rastlose Salzflut.

Warten weist in der *Odyssee* viele Nuancen auf. Telemachs Warten auf den Vater schlägt auf der einen Seite in Ungeduld um und findet seinen Ausdruck sogar in verbaler Aggression gegen den Abwesenden, auf der anderen Seite ist er verunsichert, ob er denn wirklich der Sohn des berühmten Odysseus ist, wie alle behaupten (1, 214–220). Penelopes Warten ist von Hoffnung getragen, dass ihr Mann doch wiederkommen werde. Diese Hoffnung ist aber nahe an der Verzweiflung gebaut. Kaum hört sie das Lied des Phemios von der durch Athena verursachten unglücklichen Heimfahrt der Trojakämpfer (1, 325–327), bricht sie in Tränen aus, da der Gesang sie an ihr eigenes, trauriges Schicksal erinnert, die sich in Sehnsucht nach ihrem Mann zermürbt (1, 337–344). Doch die Hoffnung, dass ihr Mann wiederkommen möge, lässt sie aktiv werden; sie hintergeht die sie bedrängenden Freier durch die List des aufgetrennten Leintuchs. Das lange Warten macht sie jedoch zurückhaltend und sogar misstrauisch, nachdem der lang Erwartete endlich vor sie tritt (23, 85–116). Odysseus erwartet, dass sie ihm voller Freude

<sup>2</sup> Übersetzung nach Weiher 2013, 137.

um den Hals falle und ihn küsse. Doch sie bleibt distanziert, setzt sich ihm gegenüber, wie gelähmt, unsicher, ob er es wirklich ist. Bald meint sie ihn zu erkennen, bald scheint er ihr fremd zu sein. Doch auch in Odysseus hat die lange Trennung ihre Spuren hinterlassen. Voller Vorfreude erwartet er seine Frau; doch als sie ihm gegenübersteht, schaut er verlegen zu Boden. Das lange, durch Hoffnung, Resignation und Verzweiflung geprägte Warten auf eine Person – dies führt die *Odyssee* in verschiedenen Konstellationen mehrfach vor – hinterlässt tiefe Verwundungen in der Seele der Wartenden, die in unterschiedlichen Äußerungen ihren Ausdruck finden.

Neben den psychologischen Auswirkungen des Wartens werden in der *Odyssee* die politischen und gesellschaftlichen Folgen der Abwesenheit des Herrschers, Vaters und Ehemanns vorgeführt. Während die einen zuversichtlich, resigniert oder verzweifelt auf die Heimkehr des Odysseus warten, verprassen die Freier an seinem Hofe das Vermögen der Familie (1, 106–112). Dass die normale Ordnung aus den Fugen geraten ist, zeigt sich vor allem an Telemach: Dem Alter nach – Odysseus musste bald nach seiner Geburt sich dem Heerzug der Griechen nach Troja anschließen – ist er ungefähr zwanzig Jahre, müsste also nach den Vorstellungen der archaischen Zeit die Ephebie, die der Initiation in das Erwachsenenalter diene, seit einigen Jahren hinter sich gebracht haben. Durch die Abwesenheit des Vaters konnte er demnach nicht den Schritt von der Jugend zum Erwachsenen machen. Athena in der Gestalt des Mentos bringt ihn dazu, sich als erwachsenen Mann zu begreifen, der – zum Erstaunen der Mutter (1, 360–361) – sie zurecht weist, als sie den Sänger Phemios bittet, nicht über die Heimkehr der Trojakämpfer zu singen, da dies sie an ihr eigenes, trauriges Schicksal erinnere (1, 337–344), und der es sogar wagt, die lärmenden Freier aufzufordern, in aller Ruhe dem Sänger zu lauschen (1, 368–380), und die sich vor Staunen über das plötzlich veränderte Verhalten des jungen Mannes ›auf die Lippen beißen‹ (1, 381–381). Gedrängt und ermutigt durch Athenas Worte durchläuft Telemach seine individuelle Initiation – allein, nicht im Verbund mit Gleichaltrigen. Er segelt zur Peloponnes, besucht Nestor sowie Menelaos und Helena, um Kunde über seinen Vater einzuholen, und übersteht bei der Rückkehr die Gefahr, in die Hände der Freier zu fallen, die ihm auflauern, indem er sich zu dem treuen Schweinehirten Eumaios begibt. Die *Telemachie*, die Bücher 1–4 der *Odyssee*, spiegeln demnach die Struktur der traditionellen Ephebie wider: die Trennung von der Heimat – das Verweilen in der Fremde, das mit der Meisterung

von Gefahren verbunden ist – und die Heimkehr in die Heimat als nunmehr Erwachsener.<sup>3</sup>

Um die psychologischen und gesellschaftlichen Auswirkungen des Wartens in voller Breite und Tiefe entfalten zu können, erzählt Homer das Warten sozusagen in seiner Endphase. Athena wartete geduldig auf das Fernsein des Poseidon, um endlich, die günstige Gelegenheit (καίρὸς) am Schopf greifend, die Causa ›Odysseus‹ auf die olympische Tagesordnung setzen zu können. Telemach, Penelope und Laërtes werden in die Handlung nach ihrem zwanzigjährigen Warten kurz vor der Auflösung eingeführt, wie in gleicher Weise gleich zu Beginn (1, 16) der Fokus auf den im zwanzigsten Jahr bei Kalypso leidenden Odysseus gelenkt wird. Eine lange Abwesenheit verändert Menschen nicht nur unter psychologischen, sondern auch unter physiognomischen und physischen Gesichtspunkten. So ist die *Odyssee* durch eine Reihe von ›Wiedererkennungen‹ (*Anagnoríseis*) durchzogen,<sup>4</sup> die die Heimkehr des Helden begleiten. Jede dieser Wiedererkennungen lässt Odysseus einen weiteren Schritt in den angestammten Besitz zurückmachen: Zunächst gibt er sich seinem Sohn Telemach zu erkennen (16, 186–213).<sup>5</sup> Der treue Hund Argos erkennt den Herrn und stirbt (17, 290–327: instinktives Erkennen). Eurykleia, die alte Amme des Odysseus, erkennt ihren Zögling an einer Narbe, die er sich bei der Jagd zugezogen hatte (19, 382–398.467–479: Anagnorisis mithilfe eines Zeichens [*Gnórisma*]). Diesen Wiedererkennungszeichen fallen nicht nur eine funktionale Rolle in der Entwicklung der Erzählung zu, sondern sie enthalten eine psychologische Komponente. Das lange Warten und die lange Abwesenheit machen unsicher und misstrauisch, so dass Worte allein nicht genügen, sondern der faktischen Bestätigung durch unveränderliche Kennzeichen oder durch Gegenstände bedürfen.<sup>6</sup> Den Hirten Eumaios und Philoitios gibt sich Odysseus zu erkennen, nachdem er ihre Treue und Zuverlässigkeit hinreichend auf die Probe

<sup>3</sup> Vgl. dazu von Gennep 1909 (1977); Vidal-Naquet 1981. Die Heimkehr der jungen Männer nach der Ephebie führt bei den zu Hause sie erwartenden Erwachsenen zu Unsicherheit und Sorge; vgl. Bakchylides, Dithyrambos 4 (*Theseus*) und dazu Zimmermann 2008, 94–99.

<sup>4</sup> Vgl. Grethlein 2017, 159–203.

<sup>5</sup> Unter konzeptionellen Gesichtspunkten führt diese erste Anagnorisis die Telemach- und Odysseushandlung zusammen.

<sup>6</sup> Nach den Kategorien der Rhetorik sind die *Gnórismata* ›kunstlose Beweise‹ (πίστεις ἄτεχνοι), da sie nicht der Argumentation bedürfen, sondern für sich allein sprechen. Dies wird in der euripideischen *Elektra* (518–546) durchgespielt; vgl. Zimmermann 2019, 609.

gestellt hat (21, 193–225). Die Freier erkennen zu spät in der ›Bogenprobe‹, wer denn der seltsame Bettler ist, und zahlen mit ihrem Leben für das, was sie während der Abwesenheit des Hausherrn angerichtet haben (22, 1–121). Das Zusammentreffen der Gatten, von Penelope und Odysseus, lotet die psychischen Hindernisse aus, die nach zwanzig Jahren der Trennung einer schnellen Wiedererkennung im Wege stehen (23, 1–240). Der Weg zurück in die Heimat und in die Familie ist jedoch erst abgeschlossen, nachdem der letzte Wartende, der alte Vater Laërtes, von seiner Ungewissheit erlöst wird (24, 204–347).

## II. Der gebrochene Held Odysseus und die Wiedergewinnung der heroischen Identität

Wenn man die *Odyssee* unter dem Aspekt des Wartens liest, stechen die gravierende Unterschiede zu der nur wenige Jahrzehnte älteren *Ilias* ins Auge. Nichts bringt deutlicher die Unterschiede in der Gesamtkonzeption und im Menschenbild zum Ausdruck als ein Vergleich der beiden programmatischen Proömien. Der Dichter der *Ilias* bittet die Muse darum, ihm »des Peleussohnes Achilleus / unheilbringenden Zorn« zu singen, »der tausend Leid den Achäern / Schuf und viele stattliche Seelen der Heroen zum Hades hinabstieß« und damit Zeus' Ratschluss in Erfüllung gehen ließ (1, 1–5). Die unerbittliche, trotzige Größe eines einzelnen, der in seiner Ehre verletzt wurde, bringt der Gesamtheit der Griechen Unheil und Tod. Wie verschieden davon klingt der Beginn der *Odyssee*: Im Mittelpunkt steht ein Mann, der »vielgewandt« (*polytropos*/ πολύτροπος) ist, sich wendig jeder Lage anzupassen versteht; ein Mann, der Troja mithilfe seiner Intelligenz, durch die Erfindung des hölzernen Pferdes (*Od.* 4, 265ff.; 8, 492ff.) zerstörte und zuvor durch den zusammen mit Diomedes begangenen Raub des Palladions, des Kultbilds der Athena, und dadurch, dass er zusammen mit Achills Sohn Neoptolemos den Bogen des Herakles und seinen Besitzer Philoktet nach Troja brachte, die Voraussetzungen der Einnahme und Zerstörung der Stadt schuf; ein Mann, der nach dem Sieg zehnjährige Irrfahrten, Schiffbruch und großes Leid erdulden musste und trotzdem sein Ziel, die Heimkehr nach Ithaka zu seiner Frau Penelope, nicht aus den Augen verlor; ein Mann, der auf seinen Irrfahrten vieles sah und lernte, zahlreiche Siedlungen der Menschen und deren verschiedenes Wesen; ein Mann, der nicht nur für seine eigene Heimkehr kämpfte, sondern auch für die seiner Gefährten.

Nicht sein Verhalten riss sie in den Tod, wie der Zorn des Achilleus die tapfersten Krieger der Griechen dahinraffte, sondern es waren ihre eigenen Freveltaten und ihr eigener Unverstand, der ihnen den Untergang brachte. Dem in seinem Verhalten vom einem starren Adels- und Ehrencodex bestimmten Achilleus der *Ilias* steht in der *Odyssee* ein geradezu vielschichtiger und vielgestaltiger Mensch entgegen.

Starrer Groll hier, und gewandte Anpassung dort; Zerstörung und Selbsterstörung hier, und Erhaltung und Selbsterhaltung dort; der Götterwille hier, und die eigene Leistung oder der eigene Fehler dort. Die Odyssee trauert nicht mehr in romantischem Geiste einer versunkenen Welt nach, die an ihrem eigenen stürmischen Wesen schicksalhaft zugrunde ging, sondern sie feiert den männlichen Realisten einer neuen Gegenwart, der klug und zähe sein Geschick in die eigenen Hände nimmt, um sich allen Gewalten zum Trotz zu behaupten.<sup>7</sup>

Hermann Fränkels Vergleich der beiden Protagonisten, von Achill und Odysseus, bringt jedoch nur einen Aspekt der Odysseus-Gestalt zum Vorschein. Sicher ist Odysseus ein Held, den die langen Jahre des verzweifelten Wartens auf Ogygia nicht mürbe machten, aber er ist gleichzeitig durch all das Leid, das ihm während der zehnjährigen Irrfahrten widerfuhr, ein gebrochener Held, der stets vorsichtig, ja misstrauisch ist, selbst wenn ihm die anderen Menschen wohl wollen. Dies erfährt Kalypso, die voller Empathie und Mitleid (5, 191) mit ihrem Geliebten, dem sie vor sieben Jahren das Leben rettete, die für ihn erfreuliche, für sie schmerzhaft Neugier überbringt, dass sie ihn ziehen lassen müsse, und auf einen misstrauischen, eine Falle vermutenden Odysseus trifft (5, 173–179). Wie Kalypso empfindet auch die Meerestgötterin Leukothea Mitleid (5, 336) mit dem schiffbrüchigen, um sein Leben kämpfenden Odysseus. Doch er misstraut der angebotenen Hilfe (5, 336), und nur Athenas Eingreifen rettet ihm das Leben (5, 382–387). Selbst den Wohlgefühlen gegenüber kann Odysseus sein Misstrauen nicht zähmen. Kaum erwacht er auf Ithaka aus seinem Tiefschlaf, vermutet er, dass die Phäaken, die ihm das Geleit gaben, ihn ausgeraubt und an einem menschenleeren Strand ausgesetzt hätten (13, 187). Athena, auf die Odysseus am Strand von Ithaka trifft, gibt gleichsam *ex cathedra* aus göttlicher Warte eine zutreffende Charakterisierung dieses neuen Heldentums, das sich grundsätzlich von dem der *Ilias* unterscheidet (13, 291–299): »Der müsste ein Meister des eigenen Vorteils und ein hintertriebener Schelm sein,

<sup>7</sup> Fränkel 1969, 95.

der dich, selbst wenn ein Gott dir begegnete, übertreffen könnte! Schuft, reich an Einfällen, unübertrefflich im Aushecken von Listen, du wolltest also nicht einmal, selbst in der deiner eigenen Heimat, mit Trug und Lug aufhören, die dir – so muss man es sagen – zur zweiten Natur geworden sind! Aber lass uns darüber nicht weiter sprechen. Wir beide wissen, was Vorteil heißt! Denn du bist unter allen Menschen bei weitem der Beste im Planen und Reden, und ich bin unter allen Göttern aufgrund meiner Intelligenz und meines auf Vorteil sinnenden Denkens berühmt.« Dieser zur zweiten Natur gewordene, misstrauischen Vorsicht bleibt Odysseus, gewarnt durch Agamemnons grausames Schicksal, auch nach der Rückkehr treu. Er lässt nicht davon ab, alle, mit denen er zu tun hat, selbst die Nächsten wie Penelope und Laërtes auf die Probe zu stellen – die Ausnahme bildet Telemach –, um in der Verstellung herauszufinden, wie sie ihm nach zwanzig Jahren der Trennung gewogen sind.

In der *Odyssee* wird nachgezeichnet, wie Odysseus, dessen Ruhm zum Himmel reicht, wie er sich den Phäaken selbst vorstellt (9, 20), durch zehnjähriges Leid sein Heldentum einbüßte und es langsam wiedererringt. Auf Ogygia von Kalypso zurückgehalten, ist er nicht mehr der strahlende Held wie damals, als er vor zehn Jahren als Städtezerstörer von Troja lossegelte, sondern ein durch die langen Irrfahrten, den Verlust der Beute und Gefährten ein gebrochener Mann. Im fünften Buch, in dem uns Odysseus nach der *Telemachie* zum ersten Mal entgegentritt, wird er in geradezu klinisch zu nennender Depression in die Handlung eingeführt. Hermes, der Kalypso den Befehl des Göttervaters überbringt, Odysseus endlich ziehen zu lassen, trifft ihn nicht an, da Odysseus wie jeden Tag weinend am Ufer sitzt und stöhnend und seufzend auf das Meer starrt (5, 80–84). Wenig später, als sich Kalypso an den Strand begibt, um ihm die Nachricht zu überbringen, findet sie ihn in tiefer Depression vor. Die Zeit verrinnt ihm; tagaus, tagein weint er, sich in Gedanken an die Heimat zermarternd. Die Nympe, an der er offensichtlich nach seiner Rettung Gefallen fand, gefällt ihm nicht mehr. Nur widerwillig wohnt er ihr nachts in der gewölbten Grotte bei (5, 149–158). Die Hoffnung, endlich die Heimat zu erreichen, währt nur kurz. Der Tiefpunkt des Identitätsverlustes ist nach dem Schiffbruch erreicht. Nackt am Strand von Scheria angespült, sucht er sich wie ein Tier im Gebüsch einen Unterschlupf (5, 474–493). Die allmähliche Wiedergewinnung seines Selbstbewusstseins setzt in Buch 6 ein. Im Zusammentreffen mit Alkinoos' schöner, junger Tochter Nausikaa, die sich durchaus vorstellen kann, Odysseus zum Mann zu nehmen (6, 239–247), gewinnt er sein

Selbstgefühl als Mann wieder. Sinnfälliger Ausdruck ist seine Wandlung nach dem Bad, als ihn Athena zur Verwunderung Nausikaas in vollem Glanz verjüngt erstrahlen lässt (6, 223–238).

Die nächste Stufe der Rückkehr zu sich selbst findet am Phäakenhof in mehreren Stufen statt. Zunächst verbirgt Odysseus seine wahre Identität. Er bestreitet, ein Gott zu sein, und stellt sich als wahren Schmerzensmann vor, der nach dem Willen der Götter unendliches Leid ertragen musste (7, 207–225). Im achten Buch erringt er, zum Wettkampf herausgefordert, sein Ansehen als aristokratischer Held wieder, der mit jungen Männern in den sportlichen Disziplinen mithalten kann (8, 97–255). Aber er kann auch wieder in seinen Reaktionen auf die Lieder des Demodokos wie ein Mensch empfinden: gerührt sein, trauern, Tränen vergießen (8, 83–95, 520–534) und sich freuen (8, 367–368). Die völlige Wiedergewinnung seiner Ehre als Mann und Fürst kann nur aus einer Verlusterfahrung heraus geschehen. Wenn Odysseus sich Alkinoos selbstbewusst mit »ich bin Odysseus, des Laërtes' Sohn« vorstellt, seinen Vatersnamen und seine Herkunft nennt und den Anspruch auf Ruhm (*kléos*) erhebt (9, 19–28), hat er zu sich selbst gefunden und kann im Folgenden in den *Apologen* eine teilweise auch kritische Selbstinterpretation geben. Zentral ist seine Sehnsucht nach der Heimat, nach seiner Frau und seinem Vater. Weder Kalypso noch Kirke noch Nausikaa vermochten es, sein standhaftes Herz zu bezwingen und ihn zu bewegen, sein Ziel aus den Augen zu verlieren (9, 35). Doch er denkt auch an die Gefährten, deren Heimkehr nicht an Odysseus', sondern an ihrem eigenen Fehlverhalten scheitert. Die Wissbegier allerdings, die ihn auszeichnet, ist ein ambivalentes Gut, da an ihr die Heimkehr zu scheitern droht und durch sie Gefährten bei Polyphem ihr Leben verlieren (9, 228–230). In der Erzählung der eigenen Geschichte und in der Deutung des eigenen Lebens und dessen, was ihm widerfahren ist, vergewissert Odysseus sich seiner selbst. Abgeschlossen wird diese Wiedergewinnung der Identität durch die reichen Geschenke, die Odysseus von Phäaken zuteilwerden und ihm seine Ehre als Fürst zurückgeben. Erst nachdem Odysseus' Persönlichkeit in allen Aspekten wiederhergestellt ist, kann er die Herrschaft in Ithaka in einer Reihe von »Wiedererkennungen«, durch die er langsam in seine Vergangenheit eindringt.

Im Gegensatz zu Odysseus, der seine Persönlichkeit und sein Selbstwertgefühl erst allmählich in der utopischen Welt der Phäaken wiedererlangt, ist Penelope eine starke und intelligente Frau, *periphron*, »umsichtig«, ist das sie charakterisierende Epitheton. Sie ist ungebrochen durch die



zwanzig Jahre des Wartens und wird erst in den letzten Tagen vor der Entscheidung von dunkeln Gedanken, von Selbstzweifeln und Todessehnsucht geplagt (20, 61–90). Doch die Hoffnung, ihr Mann möge zurückkehren, gibt ihr Halt (19, 124–163). Selbstbewusst nimmt sie für sich den eigentlich Männern vorbehaltenen Ruhm (*kléos*) in Anspruch (18, 255; 19, 128). Wie ihr Mann ist sie eine Meisterin der List, indem sie die Freier durch ihre Weblist hinhält. Sie spielt mit ihnen geradezu, indem sie sich ihnen zeigt und ihnen, bedacht auf die Mehrung des Vermögens, zur Freude des noch unerkannten Odysseus reiche Geschenke entlockt. In der langen Zeit der Einsamkeit ist sie misstrauisch geworden, immer wieder durch falsche Nachrichten über Odysseus' Schicksal in Unruhe oder Hoffnung versetzt. So prüft sie – auch darin Odysseus wesensverwandt – den heimgekehrten Mann (19, 215–219; 23, 166–180) und bittet ihn dafür um Verzeihung, dass sie ihm nicht gleich in die Arme gesunken sei. Denn wäre Helena wie sie mehr auf der Hut gewesen und hätte sie geahnt, dass die Griechen sie nach Hause zurückbringen würden, hätte sie sich nicht auf die Verführungskünste des Paris eingelassen und allen viel Unglück erspart (23, 209–230).

Wie Odysseus allmählich, nach zwanzig Jahren zurückkehrend, das verlorene Selbstbewusstsein, seine Identität bei den Phäaken wieder erlangt, wird in der *Telemachie*, den Büchern 1–4 der Odyssee, nachgezeichnet, wie sein Sohn, auch er charakterisiert durch ein Intelligenz ausdrückendes Epitheton (*pepnysménos*/πεπυσμέμος, »verständlich«), erwachsen wird, indem er die Heimat verlässt, und, von Athena dazu motiviert, seinen Platz in der Welt einnimmt. Den jungen Mann, gepeinigt von Zweifeln über seine Herkunft und unsicher (1, 215–220), bringt Athena mit unmittelbarer Wirkung dazu, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und sich über seinen Ursprung kundig zu machen. Selbstbewusst belehrt er seine erstaunte Mutter über das Wesen von Dichtung (1, 360), selbstbewusst fordert er, eine Versammlung der Bürger einzuberufen, und ebenso selbstbewusst verlangt er ein Schiff, um die Erkundigungsfahrt nach seinem Vater zu unternehmen. Die Gefahr, die vom Hinterhalt der Freier ausgeht, übersteht er mithilfe Athenas und kann, vereint mit dem Vater, die Herrschaft in seinem Haus wiedererlangen. Wenn er sich im Palast mit zwei Hunden und mit einem Speer bewaffnet in vollem Glanz seiner Jugend zeigt, ist dies ein deutlicher Hinweis auf die rituelle Rückkehr der Epheben von draußen in die Stadt, ein Zeichen dafür, dass Telemach erwachsen geworden ist (17, 61–64).



Das die Fabel der *Odyssee* dominierende Motiv des Wartens ist verbunden mit dem Moment der Entscheidung. Homer zeigt, wie unterschiedlich die Personen – Vater, Ehefrau und Sohn – mit der langen Zeit des Wartens umgehen und wie sie trotz der persönlichen Krisen, in die sie das zermürbende Warten gestürzt hat, daraus gestärkt hervorgehen. Ihr Heldentum besteht gerade darin, nicht zu scheitern, sondern durchzuhalten, entehrende Situationen zu ertragen, wenn dadurch das Ziel, das man sich vorgenommen hat, erreicht werden kann.

### III. Odysseisches Warten in den Orestie-Elektra-Dramen des 5. Jahrhunderts

Die in der *Odyssee* entwickelten Formen des Wartens, die mit ihnen verbundenen psychologischen und gesellschaftlichen Konsequenzen und die literarischen Techniken, die der Ausgestaltung der Wartesituationen dienen,<sup>8</sup> werden in der attischen Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. dramatisiert und weiterentwickelt.<sup>9</sup> Vor allem reizte die Tragiker die gebrochenen Helden der *Odyssee*. Die Bezüge zwischen der *Odyssee* und der Tragödie des 5. Jahrhunderts lassen sich besonders bei den Orestie-Elektra-Dramen des Aischylos (*Orestie*), Sophokles (*Elektra*) und Euripides (*Elektra*, *Orest*) nachweisen, da thematisch mit dem ›Atriden-Paradigma‹, das in der *Odyssee* (besonders 1, 35–43; 11, 387–466) gleichsam als Negativbild einer unglücklichen Heimkehr von Anfang an das Geschehen begleitet,<sup>10</sup> der Atriden- in enger Beziehung zum Odysseus-Mythos gestellt wird und die Hauptakteure der *Odyssee* (Odysseus, Penelope, Telemach, die Freier) in den *dramatis personae* der Atridengeschichte (Agamemnon, Klytaimestra, Orest, Aigisth) ihre Entsprechung finden und sich selbst in den Nebenrollen Spiegelungen nachweisen lassen: den treuen Freunden des Odysseus, den Hirten und der Amme Eurykleia, entsprechen im *Agamemnon* des Aischylos der Wächter und der Chor sowie die Amme in den *Choëphoren*.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Stanchi 2007. Stanchi entwickelt eine dreigliedrige Typologie des Wartens in der Tragödie: das Warten auf einen Heimkehrenden (Aischylos, *Perser* und *Agamemnon*; Sophokles, *Trachinierinnen*), das Warten auf einen Verfolger (Aischylos, *Hiketiden*; Euripides, *Herakliden*), das Warten auf einen Retter (Euripides, *Andromache*, *Herakles*; Sophokles, *Elektra*).

<sup>9</sup> Vgl. dazu Michel 2014.

<sup>10</sup> Vgl. de Jong 2001, 12–14.

Im aischyleischen *Agamemnon* (458 v. Chr.) wird die Situation des Wartens schon im Prolog durch einen einfachen Mann, den Wächter, zur Grundsituation des Dramas gemacht (1–39). Seit Jahren, im Sommer wie im Winter, liegt er wie ein Wachhund auf dem Dach des Palasts, um im Auftrag der Herrin Klytaimestra auf das Feuersignal zu achten, das den Sieg der Griechen vor Troja und somit die Heimkehr des Feldherrn vermelden solle. Vor Furcht, einzuschlafen und das Signal nicht zu bemerken, verbringt er die langen Nächte in angespannter Aufmerksamkeit, pfeift, singt oder stöhnt, um sich wachzuhalten. In diese klagende, mit dunkeln Andeutungen über den Zustand des Herrscherhauses angereicherten Exposition, die eine nicht endende Situation des Wartens beschwört (1–21), blitzt plötzlich das Feuersignal, das den Sieg der Griechen und die nahe Heimkehr des siegreichen Feldherrn verkündet, und setzt damit der Spannung ein Ende (22–25); das Unheil nimmt seinen Lauf. Der heimkehrende Sieger wird von seiner untreuen Frau im Bad erschlagen.

Wie der anonyme, als Pseudo-Longin bekannte Autor der Schrift *Über das Erhabene* (9, 12–14) im Vergleich der beiden homerischen Epen herausstellt, ist die Odyssee gleichsam ein Kommentar zur heroischen Welt der *Ilias* aus der Sicht des normalen Menschen, eine Komödie nach den Erschütterungen durch die Tragödie, in denen die Welt der kleinen Leute neben der der Heroen zur Sprache kommt. So ist der Wächter im aischyleischen *Agamemnon* ein tragischer Nachkomme des treuen Eumaios, des Schweinehirten der *Odyssee*, der voller Sorge das Treiben im Herrscherhaus sieht und kommentiert und voller Sehnsucht auf die Rückkehr des Herrn wartet.

Die *Choëphoren*, das zweite Stück der *Orestie*, benannt nach dem Chor der kriegsgefangenen Trojanerinnen, die im Auftrag Klytaimestras Trankspenden am Agamemnons Grab darbringen, stehen wiederum unter dem Aspekt des Wartens, das die Spannung der Handlung bestimmt. Klytaimestra ist von banger, sie peinigenden Erwartung beunruhigt, dass ihr Sohn Orest zurückkehre und Rache für den Tod des Vaters nehme. Elektras Lage dagegen ist – ähnlich wie die der homerischen Penelope – durch ein gespanntes, zwischen Verzweiflung und Hoffnung auf Rückkehr des Bruders schwankendes Warten geprägt. Aus dieser verzweifelten, von Demütigungen unerträglich gewordenen Situation wird in den aischyleischen *Choëphoren* Elektra gleich zu Beginn des Stücks erlöst. Im Auftrag der von ihrem schlechten Gewissen geplagten Mutter soll sie am Grab des Vaters Sühneopfer darbringen. Sie opfert allerdings nicht

im Sinne Klytimestras, sondern betet um die Heimkehr ihres Bruders (122–131). Da entdeckt sie die Locke, die Orest kurz zuvor am Grab des Vaters niedergelegt hatte (164–211) und folgert, nur ihr Bruder könne es gewagt haben, dieses Opfer darzubringen; zudem gleiche die Locke ihrem eigenen Haar. Als sie auch noch Spuren am Grabhügel entdeckt, ist sie von der Rückkehr des Bruders überzeugt. Da tritt Orest aus seinem Versteck (212–213), gibt sich seiner Schwester zu erkennen und plant unverzüglich zusammen mit ihr die Rache. Als durchreisender Fremder meldet Orestes seinen eigenen Tod, um die Mutter in Sicherheit zu wiegen und sich Einlass in den Palast zu verschaffen (653–718). Der Plan ist erfolgreich. Orest betritt den Palast; Klytimestra schickt eine alte Sklavin, Orests Amme, aus, um Aigisthos samt seiner Leibgarde zu holen (734–782). Die drohende Gefahr wird durch den Chor gebannt. Er befiehlt der Sklavin, den Herrn allein, ohne Schutz in den Palast zu rufen (770–773).

Die ca. vierzig Jahre nach den *Choëphoren* des Aischylos aufgeführte *Elektra* des Euripides<sup>11</sup> gewinnt nur dann ihre wahre Brisanz, wenn der Zuschauer die aischyleische Fassung des Stoffes präsent hat, die er wegen der Wiederaufführungsmöglichkeit, die Aischylos nach seinem Tod (456 v. Chr.) zuteil geworden war, kurze Zeit vorher tatsächlich im Theater hatte sehen können. Eine für den Zuschauer sicherlich überraschende Neuerung bringt Euripides gleich zu Beginn seiner Tragödie. Die euripideische Elektra lebt nicht in einer unwürdigen Lage bei Hofe. Aigisthos hat sie, um Agamemnons Tochter noch mehr zu demütigen, mit einem verarmten, aber rechtschaffenen Adligen verheiratet, der Aigisthos Plan untergräbt, indem er aus der erzwungenen Ehe eine Scheinehe macht und Elektra nicht berührt. Durch diese Änderung des Stoffes holt Euripides seine Elektra aus der zeitlosen Distanz der aischyleischen Mythen-gestaltung in die Gegenwart. Sie wird zu einer treusorgenden Hausfrau, die sich nicht nur für ihren Ehemann abmüht, sondern auch besorgt ist, die fremden Jünglinge, Pylades und Orest, den sie nicht erkennt, mit ihren bescheidenen Mitteln anständig zu bewirten. Allerdings zieht diese Gastfreundschaft den Tadel ihres Mannes nach sich: Für eine verheiratete Frau ziemt es sich nicht, sich mit fremden Männern zu unterhalten (341–344). Dies ist natürlich ganz und gar aus dem bürgerlichen Ver-

---

<sup>11</sup> Die Datierung und damit die Frage der Priorität gehört zu den umstrittenen und in extenso diskutierten Fragen der Tragödienforschung; hier wird von der Priorität der euripideischen *Elektra* ausgegangen; vgl. die Diskussion bei Michel 2014, 48–50.

ständnis des 5. Jahrhunderts, nicht aus der heroischen Vorzeit heraus gedacht. Die Wiedererkennung der Geschwister scheint sich anzubahnen, als Agamemnons alter Erzieher, der den kleinen Orest vor Jahren vor den Anschlägen der Mutter in Sicherheit gebracht hatte, voller Freude vom Grab des Agamemnon herbeistürzt und berichtet, am Grab Spuren, ein wollenes Kleid und eine blonde Locke als Spenden für den Toten entdeckt zu haben (487–502). Wie in einem Kreuzverhör vor Gericht zerpfückt die euripideische Elektra die aischyleischen Beweise für Orests Rückkehr. Der alte Pädagoge ist gleichsam das Relikt aus der aischyleischen Tragödie. Wohl nicht zufällig gleicht sein Auftritt demjenigen Elektras in den *Choëphoren*. Sein naiver Glaube trifft jedoch auf eine skeptische, ja sarkastische Elektra. Doch auch bei Euripides kommt es kurz danach zur Anagnorisis, zur Wiedererkennung der Geschwister. Jedoch gibt sich nicht Orest der Schwester zu erkennen, sondern der Alte identifiziert ihn an einem unveränderlichen Merkmal, einer Narbe über der Augenbraue (573–574). Er ist sozusagen das homerische Relikt in der euripideischen Tragödie: wie die Amme Eurykleia ist er der in Treue mit dem Abwesenden verbundene Diener. Unverzüglich gehen Orest, Pylades und Elektra daran, Apolls Befehl, Agamemnons Tod zu rächen, in die Tat umzusetzen.

Die sophokleische *Elektra* bezieht sich in der Eingangsszene auf die aischyleischen Gestaltung des Sujets zurück und zeigt eine tief gedemütigte, vor Hass sprühende Elektra (254–309). Doch trotz der Demütigungen ist Sophokles' Elektra nicht ein passives Opfer; sie hat den Drang – darin Penelope vergleichbar –, sich selbst aus ihrer üblen Lage zu befreien. Für Chrysothemis, ihre Schwester, die sie mäßigen will, hat sie nur Verachtung übrig. Elektras Tatbereitschaft wächst, als sie mit der Mutter zusammentrifft, sie wird zur Gewissheit, als Elektra selbst wie die Mutter Opfer der Intrige des heimkehrenden Orest wird und der Trugrede glaubt, er sei beim Wagenrennen umgekommen. Durch die kleine Änderung in der Abfolge der Handlungsteile hat Sophokles seiner *Elektra* eine völlig neue Dimension abgewonnen. Während Aischylos und Euripides die Wiedererkennung der Intrige vorausgehen lassen, weiß Sophokles' Elektra nichts vom Plan Orests. Sie muss mitanhören, wie der Fremde vom Unfall des Bruders berichtet, und muss den Triumph der Mutter ertragen. Die Gaben am Grab des Vaters, von denen voller Hoffnung Chrysothemis der Schwester berichtet, kann sie nur als bloße Verhöhnung auffassen. Gewissheit über den Tod des Bruders meint sie zu haben, als sie das Beweisstück, die Urne mit der Asche des Bruders,

in den Händen hält (1126–1170). Ihr abgründiger Hass und die Verzweiflung darüber, dass all die Jahre des Wartens umsonst waren, treiben sie dazu, die Tat allein zu unternehmen, da ihr die Schwester jede Hilfe verweigert. Erst als Elektra die Tat im Geiste bereits selbst vollzogen hat, lässt es Sophokles – kurz vor Ende der Tragödie – zur Wiedererkennung kommen (1122), bevor Orest in Begleitung des Pylades ohne Zaudern die Rache vollbringt.

Die drei Elektra-Dramen folgen darin dem *Odyssee*-Modell, dass die Situation eines langen Wartens kurz vor der Auflösung steht. Im Mittelpunkt steht wie in der *Odyssee* eine Frau, Elektra. An ihr werden die Folgen dargestellt, die das jahrelange sehnsüchtige Warten auf die Heimkehr des Bruders an ihrer Seele, an ihrer Persönlichkeit angerichtet haben. Gott ergeben betet die aischyleische Elektra zu Hermes, er möge den Bruder zurückkehren und den Tag der Rache anbrechen lassen (84–151). Das lange Warten in einer ihrer Stellung als Tochter des Trojabezwingers unangemessenen Ehe macht die euripideische Elektra zur resignierten Zynikerin, die alle Hoffnung auf die Rückkunft des Bruders aufgegeben hat. Die sophokleische Elektra, die in den Jahren des Wartens einen ungeheuren Hass auf die Mutter in sich entstehen ließ, wird, als sie selbst im Gegensatz zur aischyleischen und euripideischen Dramatisierung des Mythos Opfer der Intrige Orests wird, zur Täterin, sie begeht die Tat in der Imagination und wird erst im letzten Moment von Orest zurückgehalten.

#### IV. Warten in weiteren Tragödien

Kursorisch soll im Folgenden tragisches Warten in den anderen erhaltenen Tragödien gestreift werden.<sup>12</sup> Die aischyleischen *Perser* (472 v. Chr.) können als ein Stück des Wartens bezeichnet werden: Vom Einzugslied des Chores an (1–139) wird eine Atmosphäre der ängstlichen Spannung aufgebaut, da die alten Mitglieder des persischen Kronrats, die den Chor bilden, keine Nachricht von den persischen Heerscharen erhalten haben. Die Ungewissheit wird durch Atossa, die Mutter des Großkönigs Xerxes, noch verstärkt. Sie lebe, seitdem ihr Sohn gegen Griechenland zu Felde gezogen sei, in ständiger Angst und werde nachts von unheilvollen Träumen gepeinigt. Die schlechten Vorahnungen des Kronrats und Atossas

<sup>12</sup> Vgl. dazu jeweils die Interpretationen in Zimmermann 2018.

erhalten ihre Bestätigung durch einen Boten, der in wenigen Worten die völlige Niederlage der persischen Streitmacht verkündet (249–255). Der letzte Teil der Tragödie führt die Ausmaße der persischen Niederlage deutlich vor Augen. Allein, in zerfetztem Gewand kehrt der geschlagene König Xerxes heim (908). Das *Odyssee*-Modell – eine Frau wartet auf einen Mann, und eine Gesellschaft leidet unter der Abwesenheit des Herrschers – ist nicht zu übersehen. Doch anders als der heimkehrende Odysseus ist Xerxes ein gescheiterter tragischer Protagonist, der an seiner Niederlage zerbrochen ist und unter lauten Klagen in die Heimat zurückkehrt.

Ganz dem *Odyssee*-Modell verpflichtet – sowohl in der Handlung als auch der Personenkonstellation – sind die *Trachinierinnen* des Sophokles. Deianeira wird als eine auf ihren Mann Herakles wartende Frau eingeführt. Ihr Sohn Hyllos berichtet von der bevorstehenden Rückkehr des Vaters. Gepeinigt von Eifersucht auf eine junge Kriegsgefangene, Iole, wird Deianeira von einer passiv wartenden zur aktiven Frau und bringt damit ihrem Mann den Tod. Das eigentlich Gewollte, die Rückgewinnung der Liebe des Herakles, schlägt in das Gegenteil, den Tod des Erwarteten, um.

Ebenfalls verdanken die euripideische *Iphigenie bei den Taurern* und *Helena* ihre Grundsituation des Wartens der *Odyssee*. Die von Artemis vor dem Opfertod in Aulis gerettete und in das barbarische Taurerland entrückte Iphigenie, die dort als Menschenopfer darbringende Priesterin der Artemis walten muss, wartet über Jahre auf Befreiung, die ihr zuteilwird, als sich zwei Griechen, die sie nach dem barbarischen Brauch der Göttin opfern muss, als Orest und Pylades entpuppen und zusammen mit ihr und dem Kultbild der Göttin entfliehen können. Die *Helena*, in der Euripides der durch Stesichoros in der *Palinodie* in die Literatur eingeführten Mythenkorrektur folgt, nach der Helena, die Tochter des Zeus, nicht durch den trojanischen Prinzen Paris entführt, sondern durch ihren Vater nach Ägypten entrückt wurde, wo sie unter der Obhut des Königs Proteus die zehn Jahre des Krieges verbrachte, der also um ein bloßes Eidolon, um ein Truggebilde, geführt wurde, richtet sich selbst in der Personenkonstellation nach dem Modell der *Odyssee*: die treu wartende Gattin, der sie bedrängende Freier, Proteus' Sohn Theoklymenos, Vertraute, die Seherin Theonoe und der Chor, sowie der abwesende Ehemann Menelaos. Die Pointe liegt darin, dass die notorische Ehebrecherin Helena in die Rolle der treu wartenden Penelope schlüpft und Menelaos, als er, nach Ägypten verschlagen, auf

seine wirkliche Frau trifft, dieser ihre Identität zunächst, bis das Trugbild verschwindet, nicht abnehmen will.

Im *Rasenden Herakles* spielt Euripides mit dieser Grundsituation des Wartens: Die von dem Tyrannen Lykos bedrohte Familie des Herakles wartet voller Sehnsucht auf die Rückkehr des Helden. Doch der ermordet, nachdem er zunächst Rache an dem Usurpator genommen hat, von Hera mit Wahnsinn geschlagen, seine Frau und seine Kinder (910–1015). Von Unsicherheit, bangen Vorahnungen und Befürchtungen geprägtes Warten liegt vielen Tragödienhandlungen zugrunde: Die in Argos um Asyl bittenden Danaiden warten voller Furcht auf die Gewährung des Asyls und die Ankunft der Aigyptos-Söhne (Aischylos, *Hiketiden*). Die den Chor der aischyleischen *Sieben gegen Theben* bildenden Mädchen erwarten in Panik den Angriff der Feinde. Im sophokleischen *König Oidipus* warten die Bürger und der König auf die Rückkehr von Oidipus' Schwager Kreon, der aus Delphi ein Orakel einholen sollte, wie die Seuche in Theben zum Ende kommen könnte. Philoktet im gleichnamigen Drama des Sophokles ist in den zehn Jahren des Wartens auf der menschenleeren Insel Lemnos, auf der ihn die Griechen auf der Fahrt nach Troja ausgesetzt hatten, verständlicherweise zum verbitterten Menschenfeind geworden. Voller Mitleid erwartet in der *Alkestis* des Euripides der Chor das nahe Ende seiner Herrin, die für ihren Gatten Admet freiwillig in den Tod geht. Alle Hoffnungen Elektras und Orestes im euripideischen *Orestes* ruhen allein auf ihrem Onkel Menelaos, dessen Ankunft sie sehnsüchtig erwarten – in der trügerischen Hoffnung, er werde sie vor der drohenden Verurteilung durch die argivische Volksversammlung wegen der Ermordung der Mutter Klytaimestra und Aigisths retten.

All diese tragischen Wartesituationen gewinnen ihren Reiz aus der tragischen Ironie. Die Zuschauer im athenischen Dionysostheater kennen den den jeweiligen Tragödien zugrundeliegenden Mythos. Sie wissen also, wie sich das Warten auflösen wird. Dies bietet den Dichtern, da die Spannung, Sorge und Unsicherheit, die das Warten mit sich bringt, nur die *dramatis personae*, nicht aber das Publikum beherrscht, die Möglichkeit, die Wartesituationen psychologisch auszugestalten und das Augenmerk der Zuschauer darauf zu lenken, wie Menschen reagieren, wenn sie dem Stress eines Wartens mit ungewissem Ausgang ausgesetzt sind.

Als das hinter den tragischen Wartesituationen stehende literarische Modell lässt sich unschwer, teilweise bis in die Personenkonstellationen hinein, die homerische *Odyssee* ausmachen. Sie gibt nicht nur eine Typologie des Wartens vor, das einen positiven oder negativen Ausgang

(Atriden-Paradigma der *Odyssee*) haben kann, sondern bestimmt die dramatische Technik durch in der *Odyssee* entwickelten Auflösungen des Wartens: durch Wiedererkennung (Anagnorisis) und Intrige. Doch wie steht es mit dem Heroismus dieser wartenden Personen der Tragödien des 5. Jahrhunderts? Man kann in ihnen deutliche Weiterentwicklung der in der *Odyssee* angelegten Modelle sehen. Es sind vor allem starke Frauen, die wie die homerische Penelope das Heft selbst in die Hand nehmen, die selbstbestimmt entscheiden, sich gegen die Männer durchsetzen und dafür ›Ruhm‹ in Anspruch nehmen.



## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Homer: *Odyssee*, hg. von Anton Weiher, Berlin/Boston <sup>14</sup>2013 (Sammlung Tusculum).

### Sekundärliteratur

de Jong, Irene: *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.

Fränkel, Hermann: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München <sup>3</sup>1969.

Grethlein, Jonas: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München 2017.

Michel, Claudia: *Homer und die Tragödie. Zu Bezügen zwischen Odyssee und Orestie-Dramen*, Tübingen 2014.

Stanchi, Nicola: *La presenza assente. L'attesa del personaggio fuori scena nella tragedia greca*, Mailand 2007.

van Gennep, Arnold: *Les rites des passage*, Paris 1909 (= *The rites of passage*, London 1977).

Vidal-Naquet, Pierre: *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981.

Zimmermann, Bernhard: *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin 2008.

Zimmermann, Bernhard: *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 2018.

Zimmermann, Bernhard: *Rhetorik und Drama – Rhetorik im Drama*, in: Michael Erler / Christian Tornau (Hg.): *Handbuch antike Rhetorik*, Berlin/Boston 2019, 599–626.

DENNIS PULINA

Die *militia amoris* der Frauen  
Penelope, Laodamia und ihr heldenhaftes Warten  
in Ovids *Heroides*

Die Feststellung des Philosophen Jürgen Habermas, »wo immer ›Helden‹ verehrt werden, [stellt sich] die Frage [...], wer das braucht – und warum«,<sup>1</sup> ist auch auf die Antike übertragbar.<sup>2</sup> Wo es im Krieg viele Helden gibt, man sie als Vorbilder, als kollektive Identifikationsfiguren oder als Orientierungspunkte benötigt bzw. das Ausüben von Gewalt schlicht eine bedeutende Anerkennungsressource darstellt, muss man auch fragen, wie es um Helden in Friedenszeiten bestellt ist. Gerade Ovids Biographie ist fundamental von der *pax Augusta* geprägt, Eckard Lefèvre nannte ihn ein »Kind des Friedens«,<sup>3</sup> Eduard Fraenkel ihn den »Sohn eines neuen Zeitalters«<sup>4</sup>.

Das klassisch-kriegerische Heldenideal und seine paradigmatischen Vertreter, die homerischen Helden,<sup>5</sup> finden in Ovids Werken derweil vor allem in den *Heroides*, freilich nur *in absentia*, Bedeutung. Das Bild, das darin von diesem Heldentypus gezeichnet wird, ist allerdings keineswegs so heroisch, wie man es vermuten würde. So bemerkt Sara Mack zu *Heroides* 3, dem Brief der Briseis an Achill:

Ovid's idea of epic heroism is very different from Homer's. Although Homer makes us see the futility and emptiness of war at moments in the *Iliad*, he also shows us the heroism and glory that can be won on the battlefield. [...] In the *Heroides* Ovid seems to question the whole notion of heroism.<sup>6</sup>

Zu Recht sieht Mack in Achill weder einen guten Liebenden noch einen Helden<sup>7</sup> und stellt fest: »his only ›heroic‹ feat is his destruction of Briseis's

<sup>1</sup> Habermas 2002, 178.

<sup>2</sup> Für die sorgfältige Lektüre meines Beitrages danke ich Martin Korenjak (Innsbruck) und Ulrike Auhagen (Freiburg i. Brsg.).

<sup>3</sup> Lefèvre 1988, 190.

<sup>4</sup> Fraenkel 1931, 47.

<sup>5</sup> S. hierzu Horn 2014.

<sup>6</sup> Mack 1988, 76.

<sup>7</sup> S. ebd.

home and family«. <sup>8</sup> Auch das Heldentum anderer homerischer Figuren wird weitgehend dekonstruiert, Paris hätte sich ohne Oenone niemals auf der Jagd bewähren können, und niemand wüsste von Theseus, wenn Ariadne ihn nicht mithilfe des Fadens aus dem Labyrinth des Minotaurus geleitet hätte und dafür selbst heroisch ihr Zuhause und ihre Familie für die vermeintlich große Liebe aufgegeben hätte.

Zwischen den Kriegshelden Homers aber und den Liebenden aus Ovids elegischer Dichtung wird durch einen der zentralen Topoi der römischen Liebeselegie eine Verbindung hergestellt: durch die *militia amoris*, die »Liebe als Kriegsdienst«. Diese Parallelität postuliert Ovid, der *magister amorum*, der »Lehrmeister der Liebe«, insbesondere in seiner *Ars Amatoria* selbst: *militiae species amor est* (*Ars* 2, 233). <sup>9</sup> Während die Forschung diesem Motiv in seiner Darstellung und seiner Tradition viel Aufmerksamkeit gewidmet hat, ist bislang nicht berücksichtigt worden, dass eine Vergleichbarkeit von Liebe und Krieg insbesondere eine Heroisierbarkeit des Liebenden erzeugt und die Möglichkeit zur Behauptung von Liebe als Heldentat bietet. Indem Ovid in seiner *Ars* weiter ausführt (2, 235–236): *nox et hiems longaeque uiae saeuique dolores / mollibus his castris et labor omnis inest*, <sup>10</sup> wird die Bewältigung dieser kriegsähnlichen Mühen durch den Liebenden heroisch. Denn Heldentaten zeichnen sich dadurch aus, dass sie außergewöhnlich, in der Regel übermenschlich sowie agonal sind. <sup>11</sup> Worin diese beiden Komponenten in Fall der *militia amoris* liegen, zeigt sich bereits in der Vorstellung der römischen Elegiker von der Liebe als Schicksal und dem *foedus aeternum*, einem »ewigen Bündnis« zwischen Liebendem und Geliebter, ganz zu schweigen vom Motiv des *exclusus amator*, dem »ausgeschlossenen Liebenden«, der keinen Zugang zu seiner Geliebten hat: Der Kern der Heldentat ist das Warten aus Liebe und zwar in unterschiedlicher Ausprägung das Aushalten auf der metaphorischen *longa via* sowie das Durchhalten im Erwarten.

In Ovids *Heroides* berichten Frauen des Mythos von genau solch einem Aushalten und Durchhalten, allerdings ist der Grundton dabei auf den

<sup>8</sup> Ebd. Dass Achill in Ovids Metamorphosen keineswegs durchweg eine negative Figur ist, hat Galasso 2004 gezeigt.

<sup>9</sup> »Liebe ist dem Kriegsdienst ähnlich« (Diese und alle weiteren Übersetzungen aus Ovids *Ars* stammen aus Ovid, ed. Holzberg 2011).

<sup>10</sup> »Nacht und Sturm und weite Wege und grimmige Schmerzen – jegliche Mühsal birgt dieses verzärtelte Camp.«

<sup>11</sup> S. Aurnhammer/Klessinger 2018, 133 sowie Sonderforschungsbereich 948 2019, Art. »Held«.

ersten Blick wenig heroisch. In ihren Briefen äußern die Frauen Klage, Verzweiflung, Hoffnungs- und Aussichtslosigkeit. Ihre Gebete, ihre Flüche, ihre insgesamt »traurigen Schicksale«,<sup>12</sup> machen sie augenscheinlich nicht zu siegreichen Soldatinnen der genannten *militia*. Fränkel spricht vom Charakter der Vergeblichkeit dieser Briefe.<sup>13</sup> Auch wenn alle Frauen ähnliche Schicksale und ähnliche Situationen teilen, fallen doch zwei ins Auge, deren Umgang mit ihrer Situation sich von den anderen abhebt, und zwar genau dann, wenn man aus der Perspektive der *militia* auf das Warten sieht: Penelope, deren Mann Odysseus immer noch nicht nach Hause zurückgekehrt ist, obwohl der Trojanische Krieg lange vorüber ist, und Laodamia, die sich um ihren Mann Protesilaos sorgt, von dem sie glaubt, er kämpfe noch im Trojanischen Krieg. In ihrer Einstellung gegenüber dem Warten grenzen sie sich von den anderen Frauen ab, und ihr Warten erscheint, wie im Folgenden gezeigt wird, heroisch. Der Vergleich gerade dieser beiden Briefe ist weiterhin dahingehend vielversprechend, als sie kompositionell aufeinander bezogen zu sein scheinen: Beide sind Ehefrauen, deren Männer kurz nach der Hochzeit in den Trojanischen Krieg gezogen sind. Kontrastiv sind sie dahingehend, dass Odysseus der Überlebenskünstler ist, während Protesilaos das erste Kriegsoffer darstellt, sowie dass Laodamia ihren toten Mann am Leben glaubt, während Penelope den bereits unerkannt Heimgekehrten noch in der Ferne wähnt.<sup>14</sup> Den Typus des wartenden Helden kennt die Antike durchaus, man denke an Prometheus, Philoktet oder Odysseus. Ovid gelingt jedoch durch das Motiv der *militia amoris* eine spezifisch elegische Heroisierung der beiden genannten Frauen und zwar letztlich gerade durch das Gesamtwerk der *Heroides*, in dem Frauen zu Wort kommen, die alle leiden und somit in ihren Einstellungen vergleichbar sind. Die explizite Auseinandersetzung zwischen Kriegerum und Liebe zeigt sich indes ebenso vielfach explizit in den *Heroides*: Wenn Ovid beispielsweise Laodamia ausrufen lässt: *Bella gerant alii: Protesilaus amet* (13, 84),<sup>15</sup> verneint er kriegerisches Heldentum bzw. ersetzt es durch die Liebe. Helden entstehen, wie Tobias Schlechtriemen ganz allgemein und Achim Aurnhammer sowie Hanna Klessinger am Beispiel Wilhelm Tells

<sup>12</sup> Fränkel 1970, 38.

<sup>13</sup> S. ebd., 39.

<sup>14</sup> Für die Gedanken zum kompositionellen Bezug danke ich Martin Korenjak (Innsbruck).

<sup>15</sup> »Krieg sei von andren geführt, Protesilaus – verliebt.« (Diese sowie die folgenden Übersetzungen aus den *Heroides* stammen aus Ovid, ed. Häuptli 2001.)

gezeigt haben,<sup>16</sup> durch eine Distinktion, indem eine Grenze zwischen den Helden und anderen Figuren einer Erzählung gezogen wird. Nur wenn Helden sich abheben, können sie außerordentlich sein. Aus diesem Grund kann man nur von einer Heroisierung der Penelope und der Laodamia sprechen, weil die anderen Briefeschreiberinnen eine andere Einstellung gegenüber dem Warten an den Tag legen, die hinsichtlich dieses Aspektes weniger heroisch erscheint. Jene Figuren dienen gerade deshalb als Folie, weil sie in mehr oder weniger derselben Situation sind. Das Zurückgelassen-Sein ohne Schuld etwa wird immer wieder deutlich, zeigt sich beispielsweise pointiert im Brief der Phyllis an Demophoon (*Heroides* 2, 7–8): *tempora si numeres – bene nos numeramus amantes – / non venit ante suam nostra querela diem*,<sup>17</sup> sowie in den Worten der Oenone an Paris (*Heroides* 5, 7–8): *Leniter, e merito quicquid patiare, ferendum est; / Quae venit indigno poena dolenda venit*.<sup>18</sup>

Diesem Ansatz der Liebe als Heldentum und dem Warten als Heldentat soll anhand des Briefes der Penelope an Odysseus und der Laodamia an Protesilaus nachgegangen werden. Die Analyse wird explizit auf die Qualifizierung des Wartens, Aushaltens, Durchhaltens und Erwartens in ihrer Dauer als heroisch ausgerichtet sein. Es wird sich zeigen, dass vor allem die innere Haltung gegenüber dem Warten-Müssen heroisiert wird.

## I. Die Heroisierung des Liebenden in *Amores* 1, 9

Um die spezifische Heroisierbarkeit des Wartens aber angemessen beurteilen zu können, ist ein vorausgehender Blick auf *Amores* 1, 9 nötig, welches die Parallelisierung von Kriegsdienst und Liebe gerade im Aspekt des Wartens ausformt.<sup>19</sup> Der erste Punkt, den Ovid hierbei entwickelt, ist vor dem Hintergrund des Paraklausithyrons das Wachehalten (*Amores*

<sup>16</sup> S. Schlechtriemen 2018 sowie Aurnhammer/Klessinger 2018.

<sup>17</sup> »Wolltest die Zeit du berechnen, – wer liebt, berechnet sie gerne! – keine Stunde zu früh kommt meine Klage zu dir.«

<sup>18</sup> »Was man erleidet zu Recht, das hat man gelassen zu tragen; doch die Strafe ist schwer, welche zu Unrecht uns trifft.«

<sup>19</sup> Eine Anspielung auf einzelne Heroidenbriefe im zweiten Buch der *Amores* lässt eine Abfassung der *Heroides* vor den *Amores* vermuten, allerdings handelt es sich bei den veröffentlichten *Amores* nach Ovids eigener Aussage um eine Redaktion und eine Kürzung von fünf auf drei Bücher. Die *Amores* an sich seien das Erstwerk aus der Jugend (*Trist.* 4, 10, 57–60). Zur Datierung der elegischen Werke s. Thorsen 2013, 115–117. Das

1, 9, 7): *pervigilant ambo, terra requiescit uterque*.<sup>20</sup> Das eigentliche Ausruhen als Inbegriff des Nichtstuns, was durch das *requiescere* repräsentiert wird, wird in seinem Zweck, nämlich dem Schutz der Geliebten bzw. das Warten auf sie, sowie durch seine Art und Weise, nämlich dem rudimentären, beschwerlichen Liegen auf dem Boden, heroisch aufgeladen. Der zweite Punkt, den Ovid stark macht, sind die vielfältigen und andauernden Mühen, die ein Liebender bereitwillig eingeht (*Amores* 1, 9, 9–16):

militis officium longa est via; mitte puellam,  
 strenuus exempto fine sequetur amans;  
 ibit in adversos montes duplicataque nimbo  
 lumina, congestas exeret ille nives,  
 nec freta pressurus tumidos causabitur Euros  
 aptaque verrendis sidera quaeret aquis.  
 quis, nisi vel miles vel amans, et frigora noctis  
 et denso mixtas perferet imbre nives?<sup>21</sup>

Die Bedeutsamkeit der *longa via* wird in der weiter oben zitierten Verdichtung des liebenden Heldentums in der *Ars* nochmal herausgehoben. Der lange Weg steht dabei sinnbildlich für die Dauer der Reise, um die der Liebende bereits bei seinem Aufbruch weiß. Die fehlende zeitliche Abgrenzung zeigt die Unbestimmtheit und fokussiert mehr auf das Aushalten ohne Grenze als auf ein Durchhalten bis zur Erwidierung der Liebe. Dieser Aspekt des entgrenzten Aushaltens wird durch *exempto fine* im nächsten Vers perpetuiert, was wiederum das Motiv das *foedus aeternum* aufnimmt. Die Reise wird in all ihren Beschwerlichkeiten ausgemalt: Berge, Regen, Schnee. Indem Ovid mit *quis perferet* eine Einschränkung auf Krieger und Liebenden vornimmt, wird das Handeln selten und somit exzeptionell. Die Außerordentlichkeit liegt dabei vor allem in der Dauer begründet. Gleichzeitig zeigt die explizite Nennung der Gefahren

Motiv der *militia*, wie es vor Ovid und dann in den *Amores* zu finden ist, ist zweifelsfrei älter als die *Heroides*.

<sup>20</sup> »Beide durchwachen die Nacht, auf der Erde ruhen sie beide.« (Diese und alle weiteren Übersetzungen aus Ovids *Amores* stammen aus Ovid, ed. Holzberg 2014).

<sup>21</sup> »Lange Märsche sind Pflicht des Soldaten; entsende das Mädchen: Unaufhörlich und zäh folgt ihr der Liebende nach, geht auf schwer zu erkletternde Berge, durch Flüsse, verdoppelt durch den Regen, und stapft mitten durch Haufen von Schnee; muss er aufs Meer, dann schützt er nicht vor den tobenden Ostwind, harrt nicht auf Sterne, die günstig für Rudernde sind. Nachtfrost, Schnee, der mit prasselndem Regen vermischt ist, wer wird das durchstehn? Nur der Soldat oder der liebende Mann«.

durch Naturgewalten die für heroisches Tun nötige Agonalität.<sup>22</sup> Ein dritter Punkt, der bislang noch nicht geklärt ist, ist die Handlungsmacht, die *Agency* des Helden. Bisher nämlich scheint es sich nur um ein passives Aushalten zu handeln. Ovid aber sieht tatsächlich das Warten als *activum* an (1, 9, 31–32): *ergo desidiā quicumque vocabat amorem, / desinat: ingenii est experientis Amor*. Niklas Holzberg hat eine sehr treffende Übersetzung gefunden, wenn er schreibt: »Dum, wer immer die Liebe Faulheit genannt hat, der höre auf nun: Amor besitzt eine aktive Natur.«<sup>23</sup> Thorsten Burkard übersetzt Ovids Worte mit »Liebe ist das Kennzeichen eines unternehmenden Geistes«<sup>24</sup>. Dabei handelt es sich auch keineswegs um rein körperliche Liebe, sondern um Liebe und Verliebtheit als allgemeinem Zustand.<sup>25</sup> Burkard stellt die Zentralität dieses Satzes heraus: »Ovid identifiziert also die innere Grundlage des *militia*-Vergleichs: Der Soldat und der Liebhaber ähneln sich deswegen in ihren Tätigkeiten, weil sie charakterlich von demselben Schlag sind. Energische, tatkräftige Menschen werden Liebhaber und / oder Soldaten.«<sup>26</sup> Die Aussage, dass eine aktive Natur Wesenszug des Liebenden ist, ergänzt Ovid am Ende von *Amores* 1, 9 noch, indem er sagt, er selbst sei durch die Liebe vom Trägen zum Aktiven geworden, und somit das Gedicht prägnant mit diesem Aspekt schließt (1, 9, 45–46): *inde vides agilem nocturnaque bella gerentem: / qui nolet fieri desidiosus, amet!*<sup>27</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Liebe, wie sie in *Amores* 1, 9 vor allem als Warten und gerade als Aushalten gezeichnet wird, eine aktive Heldentat zu finden ist. Der Liebende ist auch als Aushaltender handlungsmächtig, sein Handeln ist zudem außergewöhnlich sowie agonal, indem er große Gefahren und Beschwerlichkeiten meistert und das über einen langen Zeitraum.<sup>28</sup> Burkard zeigt, dass das Gedicht einen appellativen sowie didaktischen Zug hat, »dass wahre Liebe mit Anstren-

<sup>22</sup> Zu einer Typologie des Heroischen s. Schlechtriemen 2018.

<sup>23</sup> Holzberg 2014, 69.

<sup>24</sup> Burkard 2014, 118–119. Er führt ebd. begründeter Weise dazu aus: »Das kann doch wohl in diesem Kontext nichts anderes bedeuten, als dass ein und derselbe Charakterzug, ein und dieselbe Disposition den Menschen zur Liebe wie zum Kriegsdienst befähigt.« Zum Forschungsdiskurs um diesen Vers und die anschließenden mythologischen Beispiele s. ebd.

<sup>25</sup> S. ebd. 2014, 122.

<sup>26</sup> Ebd., 120.

<sup>27</sup> »Daher siehst du mich jetzt aktiv in nächtlichen Kämpfen: Wer nicht möchte, dass er träge wird, lieben soll der!«

<sup>28</sup> Diese Äquivalenz zu heroischen Kriegstaten resümiert Ovid auch in seiner *Ars* 2, 233–236.

gungen verbunden ist.«<sup>29</sup> Zu Recht bemerkt er, dass die paradoxen und komischen Elemente dabei dieser Intention dienen: »Auch wenn diese Lektion mit einem gewissen Witz vorgetragen wird, ist die Botschaft durchaus ernst gemeint. Gerade die humorvollen und schein-paradoxen Elemente des Gedichtes dienen dazu, Ovids Lehre hervorzuheben.«<sup>30</sup> Wie in den *Amores* findet sich auch in den *Heroides* eine Vielzahl an komischen, paradoxen und ironischen Elementen, deren Ernsthaftigkeit stets kritisch zu hinterfragen ist – ganz zu schweigen von intertextuellen Bezügen und daraus zuweilen witzigen sowie gelehrsam Pointen. Bei dieser Studie aber handelt es sich um eine deskriptive Analyse der Heroisierung der Penelope und Laodamia in ihrem Warten, das vor allem von dem Motiv der *militia amoris* ermöglicht wird. Die Heroisierung wird in den beiden Briefen der Frauen verfolgt und vor der Folie der restlichen Briefe der *Heroides* kontextualisiert. Die Analyse bleibt – sofern nicht eine klare Auseinandersetzung etwa zur Überlieferung des zugrundeliegenden Mythos vorliegt – somit textimmanent. Am Ende der Studie soll dann ein Vorschlag zur Einordnung der Ergebnisse in den Forschungsdiskurs über das Heldentum in den *Heroides* gegeben werden.

## II. Der Brief der Penelope (*Heroides* 1)

Penelope ist zweifelsfrei das Paradebeispiel des Wartens im Sinne von Abwarten und Aushalten. Zehn Jahre nach Ende des Trojanischen Krieges wartet sie immer noch in Ithaca auf die Rückkehr ihres Mannes Odysseus.<sup>31</sup> Die Figurenkonstellation ist dabei gegenüber der etablierten Form der Liebeslegie vertauscht: die Briefschreiberin entspricht dem *exclusus amator*, der abwesende Geliebte erscheint als *dura domina*. Es entsteht ein Paraklausithyron, nur dass die Tür gerade das Meer ist, die Frau ist die *exclusa amans*.<sup>32</sup>

Der Aspekt der Dauer, der Dauer des Krieges und der Abwesenheit versus dem Erwartet-Werden, zeigt sich bereits im ersten Vers der Heroidensammlung, wo der Adressat als *lentus Ulixes* (»saumselger Ulixes«; 1, 1) bezeichnet wird. Dabei kommen nicht nur die Bedeutung

<sup>29</sup> Burkard 2014, 148.

<sup>30</sup> Ebd., 149–150.

<sup>31</sup> Zum heldenhaften Warten der Penelope in den Homerischen Epen s. in diesem Band den Aufsatz von Andreas Bagordo.

<sup>32</sup> S. Thorsen 2013, 119.



von Langsamkeit und Zögern zum Ausdruck,<sup>33</sup> sondern insbesondere eine gewisse Trägheit.<sup>34</sup> Peter E. Knox hat einen vorwurfsvollen Ton in der Anrede *lentus* identifiziert,<sup>35</sup> gleichzeitig scheint Ovid in dieser Anrede bereits einen kritischen Unterton gegenüber dem Ideal des kriegerischen Heldentums anzuschlagen. Liest man diesen Vers vor dem Hintergrund der Aussage aus *Amores* 1, 9, wonach gerade die Liebe aus einem trägen Mann einen Helden machen könne, scheint das homerische Heldenideal hier ironisch gebrochen. Tatkräftiger als der ferne Krieger nämlich sei die anwesende Liebende.

In den anschließenden Versen wird Penelopes Situation eingehend dargestellt: Sie liege kalt (*frigida*; 1, 7) im verlassenen Bett, sei allein (*relicta*; 1, 8) und beklage die Länge der Tage (*tardos dies*; 1, 8), wobei das *tardus* gerade die langsam vergehende Zeit beschreibt. Die Kälte ist mit Starre assoziiert und eine solche sei, so Walter Schönau, »das beeindruckendste Anzeichen des Todes«,<sup>36</sup> sodass auch hierdurch ein persistenter Zustand evoziert wird. Eine dritte Komponente, und diese wird von Ovid sehr herausgehoben, ist Penelopes Angst. Die Ungewissheit um den Verbleib ihres Mannes bringt sie sentenzenhaft zum Ausdruck, indem sie Angst mit der Liebe substanziell verbindet (1, 12): *Res est solliciti plena timoris amor*.<sup>37</sup> Entscheidend hierbei ist, dass Ovid nicht die Angst an sich als Herausforderung inszeniert, sondern ihr iteratives Auftreten: Immer nämlich, wenn Penelope vom Tod eines Achivers hörte, sei sie vor Angst erstarrt: *frigidius glacie pectus amantis erat* (1, 22).<sup>38</sup> Auch hier findet sich durch den Selbstbezug in der dritten Person eine Verallgemeinerung. Gesteigert wird diese Angst noch dadurch, dass Penelope ihren Grund nicht kenne (*quid timeam ignoro*,<sup>39</sup> 1, 71). Würde noch Krieg herrschen, wüsste sie, dass Odysseus vor Troja kämpft. Auch hier wird die Exzeptionalität ihres Aushaltens deutlich, denn dann hätte sie dieselbe Sorge wie viele andere Frauen (*mea cum multis iuncta querela foret*; 1, 70).<sup>40</sup> So aber ist ihr Leiden besonders stark.

<sup>33</sup> S. Ovid, ed. Knox 1996, 88.

<sup>34</sup> Jacobson 1974, 250 bemerkt zur Verwendung des Adjektivs *lentus* in der römischen Liebeselegie: »*Lentus* is frequently found in love elegy, often denoting the one lover who does not show enough interest and eagerness toward the other.«

<sup>35</sup> S. Ovid, ed. Knox 1996, 88.

<sup>36</sup> Schönau 1981, 140.

<sup>37</sup> »Liebe bedeutet doch stets Zittern und Bangen zugleich.«

<sup>38</sup> »wurde stets kälter als Eis meine Brust«.

<sup>39</sup> »Was ich nun fürchten soll, weiß ich nicht«.

<sup>40</sup> »und meine Klage um dich wäre mit vielen vereint«.

Ovid zeigt den Lesern, wie verletzlich Penelope ist. Denn solange sie die Angst nicht identifizieren kann, kann sie sich davon nicht befreien. Das Aushalten solcher Angst wirkt überdies gerade dadurch heroisch, dass andere Frauen in den *Heroides* daran scheitern oder sich wünschen, sie wären tot (etwa Ariadne in 10, 77–78).<sup>41</sup>

Das Aushalten von Kälte und steten Sorgen wird nicht nur als exzeptionell, sondern explizit als eine innere Agonalität konstruiert, als ein zu besiegender Feind, und zwar indem Penelope äußerlich aktiv dagegen ankämpft, durch das Weben. Nicht nur die Tage nämlich sind lang, auch die Nächte (*spatiosa nox*; 1, 9), die sie mit Weben verbringt, bis ihre Hände erschöpft sind (1, 10).<sup>42</sup> Vor dem Hintergrund der homerischen Epen ist dieses Weben als heroisch anzusehen: »The Homeric poems portray weaving as heroic, magnificent, clever, valuable, the womanly counterpart to warfare«, stellt Susan Edmunds klar.<sup>43</sup> Nicht nur, dass Penelope dieser Tätigkeit über einen langen Zeitraum nachgeht, das Weben steht in einem starken Kontrast zum eingangs genannten Adressaten, dem *lentus Ulixes*, der scheinbar nichts tut. Das Weben dient dem Aushalten des inneren Zustandes (*spatiosam fallere noctem*; 1, 9), der in der Nacht besonders stark ist, wie auch Laodamia in ihrem Brief beklagt (13, 105).

In diesen Versen hebt Ovid seine Penelope deutlich von der odysseischen ab, die des Nachts das Gewebte wieder auffädelt, um keinen Fortschritt zu machen. Howard Jacobson interpretiert das Weben der Penelope in den *Heroides* als Mittel, um sich nicht als Odysseus völlig hingegen zu zeigen.<sup>44</sup> Viel sinngebender aber scheint die Intention, die Knox hierin sieht: »There is perhaps also a touch of irony by O[vid] in using this verb [scil. *fallere*]: Penelope's weaving is still a trick, but one used only to while away the time.«<sup>45</sup> Ovid nutzt das Weben, um das dauerhafte Aus-

<sup>41</sup> Einen Sonderfall stellt Laodamia 13, 28 dar, was im Folgenden noch diskutiert wird.

<sup>42</sup> Jacobson 1974, 265 bemerkt: »In the Odyssey she is described as working and weaving only during the daytime (19,513ff.): Ovid shifts her weaving to the night and thereby accomplishes two things: He focuses our attention on her activity at the loom at night, i.e., on her unravelling of the web in order to deceive the suitors, and, perhaps more important, by placing the woman at the loom at night, he sets us in the midst of the elegiac world, as the lonely woman eagerly awaits the nocturnal visit of her lover.«

<sup>43</sup> Edmunds 2012 mit Bezug auf *Ilias* 6, 490–493.

<sup>44</sup> So Jacobson 1974, 264: »[O]ne concludes that she does not relate her act of guile to Ulysses because she does not want to establish and confirm her faithfulness toward him.«

<sup>45</sup> Ovid, ed. Knox 1996, 91.

halten-Müssen zu betonen sowie Penelopes innere Einstellung hierzu zu verdeutlichen und diese als heroisch auszuweisen. Dass Jacobson nicht die ihrem Mann innigst verfallene Frau sieht, sondern eine, die rein ihre Pflicht erfüllt,<sup>46</sup> passt sehr gut in dieses Bild.

Gleichzeitig geht Penelope mit dem Weben ein Wagnis ein, das es ihr wert ist, wenn sie nur nicht die lange Nacht ertragen muss. Denn Webfähigkeit machte die Frauen für Männer attraktiver,<sup>47</sup> und, wie Penelope später schreiben wird, wird sie bereits von Freiern und vom Vater bedrängt, wieder zu heiraten. Auch diese Darstellung wirkt vor allem aufgrund des Kontrastes zu anderen Frauen: Ariadne etwa beklagt in ihrem Brief die Angst, als Sklavin zu enden und weben zu müssen (10, 89–90). Penelope setzt sich damit umso mehr ihren Freiern aus, wodurch die ohnehin vorhandene äußere Agonalität intensiviert wird. Dennoch bleibt sie standhaft (1, 83–84): *Increpet usque licet! Tua sum, tua dicar oportet; / Penelope coniunx semper Ulixis ero.*<sup>48</sup> Bemerkenswert ist, dass Ovid das Verb *dicere* ins Passiv setzt. Dadurch scheint Odysseus' Frau nichts an der Situation ändern zu können, was dem Ideal des *foedus aeternum* entspricht. Jacobson diskutiert die Positionierung dieser Verse und meint, Ovid habe sie nicht ans Ende gesetzt, um Penelope nicht in zu würdevollem Licht als standhaft erscheinen zu lassen, sondern um ihre Verletzbarkeit zu zeigen.<sup>49</sup> Allerdings verkennt er dabei, dass gerade diese Vulnerabilität nicht ihre Liebe mindert, sondern ihr pflichtbewusstes Aushalten exzeptionell, agonal und somit heroisch macht.<sup>50</sup>

Der durative Aspekt, der maßgeblich das Heldentum konstituiert, wird in einem persönlichen Resümee Penelopes noch einmal deutlich hervorgehoben (1, 47–50):

<sup>46</sup> S. Jacobson 1974, 259.

<sup>47</sup> Edmunds 2012. Bedenkt man die gesteigerte Begierde der Männer nach einer webenden Frau, dann muss man Jacobsons Hypothese, Penelope zähle ihre Freier auf, um Odysseus eifersüchtig zu machen (s. ebd., 261), auch auf die Darstellung des eifrigen Webens übertragen.

<sup>48</sup> »Mag er noch ewig schimpfen – dein bin ich und dein soll ich heißen, stets des Ulixes Frau werd ich, Penelope, sein.«

<sup>49</sup> S. Jacobson 1974, 260.

<sup>50</sup> Jacobson 1974, 259 kritisiert die Äußerungen in der Forschung, wonach diese Verse die tiefe Liebe gegenüber Odysseus zeigen würden, und setzt die Pflichterfüllung in den Vordergrund: »The impersonal *oportet* with its implication, the formal *Penelope coniunx*, convey the feeling of a devotion emanating from a sense of duty and obligation, not from affection and love.« (Ebd., 260)

Sed mihi quid prodest vestris disiecta lacertis  
 Ilios et murus quod fuit esse solum,  
 si maneo, qualis Troia durante manebam,  
 virque mihi dempto fine carendus abest?<sup>51</sup>

Odysseus ist nach wie vor nicht nach Hause zurückgekehrt, und so hat der Fall Trojas für Penelope nichts bewirkt, er ist fern und zwar *dempto fine* – ein markanter Verweis auf *exempto fine* in *Amores* 1, 9, 10. Es gibt für Penelope keine Aussicht auf die Rückkehr ihres Mannes, obwohl sie ihn braucht: *mihi carendus*. Das *carendus* summiert die Agonalität, der Penelope ausgesetzt ist. Indem das Ende der mit ihrem Warten verbundenen Leiden nur durch Odysseus einhergehen kann, wird ihr Aushalten in dieser aufgezwungenen Ohnmacht weiter heroisch aufgeladen.

### III. Der Brief der Laodamia (*Heroides* 13)

Während der Leser in Penelopes Fall weiß, dass Odysseus zurückkehren und das Aushalten von Ovids Heroide dann enden wird, dient die Ironie aus der Diskrepanz des Wissens der intradiegetischen Figur und des Lesers in einem anderen Fall allerdings zu einer besonderen Überhöhung des heldenhaften Wartens, nämlich bei Laodamia.<sup>52</sup> Der Leser weiß, dass Protesilaos der Weissagung entsprechend gefallen ist und nicht zu seiner Frau zurückkehren wird.

Auch dieser Brief betont substantziell das leidende Warten und das dauerhafte Aushalten dieses Zustandes. Eindrücklich schildert Laodamia den Beginn ihres Leidens unmittelbar nach dem Aufbruch ihres Mannes. Dass die Winde den Krieger fortbringen, setzt Laodamia einer Agonalität aus: *Ventus erat nautis aptus, non aptus amanti* (13, 11).<sup>53</sup> Über die Natur kann sie nicht siegen, ihre Ohnmacht muss sie aushalten. Lange schaute

<sup>51</sup> »Doch was hilft's mir, wenn Ilios unterging dank eurer Streitmacht, wenn, was einst Mauer war, gleich nun dem Erdboden ist, ich aber bleibe genau wie, als Troja noch stand, ich gewesen, fern ist mein Mann, und ich soll ewig verzichten auf ihn?«

<sup>52</sup> Die Protesilaos-Episode findet sich in *Ilias* 2, 695–710. Einen Überblick über Versionen und Überlieferung des Mythos gibt Lyne 1998, 201–212. Zu den Hintergründen des Mythos und Intertextualität s. Jolivet 2001, 53–110. Jacobson 1974, 199–200 betont die allgemeine Ungewissheit über den Mythos und die Unfähigkeit der heutigen Forschung, Ovids Arbeit daran präziser einschätzen zu können.

<sup>53</sup> »Seefahrern paßte der Wind, doch paßte er nicht der Verliebten.«

sie ihrem Mann noch hinterher,<sup>54</sup> bis schließlich ihre Kräfte schwanden, als sie die Segel nicht mehr sah (13, 21–24):

at postquam nec te nec vela fugacia vidi  
 et, quod spectarem, nil nisi pontus erat,  
 lux quoque tecum abiit tenebrisque exsanguis obortis  
 succiduo dicor procubuisse genu.<sup>55</sup>

Dass sie ihm lange (*diu*; 13, 20) nachschaut und erst mit dem Verlust des letzten Lebenszeichens zusammenbricht, betont das Leiden durch Ungewissheit. Sie scheint weniger zu erwarten, sondern nur abzuwarten. Rückblickend spricht sie, sie wäre lieber gestorben (13, 28): *Indignor miserae non licuisse mori*.<sup>56</sup> Ihr Zustand entspricht der Kälte und Kraftlosigkeit Penelopes. Gleichzeitig erinnert dieser Briefanfang an die Worte Ariadnes, als sie das fortsegelnde Schiff des Theseus aus den Augen verlor: Als die Tochter des Minos der Aussicht wegen auf eine Klippe stieg, sah sie in der Ferne dem prallen Segeltuch nach (10, 30) – auch ihr gegenüber waren die Winde grausam (*crudel[es]*; 10, 29). Sie brach unmittelbar zusammen, weil sie bereits in diesem Moment begriff, dass sie keine Rückkehr erwarten könne (*frigidior glacie semianimisque fui*; 10, 32).<sup>57</sup> Diese Bewusstlosigkeit entspricht gerade der der Laodamia, bei Letzterer freilich erst, als sie Protesilaos nicht mehr sah. Auch ein gewisser Wahn tritt bei beiden ein, wenn Ariadne einerseits an der Küste in Ungewissheit ziellos umherirrt (10, 19), Laodamia andererseits ebenso verloren scheint, nachdem sie wieder zu Bewusstsein gekommen ist (13, 34): *huc illuc, qua furor egit, eo*.<sup>58</sup> Entscheidend ist aber, wie sich Laodamia zu diesem Aushalten und Leiden verhält. Sie empfindet Schmerz, Kälte, Unsicherheit und Planlosigkeit, bleibt aber standhaft. Ariadne allerdings verzweifelt daran. Theseus' Retterin weiß weder, wie sie auf der Insel überleben soll, noch wohin sie sonst könnte. Sie wartet nicht auf den Geliebten, sondern

<sup>54</sup> *Heroides* 13, 17–20: *Dum potui spectare virum, spectare iuvabat / sumque tuos oculos usque secuta meis. / ut te non poteram, poteram tua vela videre / vela diu vultus detinere meos.* »Gerne spähte ich hin, solange ich den Gatten erspähte, mit meinen Augen sah ständig den deinen ich nach. Als mir dies nicht mehr gelang, gelang's noch, die Segel zu sehen, lange noch hielt meinen Blick weiter dein Segelschiff fest.«

<sup>55</sup> »Als ich jedoch weder dich noch die flüchtigen Segel erblickte und es außer dem Meer nichts zu erblicken mehr gab, schwand mit dir auch das Licht, und als die Dunkelheit aufstieg, wankten die Knie, und ich sank blutleer zu Boden, wie's heißt.«

<sup>56</sup> »weh mir, daß sie mir nicht damals zu sterben gegönnt.«

<sup>57</sup> »wurde ich kälter als Eis, meine Besinnung verschwand.«

<sup>58</sup> »irre ich ziellos umher, wohin der Wahnsinn mich treibt.«

auf den Tod (10, 81–82), sieht nur die Gefahren: grausam sei der Schlaf, die Winde und Theseus selbst (10, 111–116). Angst vor wilden Tieren und Fremden plage sie (10, 83–87.96–97). Alles wende sich gegen sie, sie unterwirft sich und gibt völlig nach (10, 117–118): *in me iurarunt somnus ventusque fidesque; / prodita sum causis una puella tribus!*<sup>59</sup> Schlussendlich stellt sie sich in ihrer Verzweiflung die Trauer des doch noch zurückkehrenden Theseus vor, sollte sie schon tot sein (10, 149–150): *flecte ratem, Theseu, versoque relabere vento! / si prius occidero, tu tamen ossa feres!*<sup>60</sup>

In den Beiträgen dieses Bandes wird deutlich, dass die Haltung gegenüber dem Warten eine Möglichkeit zur Heroisierung bietet. Dies lässt sich auch im Fall der Laodamia beobachten, deren Umgang mit ihrer Situation zweifelsfrei außergewöhnlich ist: Zum einen will sie sich nicht mehr schön kleiden, sie will sich nicht mehr die Haare machen und sich herrichten.<sup>61</sup> Dabei entwirft Ovid wie bei Penelope eine nach außen gerichtete Agonalität: Laodamia wird bedrängt, sich schönzumachen (13, 35–36): *conveniunt matres Phylacides et mihi clamant: / »indue regales, Laodamia, sinus!«*<sup>62</sup> Entscheidend ist nicht nur ihr Widerstand, sondern vor allem ihre Motivation dahinter. Ihr scheint nicht die Kraft dazu zu fehlen, sondern es habe schlicht keine Bedeutung für sie, während ihr Mann im Krieg Gefahren auf sich nehme (13, 37–38). Sie verspüre keinen Drang (*nec cura est*; 13, 31), möchte ein Abbild seiner Mühen sein (13, 39–40): *qua possum, squalore tuos imitata labores / dicar et haec belli tempora tristis agam.*<sup>63</sup> Es handelt sich um die eindrucksvolle Abwandlung einer *imitatio heroica*. Laodamia gibt für Protesilaos ihren Status auf, ihre Schönheit – eine Tat, wie sie sich bei einem großen Helden findet, Odysseus, der seine heroische Identität aufgibt, etwa beim Kyklopen, wo er sich als »Niemand« bezeichnet, oder wenn er sich am Hof der Phäaken als Bettler inszeniert.<sup>64</sup> Ausschlaggebend ist dabei auch, dass Odysseus

<sup>59</sup> »Schlaf und Wind und Schwur – gegen mich hat sich alles verschworen, dreifach ver-raten bin ich – ich, eine Frau, gegen drei!«

<sup>60</sup> »Wende, Theseus, dein Schiff und kehre zurück, wenn der Wind dreht! Bin ich zuvor bereits tot, nimm die Gebeine mit dir!«

<sup>61</sup> *nec mihi pectendos cura est praebere capillos / nec libet aurata corpora veste tegi.* (13, 31–32) »Ich verspüre keinen Drang, das Haar mir kämmen zu lassen, mag auch nicht meinen Leib schmücken mit goldenem Kleid.«

<sup>62</sup> »Phylaces' Frauen strömen zusammen und mahnen mich dringlich: »Zieh ein könig-lich Kleid, Laodamia, doch an!«

<sup>63</sup> »Nein, in Sack und Asche soll man mich sehn, ein getreues Bild deiner Leiden im Krieg, deren ich trauernd gedenk.«

<sup>64</sup> S. Kohen 2014, 46.

in der Regel diese Aufgabe der heroischen Identität nicht durchhalten kann – Laodamia schon. Man muss dabei beachten, dass auch Ovids Heroide so handelt, solange der Schmerz andauert. Dieser aber begleite sie Tag und Nacht (13, 103–105a), bis Protesilaos zurückkehren werde (13, 115–116). Der Leser weiß, dass dies nie geschehen wird. Somit wird auch dieses Verhalten vor allem in seiner Dauer heroisch.

Dass Laodamias Situation der der Penelope ähnelt, wird überdies darin deutlich, dass sie stets in Angst ausbreche, wenn sie Nachrichten über den Krieg höre.<sup>65</sup> Harald Merklin betont die Einheit von Laodamia und ihrem Mann: »Ihre Liebe zu Protesilaos überschreitet ja tatsächlich die Grenzen des eigenen Selbst und läßt ihre Existenz in einem solchen Maß mit der seinen einwerden, daß sie seine Leiden nicht nur gleichnishaft, sondern buchstäblich an ihrem eigenen Leibe spürt.«<sup>66</sup> In dieser inneren Vereinigung wird eine zweite Agonalität vermittelt. Laodamia selbst fühlt sich den Gegnern ihres Mannes ausgesetzt, allen voran Hector (13, 63–68):

Hectora nescio quem timeo: Paris Hectora dixit  
 ferrea sanguinea bella movere manu;  
 Hectora, quisquis is est, si sum tibi cara, caveto;  
 signatum memori pectore nomen habe!  
 hunc ubi vitaris, alios vitare memento  
 et multos illic Hectoras esse puta;<sup>67</sup>

Es ist gerade deshalb Hector, da dem geläufigsten Mythos nach Hektor Protesilaos tötet. Ovid lässt Laodamia unbewusst die tatsächliche Tötung durch Hektor fürchten. Man könnte einwenden, Laodamia wisse nichts von der Gefahr, allerdings stolperte Protesilaos beim Abschied, was Lao-

<sup>65</sup> *sed timeo, quotiens subiit miserabile bellum; / more nivis lacrimae sole madentis eunt. / Ilion et Tenedos Simoisque et Xanthus et Ide / nomina sunt ipso paene timenda sono.* (13, 51–54)  
 »Doch mir wird angst, sooft mir der scheußliche Krieg in den Sinn kommt, wie wenn die Sonne den Schnee schmilzt, steigen Tränen mir auf. Ilion, Tenedos und Simois und Xanthus und Ide – bei dieser Namen Klang wird mir beinahe schon bang.« Ebenso in 1, 123–124: *sed cum Troia subit, subeunt ventique fretumque; / spes bona sollicito victa timore cadit.* »Denk ich an Troja jedoch, dann denk ich ans Meer und die Feinde. Schöne Hoffnung zerstiebt, Unruh erfaßt mich und Angst.«

<sup>66</sup> Merklin 1968, 477.

<sup>67</sup> »Vor jenem Hector graut es mir; Paris erzählte von Hector, daß er eisern den Krieg führe mit blutiger Hand. Vor jenem Hector, ich kenn ihn nicht, hüte dich, wenn ich dir lieb bin, präge den Namen dir fest in deinem Herzen doch ein! Wenn du dem aus dem Weg gehst, vergiß nicht auch andre zu meiden, stelle dir vor, daß es doch viele wie Hector dort gibt.«



damia als böses Vorzeichen erkannt hat und diese Gefahr daher für sie sehr real sein muss.

Tatsächlich leidet Laodamia und mutet vielfach auch wenig heroisch an, sei es dass sie aus dem Schlaf aufschrickt (13, 111) oder dass sie wieder und wieder sagt, die Winde hielten ihren Geliebten zurück, gleich als wollte sie sich selbst etwas einreden und könnte die Wirklichkeit nicht akzeptieren (13, 125–132). Aber gerade vor diesem Hintergrund wirkt ihr Festhalten an dem *foedus* besonders heroisch und pflichtbewusst hinsichtlich ihrer Treue. Dieses *foedus* – eine deutliche Entsprechung zum epischen *fatum immotum* – wird besonders in einem Wachschild ihres Geliebten deutlich, das sie bei sich hat und liebevoll behandelt, es umarmt, es küsst (13, 153–154).<sup>68</sup> Für sie ist das Abbild des Protesilaos ihre persönliche Gottheit (*mea numina*; 13, 159) und vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass sie von der Rückkehr ihres Mannes in die *pios sinus* spricht (13, 78). Liebe ist für sie wie die Verpflichtung gegenüber einer Gottheit, der Respekt gegenüber dem Ehemann ist heilig und die Liebe somit unabänderlich. Daran hält sie fest (13, 163–164): *me tibi venturam comitem, quocumque vocaris, / sive – quod heu! timeo – sive superstes eris*.<sup>69</sup> Das *quocumque vocaris* nimmt das Heldentum der Liebe auf, welches Ovid in *Amores* 1, 9 entwirft. Der Geliebte folgt seiner Herrin, wohin auch immer.

#### IV. Resümee: Penelope, Laodamia und das Heldenkonzept in den *Heroides*

Ovid zeigt zwei Frauen, die sich in ihrer Situation dem Warten gegenüber heroisch zeigen, in ihrer Treue, in ihrem Pflichtbewusstsein und in ihrem Handeln – alles unter dem durativen Aspekt des Aushaltens oder höchstens des sehr ungewissen Erwartens. Heroisierbar wird ihr Warten einerseits durch den Topos der *militia amoris*, andererseits durch die anderen Frauen der *Heroides*, die ihre Situation beklagen oder gar daran scheitern. Es sei angemerkt, dass Ovid später im Exil seine Frau für ihr

<sup>68</sup> Dem Mythos nach bat Laodamia die Götter erfolgreich, ihr eine letzte kurze Zeit mit Protesilaos nach dessen Tod zu schenken. Als er wieder fortging, lies sie das Wachschild schaffen, um ihren Schmerz zu ertragen, so die Darstellung bei Hygin, *fabulae* 103–104, welche Nauck 1964, 563 als enge Anlehnung an Euripides sieht. Jolivet argumentiert dafür, dass der Brief nach Protesilaos Tod verfasst wurde, von dem Laodamia wisse, es aber nicht glauben wolle.

<sup>69</sup> »Überall werd ich, wohin du auch immer mich rufst, dich begleiten, sei's, was mich ängstigt, ach, sei's du kommst lebend davon.«



Warten verehrte, da er selbst an der Dauer seines Leides zerbrochen sei (*Tristia* 1, 6, 33): *Prima locum sanctas heroidas inter haberes.*<sup>70</sup>

In der Heroik der Briefe der Penelope und der Laodamia findet sich zugleich eine Auseinandersetzung mit dem etablierten kriegerischen Heldenideal, das die abwesenden Geliebten verkörpern. Die *Heroides* gäben, so Megan Drinkwater, einen »unique commentary on Roman masculine values«. <sup>71</sup> Wo Arthur Adkins herausstellt, dass die heroischen Qualitäten der Frauen wie etwa die Webkenntnisse, Treue etc. in den homerischen Epen von den Männern ausgehend entworfen wurden, <sup>72</sup> entwerfen die Frauen hier ein Ideal für die Männer, diese sollen sich nämlich im Krieg zurückhalten und dafür lieben. Dabei wird in beiden Briefen nicht nur ein anderes Heldenideal vorgestellt, sondern kriegerisches Heldentum explizit dekonstruiert. Bernhard Zimmermann hat dies bereits bemerkt und schreibt hinsichtlich des Dido-Briefes:

Die Hinterfragung des Klassikers kann gleichzeitig auch eine Subversion der Werte in sich tragen, die das Epos Vergils vertritt. *Pietas*, *virtus* und *fatum*, der Wertekanon des vergilischen Epos, verblassen angesichts der existentiellen Qualen, die Dido erleidet. Die erhabene Welt des Epos wird von Ovid in ganz und gar elegischer Technik in das private Leben transponiert und damit entheroisiert. <sup>73</sup>

Jacobson führt aus, dass Penelope sich als Opfer des Trojanischen Krieges sehe, und bezeichnet die Verse 1, 39–44, worin Heldentaten des Odysseus geschildert werden, <sup>74</sup> als »mock heroic«: <sup>75</sup> »The description is

<sup>70</sup> *Tristia* 1, 6, 31–34: *siquid et in nobis vivi fuit ante vigoris, / extinctum longis occidit omne malis! / prima locum sanctas heroidas inter haberes, / prima bonis animi conspicerere tui.* »war auch früher in mir ein wenig von glühendem Leben, ist's durch die Länge des Leids schließlich erstorben, erstickt. Unter den heiligen Heldinnen fändest du Platz als die erste, wüdest an deines Gemüts Werten als erste erkannt.« (Übersetzung Ovid, ed. Willige/Holzberg 2011). Ich danke Claudia Klodt (Bochum) für den Hinweis auf diese Stelle.

<sup>71</sup> Drinkwater 2013, 204.

<sup>72</sup> S. Adkins 1960, 36–37.

<sup>73</sup> Zimmermann 2013, 24.

<sup>74</sup> *rettulit et ferro Rhesumque Dolonaque caesos, / utque sit hic somno proditus, ille lucro. / ausus es – o nimium nimiumque oblite tuorum! – / Thracia nocturno tangere castra dolo / totque simul mactare viros, adiutus ab uno! / at bene cautus eras et memor ante mei!* »[Nestor] teilte auch mit, wie du Rhesus und Dolon erschlugst mit dem Schwerte, jener ein Opfer des Schlags, dieser des schnöden Gewinns. Tollkühn – o, wie wenig dachtest du noch an die Deinen! – drängst du bei Nacht mit List ein in der Thracer Gezelt, mordetest so viele Männer aufs Mal, nur von einem begleitet! Ja, du warst wirklich schlau, dachtest zuvor nur an mich!«

<sup>75</sup> Jacobson 1974, 256.

bitingly sarcastic, even insulting, designed to show Ulysses' heroic deeds as acts of petty cowardice and baseness.«<sup>76</sup> Die Beschreibung relativiert das kriegerische Heldentum und lenkt den Blick auf die leidende Penelope. Dabei erkennt bereits Jacobson die Selbstheroisierung der Penelope, wenn sie sagt (1, 23–24): *sed bene consuluit casto deus aequus amori. / versa est in cineres sospite Troia viro.*<sup>77</sup> Ihr Mann sei heil aus dem Krieg gekommen und das Verdienst daran habe sie selbst aufgrund ihrer Keuschheit, die die Götter belohnt hätten. Ihr schuldeten die Griechen Dank für den Sieg, so Jacobsons einleuchtende Interpretation.<sup>78</sup> Dass genau dieser Brief zu Beginn steht, suggeriert dem Leser eine Perspektive, unter der er auch die anderen Briefe betrachten soll. Knox nennt den ersten Brief nicht zu Unrecht »an introduction to the entire collection, illustrating by example both the major themes of the following epistles and the manner of treatment«,<sup>79</sup> Jacobson ihn den »gateway of the whole corpus«. <sup>80</sup> Das heroische Warten der Liebenden und die unheroische Trägheit des Geliebten werden zu einer Folie für die anderen Briefe.

Denselben Eindruck liefert der Brief der Laodamia: sie träumt davon, wie Protesilos ihr von seinen Heldentaten erzählt (13, 117–118). Sie wird somit für den Krieger zur Heldenmacherin, indem er seine Taten schildert und sie ihn dafür verehrt.<sup>81</sup> Ohne Publikum nämlich gibt es kei-

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> »Doch der gerechte Gott nahm die keusche Liebe in Obhut: Troja verfiel zu Staub, aber mein Mann kam davon.«

<sup>78</sup> S. Jacobson 1974, 253–354.

<sup>79</sup> Ovid, ed. Knox 1996, 86.

<sup>80</sup> Jacobson 1974, 276.

<sup>81</sup> Ein weiteres Beispiel dafür, dass eine Frau ihren Mann zum Helden macht, findet sich im Brief der Oenone an Paris, der sie für Helena verlassen hat. Oenone wird als bedeutende Frau gezeichnet: *Phrygiis celeberrima silvis* (5, 3), »[äußerst] ruhmreich in Phrygiens Wäldern«, nennt sie sich selbst und zeigt an, dass es eine Verehrergemeinschaft um sie gibt – was nicht heißt, dass man sie als Heldin bewundert, sondern eher als göttliches Wesen, als Nymphe. Gleichzeitig dekonstruiert sie das Heldentum des Paris, indem sie dessen völlige Abhängigkeit vom Schicksal und Götterwillen betont und noch klarstellt, wie sie ihm etwa zur Jagd die geeigneten Stellen gezeigt habe. Diese waren nötig, damit sich Paris habe beweisen können. Es ist auch interessant, dass auf die Erinnerung an sie angespielt wird (5, 21–24): *incisae servant a te mea nomina fagi et legor OENONE falce notata tua. / et quantum tranci, tantum mea nomina crescunt. crescite et in titulos surgite recta meos!* »Eingeschnitten bewahren die Buchen von dir meinen Namen, und OENONE heißt's da, von deinem Messer geritzt. Wie die Bäume wachsen, so wachsen auch mit meine Namen. Wachst nur, reckt euch empor, aufrecht, und dient meinem Ruhm!« Auch Theseus wäre ohne Ariadne nicht zu seinem Heldentum gelangt, wie sie in ihrem Brief bemerkt: Sie überlegt, wie es wäre, hätte sie Theseus nicht geholfen. Dann nämlich wäre dieser im Labyrinth gefangen und müsste wie sie

ne Helden und wenn Protesilaos nicht von seinen Taten erzählen kann, wird er auch kein Held sein können. Dies zeigt sich wiederum gerade im Brief der Penelope nach dem Ende des Krieges. Die Heimkehrer nämlich erzählen allen von ihren Taten und werden erst dadurch zu Helden (1, 27–30).

Dabei wird Laodamias Handeln als neues Heldentum präsentiert, das dem kriegerischen äquivalent ist. Sie vergleicht die beiden Arten explizit und wertet die Liebe als heroischer (13, 83–84): *fortius ille potest multo, quam pugnat, amare. / bella gerant alii; Protesilaus amet.*<sup>82</sup> Zuvor hatte sie ihren Geliebten sogar dazu aufgefordert, sich im Krieg zurückzuhalten und dem Kampf aus dem Weg zu gehen (13, 69–70). Ihretwegen also solle er auf ein Kernelement des homerischen Heldenideals verzichten, den Heldentod. Das betont sie erneut, indem sie auffordert: *causa tua est dispar; tu tantum vivere pugna*<sup>83</sup> (13, 77). Dass Protesilaos eben gerade diesen Heldentod stirbt, macht Laodamia in diesem Brief noch heldenhafter, da der Leser weiß, dass sie noch sehr lange warten und das *foedus* bewahren wird.

Es sind gerade diese Worte der Laodamia, die nicht nur ironisch sind, sondern auf den Leser auch überaus komisch wirken und den Brief zu Recht wenig ernsthaft erscheinen lassen. Es gab und gibt in der Forschung verschiedene Stimmen dazu, ob denn das Motiv der *militia amoris* als Gegenentwurf zur Politik des Augustus und dessen Kritik<sup>84</sup> ernst zu nehmen sei oder schlicht ein Spiel Ovids, das einfach komisch sein soll, »entertaining rather than convincing«. <sup>85</sup> Ein allgemeines Urteil darüber kann man letztlich nicht finden, da es gerade der Leser ist, der eine Figur zum Helden macht, und diese Leserperspektive sich nie verallgemeinern lässt. Ein Krieger, ein Bewunderer des Odysseus wird in den *Heroides* vermutlich nur larmoyante Frauen wiedererkennen und Ovids Darstellung vielleicht als zynisch erleben. Wer hingegen liebt und viel-

---

ohne Hoffnung auf Rückkehr dort bis zum Tod aushalten (10, 103–104): *nec tibi quae reditus monstarent, fila dedissem, / fila per adductas saepe recepta manus* »nie hätt ich dir, den Rückweg zu weisen, den Faden gegeben, oft ja griffst du danach, lasest ihn auf mit der Hand.« Niemandem hätte er von seiner Heldentat erzählen können, wäre er nicht hinausgekommen. Ariadne kommt nicht hinaus, deshalb solle Theseus von ihr und ihrer Tat berichten (10, 129–130).

<sup>82</sup> »Weitau heftiger, als er kämpft, vermag er zu lieben. Krieg sei von andren geführt, Protesilaus – verliebt.«

<sup>83</sup> »Deine Sache liegt anders: Du zieh in den Kampf um zu leben.«

<sup>84</sup> S. hierzu Davis 1999.

<sup>85</sup> Murgatroyd 1999, 570.

leicht der fernen Liebe wegen leidet, wird Penelope und Laodamia als außergewöhnliche Frauen und vielleicht Heldinnen verehren. Diejenigen schließlich, die den epischen und den elegischen Hintergrund von Ovids Dichtung kennen, werden immerhin nicht umherkönnen, über beide Entwürfe von Helden und Heldinnen und über Heldentum überhaupt nachzudenken.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Ovid: Briefe aus der Verbannung, hg. u. übers. von Wilhelm Willige, eingel. und erl. v. Niklas Holzberg, Mannheim <sup>5</sup>2011 (Sammlung Tusculum).
- Ovid: *Heroides*. Selected epistles, hg. von Peter E. Knox, Cambridge 1996.
- Ovid: Liebesbriefe, hg. u. übers. von Bruno W. Häuptli, Darmstadt <sup>2</sup>2001.
- Ovid: Liebesgedichte. *Amores*, hg. u. übers. von Niklas Holzberg, Berlin <sup>2</sup>2014 (Sammlung Tusculum).
- Ovid: Liebeskunst. *Ars amatoria*, hg. u. übers. von Niklas Holzberg, Berlin <sup>5</sup>2011 (Sammlung Tusculum).

### Sekundärliteratur

- Adkins, Arthur W. H.: Merit and Responsibility. A Study in Greek Values, Oxford 1960.
- Aurnhammer, Achim / Klessinger, Hanna: Was macht Schillers Wilhelm Tell zum Helden? Eine deskriptive Heuristik heroischen Handelns, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 62, 2018, 127–250.
- Burkard, Thorsten: *Amor odit inertes*. Die mythologische Beispielreihe in Ovid, *Amores* 1, 9, in: Rheinisches Museum für Philologie 157, 2014, 113–153.
- Davis, Peter J.: Ovid's *Amores*: A political reading, in: Classical Philology 94, 1999, 431–439.
- Drinkwater, Megan O.: *Militia amoris*. Fighting in love's army, in: Thea S. Thorsen (Hg.): The Cambridge Companion to Latin Love Elegy, Cambridge 2013, 194–206.
- Edmunds, Susan T.: Picturing Homeric Weaving, in: Victor Bers / David F. Elmer / Douglas Frame / Leonhard Muellner (Hg.): *Donum Natalicium Digitaliter Confectum Gregorio Nagy Septuagenario a Discipulis Collegis Familiaribus Oblatum*. A Virtual Birthday Gift Presented to Gregory Nagy on Turning Seventy by his Students, Colleagues, and Friends, Center for Hellenic Studies, Harvard University 2012, [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Bers\\_etal\\_ed.Donum\\_Natalicium\\_Gregorio\\_Nagy.2012](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bers_etal_ed.Donum_Natalicium_Gregorio_Nagy.2012) (letzter Zugriff am 8.6.2019).

- Fraenkel, Eduard: Die klassische Dichtung der Römer, in: Werner Jäger (Hg.): *Das Problem des Klassischen und die Antike*, Leipzig/Berlin 1931, 47–73.
- Fränkel, Hermann: Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten, Darmstadt 1970.
- Galasso, Luigi: Ovid's variations on Achilles in the *Metamorphoses*, in: Bulletin of the Institute of Classical Studies 47, 2010, 83–98.
- Habermas, Jürgen: Fundamentalismus und Terror. Antworten auf Fragen zum 11. September 2001, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 47, 2002, 165–178.
- Horn, Fabian: Held und Heldentum bei Homer. Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung, Tübingen 2014 (*Classica Monacensia*, Bd. 47).
- Jacobson, Howard: Ovid's *Heroides*, Princeton 1974.
- Jolivet, Jean-Christophe: Allusion et fiction épistolaire dans les *Héroïdes*. Recherches sur l'intertextualité ovidienne, Rom 2001 (Collection de l'École française de Rome, Bd. 289).
- Kohen, Ari: Untangling Heroism, Classical Philosophy and the Concept of the Hero, New York/London 2014.
- Lefèvre, Eckard: Die unaugusteischen Züge der augusteischen Literatur, in: Gerhard Binder (Hg.): *Saeculum Augustum*, Bd. 2, Darmstadt 1988, 173–196.
- Lyne, Richard O. A. M.: Love and Death: Laodamia and Protesilaus in Catullus, Propertius, and Others, in: *The Classical Quarterly* 48.1, 1998, 200–212.
- Mack, Sara: Ovid, New Haven/London 1988.
- Merklin, Harald: Arethusa und Laodamia, in: *Hermes* 96.3, 1968, 461–494.
- Murgatroyd, Paul: The Argumentation in Ovid *Amores* 1.9, in: *Mnemosyne* 52.5, 1999, 569–571.
- Nauck, August: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim <sup>2</sup>1964.
- Schlechtriemen, Tobias: Der Held als Effekt. *Boundary work* in Heroisierungsprozessen, in: *Berliner Debatte* Initial 29.1, 2018, 106–119.
- Schönau, Walter: Günter Kunerts »Tagträume«. Zum Motiv der Versteinerung und dem Mechanismus der Umkehrung, in: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Erste Folge*, bes. von F. Wyatt, Frankfurt a.M./Bern 1981, 131–149.
- Sonderforschungsbereich 948: Art. »Held«, in: Ronald G. Asch u.a. (Hg.): *Compendium heroicum*, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948

»Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg, Freiburg 1.2.2019, DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0 (letzter Zugriff am 5.3.2019).

Thorsen, Thea S.: Ovid the love elegist, in: dies. (Hg): *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge 2013, 114–130.

Zimmermann, Bernhard: Ovid liest Klassiker, in: *International Yearbook for Hermeneutics* 12, 2013, 12–26.

## Verhindertes Warten

Pompeius vor der Schlacht von Pharsalos (Lukan, *Bellum civile* 7, 87–123)

Der klassische Abwartende der römischen Geschichte und Literatur ist Quintus Fabius Maximus – mit dem Beinamen *Cunctator* (»der Zögerer«) –, der durch militärisches Abwarten, durch eine Hinhalte- und Zermürbungstaktik Wesentliches im Zweiten Punischen Krieg (218–201 v. Chr.) im Kampf gegen Hannibal erreicht hat. Ennius hat das in einem berühmten Vers der *Annales* (fr. 363 Skutsch) auf den Punkt gebracht: *Unus homo nobis cunctando restituit rem.*<sup>1</sup> Im Folgenden soll es um einen römischen Feldherrn gehen, dem es hingegen nicht gelungen ist, durch Abwarten die *res publica* zu bewahren. Der Beitrag beschäftigt sich mit dem »verhinderten Warten« des Pompeius.

Lukan schrieb Anfang der 60er Jahre des 1. Jahrhunderts n. Chr. aus der Opposition zu Nero mit dem *Bellum civile* ein Epos über den römischen Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius, 49–45 v. Chr., er wählte also einen historischen Stoff, der etwa hundert Jahre vor seiner eigenen Zeit lag. Der Höhepunkt der Kampfhandlungen, die 48 v. Chr. geschlagene Schlacht von Pharsalos, wird im siebten Buch geschildert: Der Beitrag nimmt das Verhalten des Pompeius vor der Schlacht in den Blick – und dabei geht es um das Thema Warten. Man könnte einwenden, dass weder Pompeius noch Caesar abwarteten, sondern ihre Truppen in den verhängnisvollen, verlustreichen Kampf führten – und mit diesem Einwand hätte man grundsätzlich Recht. In diesem Beitrag wird aber der Standpunkt vertreten, dass Lukan Pompeius bewusst als einen Heerführer zeichnet, der lieber gewartet hätte, als einen, der warten wollte.

Ob erfolgreich durchgehalten wie von Fabius Cunctator oder gescheitert wie im Falle des Pompeius: Warten als militärische Taktik ist einer von vier Aspekten, in die Ulrich Bröckling das »heroische Warten« in seinem »Versuch einer Typologie« einteilt: Zu seinem Punkt 4 »Taktisches Geschick« heißt es, »Heldentaten« vollbringe »nicht immer nur derjenige«, der »ungestüm nach vorn« presche; »auch Geduld und das Gespür für

---

<sup>1</sup> »Ein einziger Mann hat uns durch Zögern den Staat gerettet.«



den günstigen Augenblick sind heroische Tugenden. [...] Held ist, wer den Kairos ergreift und weiß, wann er abwarten und wann er handeln muss.«<sup>2</sup>

Obwohl es im Folgenden hauptsächlich um Lukan und seine Darstellung und Beurteilung von Pompeius' Verhalten vor der Schlacht von Pharsalos gehen wird, muss der *locus classicus* zum Thema, Fabius Cunctator, kurz gestreift werden, sozusagen als Modell oder Folie für das, was Lukan daraus macht; der kaiserzeitliche Epiker dürfte bei seiner Pompeius-Charakterisierung im siebten Buch partiell den livianischen Cunctator im Blick gehabt haben.

### I. Fabius Cunctator bei Livius

Quintus Fabius Maximus spielt in den Büchern 21–30 von Livius' *Ab urbe condita* eine Rolle, die den Zweiten Punischen Krieg behandeln. Für das Thema Warten und für die Beurteilung von Pompeius' Verhalten vor der Schlacht sind besonders Passagen des 22. Buches relevant: Nach der Niederlage der Römer in der Schlacht am Trasimenischen See 217 v. Chr. und der Ernennung des Fabius zum Diktator berichtet Livius von aufkeimender Kritik an Fabius wegen dessen angeblicher Untätigkeit, vor allem seitens eines ihm unterstellten Offiziers, des *magister equitum* Minucius. Dabei macht der livianische Erzähler von Anfang an deutlich, dass er Fabius' Strategie für richtig hält: In 22, 12, 11–12 heißt es: *sed non Hannibalem magis infestum tam sanis consiliis habebat quam magistrum equitum. [...] primo inter paucos, dein propalam in volgus, pro cunctatore segnem, pro cauto timidum.*<sup>3</sup> Noch deutlicher auf den Punkt gebracht wird das in der abschließenden Bemerkung der Rede des Minucius (22, 14, 14): *stultitia est sedendo aut votis debellari credere posse.*<sup>4</sup>

In Kapitel 15, 1 betont Livius, dass Fabius sich über das Missfallen, das er durch seine Taktik erregte, völlig im Klaren war: *quamquam probe scit non*

<sup>2</sup> Ulrich Bröckling in der Einleitung dieses Bandes, S. 13–14.

<sup>3</sup> »Aber nicht in Hannibal allein hatte Fabius einen Gegner seines so vernünftigen Vorgehens, sondern vielmehr in dem Reiterobersten. [...] So nannte er (sc. Minucius) den Diktator zunächst in kleinem Kreis, später aber ganz offen vor allen statt zögernd lässig, statt vorsichtig feige.« Die Livius-Übersetzung stammt, auch im Folgenden, von Josef Feix.

<sup>4</sup> »Es ist Dummheit zu glauben, man könne einen Krieg durch Stillsitzen oder fromme Gebete beenden.«

*in castris modo suis, sed iam etiam Romae infamem suam cunctationem esse, obstinatus tamen tenore eodem consiliorum aestatis reliquum extraxit.*<sup>5</sup>

Erste vergebliche Rechtfertigungsversuche des Fabius gibt Livius in indirekter Rede wieder (22, 25, 14): *si penes se summa imperii consiliique sit, propediem effecturum, ut sciant homines bono imperatore haud magni fortunam momenti esse, mentem rationemque dominari.*<sup>6</sup> Durch die Stichworte *mens* und *ratio* wird die Vernünftigkeit des Vorgehens betont.

Als Steigerung lässt Livius Fabius in Kapitel 39, 1–22 eine Rede halten, in der dieser den Konsul Lucius Aemilius vor den destruktiven Attacken des Mitkonsuls Varro warnt und dabei seine eigene Strategie bekräftigt. Besonders durch die in dieser Rede geäußerten Argumente ist Fabius geeignet, als eine Art Modell für die Haltung des Pompeius vor der Schlacht von Pharsalos zu fungieren. In 39, 9 betont Fabius: *sed ita res se habet: una ratio belli gerendi adversus Hannibalem est, qua ego gessi.*<sup>7</sup> Im Folgenden skizziert er die militärisch schwache Position des gegnerischen Heeres (39, 13–15):

*in diem rapto vivit; partem vix tertiam exercitus eius habet, quem Hiberum amnem traiecit; plures fame quam ferro absumpti; nec his paucis iam victus suppeditat. Dubitas ergo, quin sedendo superaturi simus eum, qui senescat in dies, non commeatus, non supplementum, non pecuniam habeat?*<sup>8</sup>

Das wichtigste Stichwort ist hier *sedendo* – »durch ruhiges Verhalten«, »durch Abwarten«. Diese Argumente – das gegnerische Heer hungere, es sei vom Nachschub abgeschnitten – sind es, um das schon einmal vorweg zu nehmen, die auch Lukan Pompeius gebrauchen lässt. Die letzten

<sup>5</sup> »Er wußte aber recht gut, daß sein Zögern nicht nur in seinem Lager, sondern auch schon in Rom unruhlich bekannt war. Trotzdem blieb er hartnäckig, hielt an seinen Plänen nach wie vor fest und ließ den Rest des Sommers vergehen.«

<sup>6</sup> »Blieben der Oberbefehl und die Planung des Krieges in seinen Händen, werde er den Leuten bald klar machen, daß für einen tüchtigen Feldherrn das Glück nicht so wichtig sei! Hier hätten Verstand und Überlegung zu gebieten.«

<sup>7</sup> »Aber die Verhältnisse liegen doch so: Es gibt nur eine einzige Methode, gegen Hannibal Krieg zu führen; und das ist die, die ich angewandt habe.«

<sup>8</sup> »Tag für Tag lebt er [sc. Hannibal] vom Raub. Kaum den dritten Teil besitzt er noch von dem Heer, das er über den Ebro führte. Er verlor mehr Leute durch Hunger als durch das Schwert, und nicht einmal mehr für diese wenigen reichen die Lebensmittel. Zweifelst du noch, daß wir ihn durch ruhiges Verhalten bezwingen werden, da er doch von Tag zu Tag schwächer wird, keine Zufuhr, keinen Ersatz von Mannschaften und kein Geld hat?«

Worte des Fabius sind wieder bezeichnend (39, 22): *omnia non properanti clara certaue erunt; festinatio improvida est et caeca*.<sup>9</sup>

Das ist also das Modell, vor dem Lukan das Bild des zögernden Pompeius entwirft.

## II. Lukan, *Bellum civile* 7, 87–123

Das ganze siebte Buch ist der entscheidenden Schlacht von Pharsalos gewidmet. Ab Vers 45 werden der Tagesanbruch und das Lärmen im pompeianischen Lager beschrieben; die Soldaten, als *turba* (»Masse«; 7, 45) etikettiert, verlangen das Zeichen zum Angriff. Lukan betont das Schicksalhafte, Unausweichliche, Unbremsbare (46): *fatis trahentibus orbem*.<sup>10</sup>

Damit ist bereits klar, dass Pompeius in seinen Versuchen, besonnen zu sein, machtlos sein wird. Das Verhalten der kampfeswütigen Massen wird vom lukanischen Erzähler mit »Wahnsinn« umschrieben (*dira subit rabies*, 51).<sup>11</sup> In den Versen 52–53 heißt es: *segnis pavidusque vocatur / ac nimium patiens soceri Pompeius*.<sup>12</sup> Man vergleiche hierzu die in indirekter und direkter Rede wiedergegebene Kritik des Minucius an Fabius bei Livius (*Ab urbe condita* 22, 12, 12: *segnem*; 22, 14, 14: *stultitia est sedendo*). Als Steigerung des psychologischen Drucks auf Pompeius lässt Lukan Cicero auftreten (eine historisch nicht haltbare Episode),<sup>13</sup> der ihn seinerseits zum Kampf antreibt (68–85). Besonders prägnant sind folgende Verse (77–78): *ipsae tua signa revellent / prosilientque acies: pudeat vicisse coactum*.<sup>14</sup>

Das zum Kampf drängende Heer und die aufstachelnde Rede Ciceros sind die Voraussetzung für Pompeius' Reaktion (87–123). Die 37 Verse lange Rede ist seine viertlängste im Epos.<sup>15</sup> Darin macht Lukan Pompeius – zumindest für einen Moment – zum eigentlich heldenhaften

<sup>9</sup> »Alles wird dem, der nicht überstürzt handelt, klar und sicher sein. Übereilung bedeutet unvorsichtig zu sein und blind!«

<sup>10</sup> »das Schicksal riß die Welt mit sich fort«. Die Lukan-Übersetzung stammt, auch im Folgenden, von Georg Luck.

<sup>11</sup> »ein entsetzlicher Wahnsinn hat sich ihrer bemächtigt«.

<sup>12</sup> »man schimpft Pompeius zaghaft und ängstlich und Caesar gegenüber allzu duldsam«.

<sup>13</sup> Vgl. Gagliardi 1975, 17 (»Cicerone, il quale sicuramente non si trovava in Tessaglia«) und Braund 1992, 288 (»This episode is unhistorical«).

<sup>14</sup> »Dein Heer wird auch ohne Befehl deine Feldzeichen an sich reißen und vorwärtsstürmen! Schäume dich, daß man dich zum Siegen zwingen muß!«

<sup>15</sup> Vgl. Tasler 1972, 104, Anm. 1.

Zögerer, dessen Besonnenheit aber von den Umständen sabotiert wird und der sich notgedrungen dem allgemein um sich greifenden Kampfeswahnsinn ergibt. Dass ihm der Gang des Geschehens aufgezwungen ist, betont Pompeius gleich zu Beginn der Rede (87–92):

»si placet hoc« inquit »cunctis, si milite Magno,  
non duce tempus eget, nil ultra fata morabor:  
involvat populos una fortuna ruina,  
sitque hominum magnae lux ista novissima parti.  
testor, Roma, tamen Magnum, quo cuncta perirent,  
acceperisse diem. [...]»<sup>16</sup>

Im Folgenden lässt Lukan Pompeius darlegen, dass es durchaus gute Gründe geben würde bzw. gegeben hätte, sich nicht blindwütig in die Schlacht zu stürzen: Man sei militärisch im Vorteil, man habe Caesars Truppen von den Nachschubwegen abgeschnitten, die gegnerischen Soldaten würden hungern (92–99):

potuit tibi volnere nullo  
stare labor belli; potui sine caede subactum  
captivumque ducem violatae tradere paci.  
quis furor, o caeci, scelerum? civilia bella  
gesturi metuunt, ne non cum sanguine vincant.  
abstulimus terras, exclusimus aequore toto,  
ad praematuras segetum ieiuna rapinas  
agmina conpulimus [...].»<sup>17</sup>

Das alles sind taktische Argumente dafür, dass durch Abwarten und Aushungern des Gegners der Sieg ohne Blutvergießen möglich sei. Bezeichnend ist allerdings, dass Lukan Pompeius das bereits im Irrealis formulieren lässt, als etwas, das getan werden könnte oder hätte getan werden

<sup>16</sup> »Wenn das der allgemeine Wille ist«, sprach er, »wenn der Augenblick Pompeius, den Soldaten, nicht den Feldherrn will, so werde ich das Schicksal nicht länger aufhalten. Soll das Geschick alle Völker in einer einzigen Katastrophe mit sich reißen und der anbrechende Tag für einen großen Teil der Menschheit der letzte sein! Doch ich der Rom als Zeugen an, daß mir der Tag des Weltuntergangs aufgezwungen wurde!«

<sup>17</sup> »Der Krieg hätte Rom keine einzige Wunde gekostet; ich hätte, ohne Blut zu vergießen, Caesar unterwerfen und ihn gefangen dem Frieden, den er verletzt hatte, ausliefern können. Welch verbrecherischer Wahnsinn! Seid ihr denn blind? Man will einen Bürgerkrieg führen und fürchtet einen unblutigen Sieg! Wir haben ihm Land weggenommen, haben ihn von allen Meeren verdrängt, haben seine hungernden Leute gezwungen, unreifes Korn zu stehlen [...]«

können – aber statt hier Konjunktiv Imperfekt oder Plusquamperfekt zu wählen, benutzt Lukan hier *potuit* und *potui*. Wenn die Indikativ Perfekt-Formen von *posse* in diesem Kontext auch selbstverständlich irrealen Sinn haben,<sup>18</sup> will Lukan vielleicht durch den Indikativ suggerieren, dass Pompeius' Taktik eigentlich realistisch war bzw. Aussicht auf Erfolg gehabt hätte. Durch die paradoxe Formulierung *metuunt, ne non cum sanguine vincant* (96)<sup>19</sup> wird pointiert die perverse Verblendung der Soldaten betont.

Besonders wichtig sind die Verse 105–107: *fortissimus ille est, / qui promptus metuenda pati, si comminus instent, / et differre potest*.<sup>20</sup> Das ist der Kern von Pompeius' Rede.<sup>21</sup> Lukan lässt ihn ganz klar betonen, dass heldenhaftes Verhalten – Stichwort *fortissimus* – auch darin liegen kann, abzuwarten. Das ist eindeutig die Position, die Fabius Cunctator vertreten hat. Interessant ist, dass Lukan diese drei Verse lange Kernbotschaft etwa in der Mitte der Rede platziert hat (vorher gibt es achtzehn Verse, danach sechzehn). Das ist kein Zufall, auf diesen Versen liegt großes Gewicht.

Aber wie geht es weiter? Kann Lukan Pompeius als heldenhaften Zögerer wie Fabius in das Epos eingehen lassen? Nein, selbstverständlich nicht, denn er kann der Schlacht historisch keine andere Wendung geben: Die Pompeianer haben verloren; und so kann Lukan Pompeius – anders als Fabius – mit seiner Haltung keinen Erfolg haben lassen. Er kann aber durch diese Anspielung auf Fabius Cunctator<sup>22</sup> Pompeius als besonnenen und klugen Zögerer positionieren, der sich allerdings tra-

<sup>18</sup> Vgl. Menge 1979, 125 (§ 330, 1).

<sup>19</sup> »Man fürchtet einen unblutigen Sieg«.

<sup>20</sup> »Der ist wahrhaft mutig, der bereit ist, Furchtbares zu ertragen, wenn es unmittelbar bevorsteht, es aber auch lassen kann«.

<sup>21</sup> Vgl. Tasler 1972, 107 zu den Versen 105–107: »Über den stoischen Gehalt hinaus lassen sich diese Verse auch als eine Selbstcharakterisierung des Redners verstehen: Pompeius möchte dieser tapferen, unerschrockene und doch besonnene Mann sein, er findet aber nicht die Gefolgschaft, die ihm diese Rolle vergönnt. So bleibt ihm nur, seine Weisheit auszusprechen, befolgen kann er sie selbst nicht.« Vgl. auch Lanzarone 2016, 183 zu Vers 106: »*Metuenda pati* è espressione di sapore stoico«.

<sup>22</sup> Auf diesen Bezug wird in keinem mir bekannten Kommentar oder sonstiger Literatur eingegangen; zu meiner These, dass Lukan dem Pompeius vor der Schlacht Cunctator-hafte Züge gegeben hat, passt aber die bei Glaesser 1984 erwähnte Parallele zwischen Caesar und Hannibal: Im Zusammenhang mit der Rubicon-Überquerung betont Glaesser, Lukan wolle Caesar »offenbar als neuen Hannibal vor Augen führen [...]. Unüberhörbare Anklänge an die livianische Hannibalrede, Liv. XXI 43, 8 machen dies deutlich [...]. Lukan betont diesen Anklang deutlich, wenn er seinen Caesar einen Selbstvergleich mit Hannibal anstellen läßt« (1984, 38, Anm. 146 [auf S. 182]). Eine Verbindung Fabius Cunctator – Pompeius zieht Glaesser hingegen nicht.

gischerweise dem allgemeinen Wahnsinn beugen muss: Und so lässt er Pompeius auch nicht um weitere Unterstützung für seine abwartende Haltung nachsuchen, sondern ihn sich im zweiten Teil der Rede in sein Schicksal ergeben.

Auch die erzählende Passage nach Ende der Rede ist bezeichnend für Pompeius' Ohnmacht (123–128):

sic fatur et arma  
permittit populis frenosque furentibus ira  
laxat et ut victus violento navita Coro  
dat regimen ventis ignavumque arte relicta  
puppis onus trahitur. trepido confusa tumultu  
castra fremunt [...].<sup>23</sup>

### III. Vergleich Fabius – Pompeius

Die Parallelen zwischen Fabius und Pompeius liegen auf der Hand: Gemeinsam sind Zögern, Abwarten bzw. Abwarten-Wollen beider Feldherren sowie das Dafür-Kritisiert-Werden durch die eigenen Leute. Eine große Übereinstimmung gibt es auch bei der jeweiligen Argumentation für das Zögern: Der Gegner sei zahlenmäßig unterlegen, hungere, sei vom Nachschub abgeschnitten (man vergleiche besonders Livius 22, 39, 13–14 und Lukan 7, 97–99).

Der große Unterschied liegt selbstverständlich darin, dass Fabius sein Abwarten unbeirrt und militärisch letztlich erfolgreich durchgehalten hat, während Lukan Pompeius vor der Schlacht zwar eine mit Fabius vergleichbare vernünftige Position einnehmen, ihn dann aber vor der Kampfeswut seiner Soldaten kapitulieren lässt. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass Lukan seinen Protagonisten nicht einfach zögerlich und schwächlich zeichnet,<sup>24</sup> sondern dass er ihn durch diesen unterschwelli-

<sup>23</sup> »Mit diesen Worten schickt er die Völker zu den Waffen; er lockert ihrem sinnlosen Zorn die Zügel; er überläßt wie ein Schiffsmann, der vom heftigen Sturmwind überwältigt worden ist, den Winden das Steuer, verzichtet auf seine Kunst und wird als nutzloser Ballast seines Schiffs dahingerissen. Das Lager bebt von wildem, verworrenem Lärm [...].«

<sup>24</sup> Anders sieht das Braund 1992, 288 (zu den Versen 85–150): »This episode in general shows Pompey's weakness (he knows it is better to wait but his craving for popularity causes him to give way), and his speech in particular shows his pessimism and lack of confidence.« Dass er aus Anbiederung an das Volk dem Drängen des Heeres nachgibt, steht nicht im Text.

gen Fabius-Bezug aufwertet – wie er ihn überhaupt ab dem siebten Buch positiver zeichnet.<sup>25</sup> Wenn man den Livius-Text unterlegt, gewinnt man für die Pompeius-Figur eine neue Facette (zumindest wird die Facette des verhinderten Wartenden dann deutlicher).

#### IV. Lukans Pompeius-Bild

Ein Fabius ist Pompeius bei Lukan trotzdem nicht – und nicht nur deshalb nicht, weil er die römische Geschichte nicht umschreiben kann. Vom ersten Buch an präsentiert er den Gegenspieler Caesars als alten Mann (obwohl er tatsächlich nur sechs Jahre älter war),<sup>26</sup> der nur noch von seinen früheren militärischen Triumphen zehrt und im Zivilleben bequem geworden ist; bezeichnend ist seine Charakterisierung im ersten Buch, besonders das berühmte Eichengleichnis; in den Versen 135–139 heißt es:

stat magni nominis umbra;  
qualis frugifero quercus sublimis in agro  
exuvias veteres populi sacrataque gestans  
dona ducum nec iam validis radicibus haerens  
pondere fixa suo est [...].<sup>27</sup>

Grundsätzlich ist die Zeichnung der Pompeius-Figur, vor allem in den ersten Büchern, eindeutig: Er ist der »Schatten eines großen Namens«.<sup>28</sup> Aber das hält Lukan nicht davon ab, ihm vor der entscheidenden Schlacht derartige vernünftige, an Fabius erinnernde Worte in den Mund zu legen. Für einen kurzen Moment wird Pompeius so zu einem Fabius

<sup>25</sup> Vgl. dazu allgemein Rambaud 1955, besonders 258 im »sommaire«: »Dans la défaite, Pompée devient un sage stoicien – intervention originale de Lucain«. Vgl. auch Glaeser 1984, 124 über die »moralische Aufwertung des Pompeius« und die »Möglichkeit, seinen Helden als einen tragisch leidenden Menschen zu zeichnen«.

<sup>26</sup> Vgl. Ahl 1976, 157: »Pompey, no more than six years Caesar's elder, was in his middle fifties when the civil war broke out. But Lukan seems intent on contrasting Caesar's vigor with Pompey's general lassitude.«

<sup>27</sup> »Er stand da – der Schatten eines großen Namens – wie auf fruchtbarem Feld eine hohe Eiche, an der alte Trophäen des Volks und Weihgeschenke der Feldherrn hängen, die sich aber nicht mehr durch starke Wurzeln anklammert, sondern nur noch durch ihr Gewicht aufrecht steht [...].«

<sup>28</sup> Vgl. Ahl 1976, 157: »Even before Caesar is introduced, we know that Pompey is going to lose the civil war. For the very tone and form of this opening simile show that Pompey is only the ghost of what he was: »magni nominis umbra.«

Cunctator, allerdings einem, der tragisch scheitert: Er weiß es besser, hat aber nicht die Kraft, sich durchzusetzen. Es ist der erfolglose Versuch eines heldenhaften Wartens.

Wie sehr Lukan die Person des gescheiterten Pompeius am Herzen gelegen haben dürfte, zeigt auch die Schilderung von dessen Tod: Lukan lässt ihn im Moment seiner Ermordung eine herausragende Haltung einnehmen (8, 621): *seque probat moriens atque haec in pectore volvit.*<sup>29</sup> Diese letzten Gedanken (8, 622–635) – Pompeius führt ein Zwiegespräch mit sich – lassen ihn stark und unerschütterlich erscheinen, besonders die Verse 8, 625–627: *Fata tibi longae fluxerunt prospera vitae; / Ignorant populi, si non in morte probaris, / an scieris adversa pati.*<sup>30</sup> Noch deutlicher sind die Verse 629–631: *Spargant lacerentque licebit, / sum tamen, o superi, felix, nullique potestas / hoc auferre deo.*<sup>31</sup>

Pompeius' unerschütterliche, geradezu stoische Haltung angesichts des Todes<sup>32</sup> hat zwar mit ›Warten‹ nichts mehr zu tun, ist aber für die Abrundung des Pompeius-Bildes wichtig: Die bewundernswerte Besonnenheit vor dem Tode strahlt zurück auf die besonnenen Gedanken und Worte vor der Schlacht – wenn sich Pompeius da auch nicht durchsetzen konnte.

## V. Geschichtsschreibung

Die Frage, wie die antike Geschichtsschreibung Pompeius' Zögern vor der Schlacht bewertet, ist aufgrund der Überlieferungslage schwer zu beantworten, besonders was die vor Lukan schreibenden Historiker angeht: Die Livius-Bücher 109–116, die den Bürgerkrieg zum Inhalt hatten, sind nicht erhalten; es wäre besonders interessant zu wissen, wie dessen Beurteilung des vor der Schlacht abwartenden Pompeius ausgefallen ist – hat doch Augustus angeblich Livius wegen dessen Urteils über

<sup>29</sup> »er bewährte sich im Tod und dachte bei sich«.

<sup>30</sup> »Ein ganzes, reiches Leben lang war dein Schicksal von Erfolg gekrönt. Wenn du dich jetzt im Tod nicht bewährst, wird die Menschheit nie wissen, ob du imstande warst, Unglück zu ertragen.«

<sup>31</sup> »Mögen sie mich auch zerreißen und zerfleischen: ich bin dennoch glücklich, ihr Götter, und keiner von euch hat die Macht, mir das zu nehmen.«

<sup>32</sup> Marti 1945, 372: »Death is his victory and Lucan's description of it is, in its dignity and simplicity, in the best Stoic tradition.« Vgl auch Rambaud 1955, 288: »Ses dernières paroles sont un ultime témoignage de sa sagesse«.



Pompeius einen ›Pompeianer‹ genannt (Tacitus, *Annales* 4, 34, 3).<sup>33</sup> Das Geschichtswerk des Asinius Pollio ist auch bis auf Fragmente verloren. Pompeius' Kriegsgegner Julius Caesar hat drei Bücher *Bellum civile* verfasst; dass er – bei aller angeblicher durch die Erzählung in der dritten Person zur Schau gestellter Neutralität – parteiisch schreibt, liegt auf der Hand. Bei ihm wird Pompeius' Zögern vor der Schlacht indirekt kurz erwähnt, aber ohne das als Besonnenheit hervorzuheben; in 3, 86, 1 heißt es: *Pompeius quoque, ut postea cognitum est, suorum omnium hortatu statuerat proelio decertare.*<sup>34</sup> Caesar formuliert also nüchtern: »auf das Drängen all seiner Anhänger«, er macht keine Bemerkung darüber, dass es aufgrund der prekären Lage seines eigenen Heeres für den Gegner strategisch sinnvoll gewesen wäre, abzuwarten, im Gegenteil: Pompeius' bei Lukan gemachtes Argument, Caesars Heer hungere und müsse schon unreifes Korn stehlen (7, 98–99), liest sich nun ganz anders. In 3, 81, 3 heißt es: *ille idoneum locum in agris nactus, qua prope iam matura erant frumenta, ibi adventum expectare Pompei [...] constituit.*<sup>35</sup> – Caesar hat aber selbstverständlich keine Veranlassung, sein eigenes Heer als hungernd darzustellen und hier eine Lanze für die taktisch vernünftigen Überlegungen des gegnerischen Oberbefehlshabers zu brechen.

Ein wichtiges Zeugnis, das allerdings etwa hundert Jahre nach Lukan zu datieren ist, liefert der griechische Historiker Appian, der im 2. Jahrhundert n. Chr. unter Marc Aurel und Lucius Verus Karriere macht. Appian widmet in seinem umfangreichen, ab etwa 150 n. Chr. entstandenen Geschichtswerk *Ρωμαϊκά* auch fünf Bücher den römischen Bürgerkriegen. In Buch 2, 65–82 wendet er sich der Schlacht von Pharsalos zu; in Kap. 66, 275–276 heißt es:

<sup>33</sup> Bei Tacitus, *Annales* 4, 34, 3 verteidigt sich der unter Tiberius angeklagte Historiker Cremutius Cordus gegen den Vorwurf, sein Lob des Brutus und Cassius sei Majestätsbeleidigung, und er führt zur Entlastung Livius an: »Titus Livius, wegen seiner Beredsamkeit und Ehrenhaftigkeit hochberühmt vor allen, hat Cn. Pompeius mit so hohem Lob bedacht, daß ihn Augustus einen Pompeianer nannte; doch hat dies ihrer Freundschaft nicht geschadet« (Übersetzung von Erich Heller) – *Titus Livius, eloquentiae ac fidei praeclarus in primis, Cn. Pompeium tantis laudibus tulit ut Pompeianum eum Augustus appellaret; neque id amicitiae eorum offecit.*

<sup>34</sup> »Auch Pompeius hatte sich, wie man später erfuhr, auf das Drängen all seiner Anhänger zum Entscheidungskampf entschlossen«. Die Caesar-Übersetzung stammt von Otto Schönberger.

<sup>35</sup> »Als er auf den Feldern einen guten Platz gefunden hatte, wo die Ernte schon fast reif war, wollte er dort die Ankunft des Pompeius abwarten«.

ὁ Πομπήιος [...] ἐπικίνδυνον μὲν ἤγειτο γεγυμνασμένοις καὶ ἀπογινώσκουσιν αὐτῶν ἀνδράσιν καὶ τύχη Καίσαρος λαμπρᾶ περι τῶν ὄλων συνενεχθῆναι δι' ἐνὸς ἔργου, δυνατώτερον δὲ καὶ ἀκινδυνότερον ἐκτρῦσαι ταῖς ἀπορίας αὐτοῦς οὔτε γῆς εὐπόρου κρατοῦντας οὔτε Θαλάσση χρωμένους οὔτε ναῦς ἐς φυγὴν ταχέϊαν ἔχοντας. ὁ μὲν δὴ κρατίστῳ λογισμῷ τρίβειν τὸν πόλεμον ἐγνώκει, καὶ ἐς λοιμὸν ἐκ λιμοῦ τοὺς πολεμίους περιφέρειν.<sup>36</sup>

Hier haben wir eine Lukan vergleichbare<sup>37</sup> Formulierung: »durch Mangel seine Gegner zu erschöpfen«. Durch die Bewertung »nach reiflicher Überlegung« (κρατίστῳ λογισμῷ) – die Formulierung betont die rationale Abwägung – macht Appian klar, dass er, zumindest in diesem Moment, Pompeius' Vorgehen für vernünftig hält. Direkt im Anschluss führt er aber die kampfeswütige Haltung vieler Senatoren und Offiziere an und sammelt deren verschiedene Beweggründe; aufschlussreich ist hierbei die Formulierung: οἱ δὲ καὶ κάμνοντες ὅλως τῷ πολέμῳ τὴν κρίσιν ταχυτέραν μᾶλλον ἢ πρέπουσαν ἐπειγόμενοι γενέσθαι.<sup>38</sup> Auf welche Quelle oder Quellen Appian sich stützen konnte, ist in der Forschung höchst umstritten: Am häufigsten fällt der Name Asinius Pollio,<sup>39</sup> dessen Werk, wie gesagt, nur in Fragmenten erhalten ist. Appian könnte auch Lukan konsultiert haben.

Für Pompeius' Zögern vor der Schlacht gibt es als erhaltenes vor-lukanisches Zeugnis nur Caesar – wie Livius oder Asinius Pollio das kommentiert haben mochten, wissen wir nicht. So könnte Lukan die Bewertung des Zögerns als Besonnenheit vielleicht bei einem augusteischen Historiker vorgefunden haben; der »Pompeianer« Livius könnte das mit Sympathie dargestellt haben. Oder aber dieses Element ist Lukans eigene Erfindung und wird mit indirektem Blick auf Fabius Cunctator herausge-

<sup>36</sup> »Pompeius [...] hielt es für ein gefährliches Wagnis, in einem einzigen Waffengang mit wohlgeübten und verzweifelten Kriegern und gegen Caesars unvergleichliches Glück eine allgemeine Entscheidung herbeizuführen. Wirkungsvoller und sicherer erschien es ihm da, durch Mangel seine Gegner zu erschöpfen, die über kein fruchtbares Land verfügten, auch das Meer nicht nutzen konnten und keine Schiffe zu einer raschen Flucht hatten. So war Pompeius nach reiflichster Überlegung entschlossen, den Krieg hinzuziehen und durch Aushungern die Gegner auch noch einer Seuche auszuliefern.« Die Appian-Übersetzung stammt von Otto Veh.

<sup>37</sup> Zu den Ähnlichkeiten vgl. auch Lanzarone 2016, 178: »Al passo lucaneo è affine App. *bell. civ.* 2, 66, 275–6«.

<sup>38</sup> »schließlich gab es eine Gruppe, die ganz und gar des Krieges müde war und lieber eine schnelle als eine vernünftige Entscheidung erstrebte«.

<sup>39</sup> Wolfgang Will (in seiner Einleitung zur Appian-Übersetzung von Otto Veh, 2–4) fasst die schwierige Quellenlage zusammen.

arbeitet. Letzteres würde Lukans Selbständigkeit bei der Entwicklung der Pompeius-Figur zeigen.

Noch einmal zurück zu dem berühmten Ennius-Fragment: *Unus homo nobis cunctando restituit rem. Ja, unus homo.* Und zwar Fabius, der Cunctator. Pompeius ist *nicht* als heldenhaft Wartender in die Geschichte eingegangen, aber Lukan hat ihn zu einem gemacht, der warten wollte, der gute strategische Argumente für das Warten hatte, den aber das Schicksal nicht gelassen hat. Dadurch, dass Lukan seiner Pompeius-Figur partiell den livianischen Fabius als Folie unterlegt, wertet er ihn auf. Durch die im Detail deutlichen Parallelen zu Livius wird suggeriert, was hätte möglich sein können, wenn sich die Vernunft – wie zu Fabius' Zeiten – durchgesetzt hätte.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Appian von Alexandria: Römische Geschichte. Zweiter Teil. Die Bürgerkriege, übers. v. Otto Veh, durchges., eingel. u. erl. von Wolfgang Will, Stuttgart 1989.
- C. Iulius Caesar: Der Bürgerkrieg. Lateinisch–Deutsch, hg. von Otto Schönberger, München/Zürich 1984.
- Livius: Römische Geschichte, Buch XXI–XXIII. Lateinisch–Deutsch, Hg. von Josef Feix, München 1974.
- Lukan: Der Bürgerkrieg. Lateinisch und Deutsch, hg. von Georg Luck, Berlin <sup>2</sup>1989.
- P. Cornelius Tacitus: Annalen. Lateinisch–Deutsch, hg. von Erich Heller, mit einer Einf. von Manfred Fuhrmann, Mannheim <sup>6</sup>2010.

### Sekundärliteratur

- Ahl, Frederick M.: Lucan. An Introduction, Ithaca/London 1976.
- Braund, Susan H.: Lucan Civil War. Transl. with Intr. and Notes, Oxford 1992.
- Gagliardi, Donato: M. Annaei Lucani Belli civilis liber septimus, introduzione, testo critico e commento a cura di D. G., Florenz 1975.
- Glaesser, Roland: Verbrechen und Verblendung. Untersuchung zum Furor-Begriff bei Lucan mit Berücksichtigung der Tragödien Senecas, Frankfurt a.M./Bern/New York/Nancy 1984 (Studien zur klassischen Philologie, Bd. 17).
- Lanzarone, Nicola: M. Annaei Lucani Belli civilis liber VII a cura di N. L., Florenz 2016.
- Marti, Berthe M.: The Meaning of the »Pharsalia«, in: American Journal of Philology 66, 1945, 352–376.
- Menge, Hermann: Repetitorium der lateinischen Syntax und Stilistik, bearb. v. A. Thierfelder, Darmstadt <sup>17</sup>1979.
- Rambaud, Michel: L'apologie de Pompée par Lucain au livre VII de la *Pharsale*, in: Revue des Études Latines 33, 1955, 258–296.
- Tasler, Wolfgang: Die Reden in Lucans Pharsalia, Bonn 1972.



KATJA WEIDNER

## Das Warten des *Iohannes parvulus* Eine Parodie eremitischer Selbstermächtigung

### I. *De Iohanne heremita*

Kann ein Mönch sein Heil in die eigenen Hände nehmen, sollte er seine Klostersgemeinschaft verlassen, um ein eremitisches Leben zu führen? Mit dieser Frage setzt sich im 11. Jahrhundert ein kurzes Gedicht mit dem überlieferten Titel *De Iohanne heremita*<sup>1</sup> auseinander.

Es erzählt von einem bemerkenswert kleinen Mönch namens Johannes, der eines Tages den Wunsch äußert, ein engelsgleiches Leben ohne menschliche Kleidung oder Nahrung zu führen – er möchte, so scheint es, als Eremit leben. Obwohl ihm von diesem Vorhaben abgeraten wird, macht Johannes sich allein auf in die Einöde, übersteht dort nur mühsam sieben Tage und kehrt entsprechend hungrig zurück zur monastischen Gemeinschaft. Sein Mitbruder jedoch versagt ihm den Zutritt, er könne schließlich gar nicht Johannes sein, der sei ein Engel geworden und hätte überhaupt kein Interesse mehr an menschlichen Angelegenheiten. Eine ganze Nacht muss Johannes so als Strafe für seine Überheblichkeit vor verschlossenem Tor büßen, bis er schließlich Einlass erhält. Geduldig lässt er die verdiente Schelte über sich ergehen, denn er ist hungrig und möchte Brot. Von nun an, so der Abschluss des Gedichts, fügt Johannes sich den Regeln der Gemeinschaft und nimmt umso eifriger an der klösterlichen Arbeit teil.

Das Gedicht stammt vermutlich von dem Bischof Fulbert von Chartres<sup>2</sup> (gest. 1028), der als Gründer der dortigen Kathedralschule wie viele andere Bischöfe und Äbte dieser Generation in den politisch-theologischen Auseinandersetzungen der Kirchenreform eine wichtige Rolle einnimmt.<sup>3</sup> Das Gedicht hat dreizehn Strophen mit jeweils vier achtsilbigen

---

<sup>1</sup> Chartres, Bibliothèque municipale, MS 111 f. 93v.

<sup>2</sup> Einführend zu Fulbert von Chartres vgl. Behrends 1979, xiii–xxxvi.

<sup>3</sup> Da eine Reihe von Handschriften das Gedicht neben Textzeugnissen Fulberts aufführen, kommt seine Identifikation als Autor durchaus in Betracht. Vgl. Behrends 1976, xxv gegen Strecker 1926, 100–101. Angesichts der durch Frederick Behrends vervollständigten Handschriftenüberlieferung, die etwa Karl Strecker noch nicht vorlag, liegt

Versen, die zumeist nach dem Prinzip der ambrosianischen Hymnenstrophe durch einen Reim verbunden sind. Bis auf wenige Ausnahmen ist es rhythmisch ›pseudojambisch‹ organisiert, Hiats gibt es nicht.<sup>4</sup> Mit fünfzehn mittelalterlichen Handschriften aus dem 11. und 12. Jahrhundert ist es relativ weit verbreitet,<sup>5</sup> in der Forschung hat es jedoch, außer im Überlieferungszusammenhang der *Carmina Cantabrigiensia*,<sup>6</sup> nur wenig Aufmerksamkeit erfahren. Etwaige politische Zusammenhänge mit cluniazensischen Reformbestrebungen wurden vereinzelt aufgezeigt,<sup>7</sup> sein parodistischer Charakter angemerkt,<sup>8</sup> eine literaturwissenschaftliche Interpretation des Gedichts allerdings gibt es bislang nicht. In der folgenden Untersuchung soll dies nachgeholt werden.

Wie zu zeigen sein wird, steht im Hintergrund von *De Iohanne heremita* ein bestimmtes Konzept des ›Eremiten‹, dessen inhärente Prämissen die Parodie des Gedichtes *ex alio* offenbar macht. In der folgenden Untersuchung wird dabei gerade der Aspekt des Wartens als zentrales Merkmal dieses Diskurses<sup>9</sup> ausgemacht werden. Das ›Warten‹ kann deshalb

---

Fulbert von Chartres als Autor des Gedichts nahe. Für eine genaue Folio-Angabe einzelner Handschriftenzeu gen vgl. auch Baron 1968, 37 sowie 43.

<sup>4</sup> Einführend zu *De Iohanne abbate* vgl. den Kommentar bei Ziolkowski 1998, 294–296.

<sup>5</sup> Die Handschriften, die die neueste Edition der *Carmina Cantabrigiensia* von Jan M. Ziolkowski für die Parallelüberlieferung aufführt (Ziolkowski 1998, 292–293), müssen um diese Fulbert-Handschriften ergänzt werden. Die verlorene Fulbert-Handschrift X, die Karl Strecker (Strecker 1926, 100–101) annimmt und Ziolkowski aufführt, ist in den fünfzehn Handschriften genauso wenig wie das Zeugnis E (Charles de Villiers, *Fulberti Carnotensis episcopi opera varia* (1608), 182–183) berücksichtigt. Bei den mittlerweile bekannten Fulbert-Handschriften handelt es sich um: Lincoln Cathedral, MS 134; Durham Cathedral, MS B. II. 11; Leiden, Vossianus latin Q. 12; Paris, Bibliothèque Nationale, latin 14167; Vatican, Reginensis latin 278, zit. nach der Edition Behrends 1976, 266–269. Die Entstehung von *De Iohanne heremita* im Frankreich des 11. Jahrhunderts gilt in jedem Fall als gesichert, vgl. Brunhölzl 1992, 250–251.

<sup>6</sup> Zu den *Carmina Cantabrigiensia* vgl. einführend Ziolkowski 1998, xvii–lv. Wegen der notwendigen Ausweitung der Sammlung, die erst mit der Edition Jan M. Ziolkowskis erfolgt ist, sind die älteren Einführungen etwa des Verfasserlexikons (Langosch 1978) oder des Lexikons des Mittelalters (Bernt 1983) in weiten Teilen überholt. Für die Handschrift vgl. einführend Rigg/Wieland 1975.

<sup>7</sup> Vgl. Bechthum 1941, 48–50; Szövérfy 1987; Szövérfy 1992.

<sup>8</sup> Vgl. Lehmann <sup>2</sup>1963, 18. Martha Bayless (Bayless 1996) zitiert das Gedicht in ihrer Monographie hingegen nicht.

<sup>9</sup> Der Diskursbegriff hier und im Folgenden beruft sich auf Michael Titzmann (Titzmann 1989, 51–55), der damit in der Folge Michel Foucaults »ein *System des Denkens und Argumentierens*, das von einer Textmenge abstrahiert ist« versteht. Bestimmt ist dieses System unter anderem über den gemeinsamen »Redegegegenstand« sowie die »Regularitäten der Rede«. Für den Diskurs der Wüstenvätererzählungen, der als Corpus der *Vitae patrum* bereits im Mittelalter zusammenhängend rezipiert worden ist,

Angelpunkt der Parodie werden, da das diffizile Konzept eines ›Eremiten‹, wiewohl außerordentlich und transgressiv in seiner Figurierung, hinsichtlich des Heilserwerbs niemals vollständig handlungsmächtig (*qua Agency*) gedacht werden darf.<sup>10</sup> Ein Mönch kann Eremit werden, auf sein Heil hingegen muss auch er, möglicherweise vergeblich, warten. Dieses Spannungsverhältnis von Selbstermächtigung und Fremdbestimmtheit verhandelt *De Iohanne heremita*.

## II. Die Vorlage(n) in *gestis patrum*

Wie in der Forschung bereits verschiedentlich angemerkt wurde,<sup>11</sup> nennt das Gedicht schon in der ersten Strophe eine Vorlage und setzt damit seinen eigenen hermeneutischen Horizont.<sup>12</sup> Als ›Lesender‹ (*legi*) beruft sich der Sprecher auf einen konkreten Text (*quoddam*). Die Bezeichnung des Gelesenen als *ridiculum* markiert Haltung und intendierte Rezeptionsweise von Beginn an als humoristisch. Die *gesta patrum ueterum*, »die Taten der alten Väter«, weisen das Gedicht schließlich als rhythmische Bearbeitung einer Vorlage aus, die innerhalb der sogenannten *Vitae patrum*<sup>13</sup> identifiziert werden kann.<sup>14</sup>

Die *Vitae patrum* beschäftigen sich mit den Lebensbeschreibungen der ersten Wüstenväter. Zu ihnen zählen etwa die *Historia monachorum* des Rufinus, die drei Mönchsviten des Hieronymus und in lateinischer Übersetzung die *Vita Antonii* des Athanasius.<sup>15</sup> Diese spätantiken Texte, zumeist Übersetzungen älterer griechischer Originale, sind im Mittelalter

---

ermöglicht der diskurshistorische Ansatz eine referenzialisierende Textanalyse, die neben intertextuellen Querverweisen auch systematische Parallelen in den Blick nehmen kann. Da der referentielle Rahmen des Gedichtes, vor dem es nicht zuletzt auch seine parodistische Dimension entwickelt, keine Einzelreferenz, sondern mit den Wüstenvätererzählungen ein Gesamtdiskurs ist, bedarf es dieser methodischen Prämisse.

<sup>10</sup> Der folgende Aufsatz beruft sich auf die Prämissen und Kategorien des SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«, wie sie im *Compendium heroicum* abgebildet sind, vgl. etwa den Eintrag »Konstitutionsprozesse heroischer Figuren« (Schlechtriemen 2018).

<sup>11</sup> Vgl. Ziolkowski 1998, 294–295.

<sup>12</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, I, vgl. Appendix.

<sup>13</sup> Die Titelgebung des Corpus folgt der zitierten Ausgabe der Patrologia Latina.

<sup>14</sup> Dass damit keine direkte Abhängigkeit des Gedichts von genau der zitierten Fassung der *Vitae patrum* postuliert wird, ist angesichts der großen Überlieferungsbreite und relativen textuellen Dynamik selbstverständlich.

<sup>15</sup> Zu den *Vitae patrum* vgl. einführend Schulz-Flügel 1990, 3–5.



weit verbreitet, wie sowohl die breite Überlieferung als auch eine Vielzahl von Vermerken in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen nahelegen.<sup>16</sup> Rückschlüsse auf die besondere Wirkmacht dieses Diskurses lässt nicht zuletzt die *Benedicti regula* zu, die die Lektüre der *Vitae patrum* den Benediktinermönchen dezidiert anempfiehlt,<sup>17</sup> so dass sie neben den *Collationes* des Johannes Cassian als zentrales Corpus des monastischen Lebens betrachtet werden müssen.

Dieser Diskurszusammenhang ist dem Gedicht an mehreren Stellen eingeschrieben. Zwei der Handschriften überliefern im ersten Vers explizit die Lesart *in vitis patrum ueterum*,<sup>18</sup> eine weitere Handschrift ist überschrieben mit *Quidam flos de vitis patrum*.<sup>19</sup> Weiterhin verweisen natürlich auch die Bezeichnung des Johannes als *abba*<sup>20</sup> und *heremita*,<sup>21</sup> sein Aufenthalt in der *heremus*<sup>22</sup> sowie, so wird zu zeigen sein, eine Reihe von intertextuellen und narrativen Querverbindungen auf die Wüstenvätererzählungen. Mit der Bezeichnung des Protagonisten als *Iohannes parvulus* schließlich kann die narrative Vorlage des Gedichts als die Erzähltradition des ›kleinen Johannes‹ verhältnismäßig genau ausgemacht werden.

Johannes ›Kolobos‹ nämlich ist einer der frühen Wüstenväter, von dem die legendarischen *Vitae patrum* Folgendes erzählen:<sup>23</sup>

*Abbas Joannes dicebat fratri suo majori: Vellem enim securus esse, sicut et angeli securi sunt, nihil operantes, sed Deum semper tantummodo collaudantes. Et projecto pallio sui, egressus est in eremum; factaque illic septimana, regressus est ad fratrem suum. Cum autem pulsaret ostium, et non illi aperiret frater, dicens: Tu quis es? At ille dixit: Ego sum Joannes. Illo autem non aperiente, rogabat, dicens: Ego sum. Et noluit illi ostium aperire, usquequo illucesceret. Mane autem factu dixit ad eum: Homo es, et necesse habes operari, ut pascaris. Tunc ille projecit se ad pedes ejus, et dixit: Indulge mihi, abba.*<sup>24</sup>

<sup>16</sup> Vgl. Schulz-Flügel 1990, 3.

<sup>17</sup> Vgl. *Benedicti regula*, 42, 3.

<sup>18</sup> Vgl. Ziolkowski 1998, 293.

<sup>19</sup> Brüssel, Bibliothèque royale, MS 932 (1831–1833).

<sup>20</sup> *De Iohanne heremita*, 2, 1.

<sup>21</sup> Titelgebung in Chartres, Bibliothèque municipale, MS 111 f. 93v.

<sup>22</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 2, 4; 5, 2.

<sup>23</sup> Die Rede ist von einem Johannes *brevis staturae* (von kleiner Gestalt), vgl. *Vitae patrum*, 3, 19 (Patrologia Latina 73, Sp. 867A) sowie *Vitae patrum*, IV, 3 (Patrologia Latina 73, 948A). Zur Erzähltradition von Johannes Kolobos (Johann dem Zwerg) im Allgemeinen vgl. Schulz/Ziemer 2010, 85–88.

<sup>24</sup> *Vitae patrum*, 3, 3, zit. nach der Patrologia Latina 73, Sp. 768D–769A. (›Mönch Johannes sprach zu seinem älteren Mitbruder: Ich wollte, ich wäre sorglos (*securus*), so wie auch die Engel sorglos sind, weil sie nichts arbeiten, sondern ihre Zeit immer

Die Struktur dieser kurzen Erzählung entspricht der des Gedichts *De Iohanne heremita*. Erzählt wird das Gespräch mit einem Mitbruder, Johannes äußert den Wunsch, wie ein Engel »sorgenfrei« (*securus*) zu leben,<sup>25</sup> er entkleidet sich,<sup>26</sup> geht in die Einöde<sup>27</sup> und kehrt nach Ablauf einer Woche zurück.<sup>28</sup> Auch hier verbringt Johannes allerdings eine Nacht vor verschlossener Pforte, denn die anfängliche Weigerung des Mitbruders, Johannes wieder in die Gemeinschaft aufzunehmen, steht ebenfalls in der Prosavorlage.

Bereits bei dieser Parallelektüre manifestieren sich hier neben den begrifflichen und topischen Querverbindungen die textparodistischen<sup>29</sup> Tendenzen von *De Iohanne parvulo* in der Verzerrung einzelner Merkmale des Prätexts.<sup>30</sup> Aus dem abgelegten Mantel wird im Gedicht der erklärtermaßen nackte (*nudus*)<sup>31</sup> Johannes, der kleinwüchsige Johannes (*brevis staturae*)<sup>32</sup> wird mit dem Diminutiv zu *Iohannes parvulus*. Die Nah-

---

nur beim Lob Gottes verbringen. Und in der Tat entledigte er sich seines Mantels und ging daraufhin fort in die Einöde; nachdem dort eine Woche vergangen war, kehrte er zu seinem Bruder zurück. Als er aber an das Tor klopfte und ihm der Bruder mit den Worten: »Wer bist du?« nicht öffnete, sprach er: »Ich bin Johannes.« Als er jenem aber [weiterhin] nicht öffnete, bat er mit den Worten: »Ich bin es.« [Der Bruder] wollte jenem das Tor nicht öffnen, bis es hell wurde. Am Morgen aber sagte er ihm: »Du bist ein Mensch und du hast es nötig zu arbeiten, um Nahrung zu erhalten (*pascaris*).« Daraufhin warf jener sich vor seine Füße und sprach dabei: Verzeih mir, Vater.« Die deutschen Übersetzungen stammen hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, von Katja Weidner. Vgl. außerdem, mit verändertem Wortlaut, aber analogem narrativen Aufbau, eine weitere kurze Episode des kleinen Johannes in *Vitae patrum*, V, 27, zit. nach PL 73, Sp. 916D–917A. An dieser Stelle ist Johannes dezidiert bezeichnet als *statura brevi* (von kleinem Wuchs), hier Sp. 916D.

<sup>25</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 3, 2.

<sup>26</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 5, 3.

<sup>27</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 5, 3–4.

<sup>28</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 6.

<sup>29</sup> Zu *De Iohanne heremita* als Parodie vgl. S. 108–109. Mit »textparodistisch« ist hier nach den Kriterien von Martha Bayless die »textual parody« gemeint, vgl. Bayless 1996, 4.

<sup>30</sup> Vgl. zum Begriff des Prätexts im Zusammenhang der Parodie Plotke/Seeber 2016, 7–12.

<sup>31</sup> *De Iohanne heremita*, 5, 3. *Nudus* in diesem Zusammenhang ist keinesfalls ein besonders verbreiteter Topos, wenn dies natürlich auch die logische Fortführung des abgelegten Mantels zu sein scheint. In der *Vita S. Pauli* des Hieronymus bekleidet sich Paulus mit Blättern, vgl. *Vita S. Pauli*, 12, zit. nach Patrologia Latina 23, Sp. 26, Z. 35. In Johannes Cassians *Collationes*, die ebenfalls zum Diskurs der Wüstenvätererzählungen zu zählen sind, taucht das Adjektiv kein einziges Mal in ähnlicher Verwendung auf, ebenso wenig lässt sich eine solche Belegstelle in der *Historia monachorum* des Rufinus oder den zitierten *Vitae patrum* der (zugegebenermaßen nicht kritischen) Edition der Patrologia Latina nachweisen.

<sup>32</sup> Vgl. Anm. 23.

rungsaufnahme (*pascaris*) der *Vitae patrum*, die bereits hier Assoziationen der tierischen Natur des Menschen hervorruft, der eben immer auch der Nahrung bedarf, wird in *De Iohanne heremita* über das *gramineum pabulum* als »gräserne Kost« vereindeutigt.

Hinzu kommen zwei weitere explizite Modifikationen der Vorlage, an denen die parodistische Stoßrichtung und die kritischen Momente des impliziten Diskurszusammenhangs manifest werden: Zum einen ist die Weigerung des Mitmönches, Johannes das Tor zu öffnen, in der Prosafassung zumindest potenziell natürlich begründet. Johannes wird am Tor nicht erkannt, sein Klosterbruder *noluit illi ostium aperire, usquequo illucesceret* (»wollte ihm nicht das Tor öffnen, bis es hell wurde«). Die Prosafassung eröffnet damit die Möglichkeit, die vertrackte Gesprächssituation am Tor im kausalen Zusammenhang mit dem fehlenden Tageslicht zu erklären – der Mönch konnte Johannes gar nicht erkennen, es war schließlich noch dunkel. Folglich könnte dessen nächtlicher Aufenthalt vor verschlossener Pforte schlichtweg äußeren Umständen geschuldet sein. *De Iohanne heremita* hingegen unterläuft diese Möglichkeit der Lektüre. Zwar mag es auch hier dunkel sein, doch wird das nicht thematisiert, geschweige denn in Zusammenhang mit der misslungenen Identifikation gesetzt. An die Stelle dieses möglichen Kausalzusammenhangs tritt im Gedicht ein kurzer Dialog, währenddessen deutlich wird, dass der Bruder durchaus weiß, wer Johannes ist. Die Antwort des Bruders nämlich auf Johannes' Bitte um Einlass<sup>33</sup> ist eine unmissverständliche Referenz auf den anfänglichen Dialog zwischen Johannes und Mitbruder.<sup>34</sup> Das »Problem« ist dementsprechend hier nicht die fehlende Identifikation – *tu quis es?* (»wer bist du?«) – sondern die bewusste Entscheidung des Bruders, Johannes auf die situative Ironie hinzuweisen und ihn konsequent büßen zu lassen: Johannes hatte große Pläne, diese gegen den Rat des Bruders verfolgt, und kehrt nun kleinlaut zu ihm zurück. Mit vorgeschütztem Unverständnis zwingt der Bruder Johannes, in einer Nacht der Buße die Widersprüchlichkeit der aktuellen Situation (hungrig, vor verschlossenem Tor) zu seinem anfänglichen Pathos als Möchtegern-Engel zu erkennen. Die zweite signifikante Verschiebung des Gedichtes im Verhältnis zur Prosafassung ist im impulsgebenden Wunsch des Johannes zu suchen. In der Prosafassung möchte Johannes *securus esse, sicut et angeli securi sunt*,

<sup>33</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 9.

<sup>34</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 3.

*nihil operantes, sed Deum semper tantummodo collaudantes.*<sup>35</sup> Er will sein Leben engelhaft sorglos, ohne die Verpflichtung der Arbeit verbringen, aber dezidiert deshalb, um es den Engeln auch in Bezug auf das beständige Lob Gottes gleichzutun. Das Gotteslob (*collaudantes*) steht in diesem Lebensmodell, auch syntaktisch, an der Stelle früherer Arbeit (*operantes*). *Iohannes parvulus* andererseits<sup>36</sup> möchte zwar »sorglos wie ein Engel leben«, auch etwa Abstand von (implizit seiner eigenen) körperlichen Arbeit nehmen. Auf irdische Kleidung und Speise will er ebenfalls verzichten, aber das eigentliche Ziel einer solchen Lebensführung lässt *Iohannes parvulus* offen. Davon, Gott zu dienen, ihn in Hymnen engelsgleich zu besingen, ist hier nicht die Rede, Gott wird tatsächlich gar nicht erst erwähnt. Die ›Sicherheit‹ des Engellebens, so scheint es, sieht *Iohannes parvulus* in einer unbekümmerten Lebensweise, die sich auch in ihrer Weltabkehr (in Form von Gewand und Nahrung) einzig über die Abkehr von weltlicher Arbeit begreift.

### III. Der heldenhafte Eremit im Diskurszusammenhang

Wie kommt *Iohannes parvulus* überhaupt auf die Idee, in der Einöde (*heremus interior*)<sup>37</sup> diese Form der engelhaften Sorglosigkeit zu suchen? Sein Mitbruder meldet zwar Zweifel an der Willensstärke des Johannes an (und weist ihn und den Leser damit auf die Schwierigkeit des Unterfangens hin),<sup>38</sup> die grundlegende Möglichkeit eines engelhaften Lebens in der Einöde jedoch hinterfragt er nicht. Um diesen Zusammenhang zu verstehen, und auch um das parodistische Element des Gedichts nachvollziehen zu können, bedarf es eines weiteren Blickes in den Diskurs, mit dem sich *De Iohanne heremita* auseinandersetzt.

Zweifellos ist in dem Gedicht die *Vitae patrum*-Tradition um Johannes abgebildet. Allerdings würde seine Interpretation vor allein diesem Hintergrund ein zentrales Moment der inhärenten Parodie verkennen, anders gesagt: Auch der Johannes der zitierten Vorlage scheitert, aber dieses Scheitern ist nicht humoristisch erzählt, sondern dient einzig als

<sup>35</sup> *Vitae patrum*, 3, 56, zit. nach PL 73, Sp. 768D–769A. (»sorgenfrei sein, so wie auch die Engel sorgenfrei sind, weil sie nichts arbeiten, sondern ihre Zeit immer nur beim Lob Gottes verbringen.«)

<sup>36</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 3, vgl. Appendix.

<sup>37</sup> *De Iohanne heremita*, 5, 3–4.

<sup>38</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 4.

moralisches *exemplum* und keineswegs als *ridiculum*. Die Vorlage ist, so Peter Dronke, »indeed nothing more than a brief moral anecdote«. <sup>39</sup> Das Parodistische des Gedichts speist sich vielmehr aus dem allgemeinen Diskurs der Wüstenväterleben, deren Ideale es am Beispiel des bekannten Johannes und anhand der narrativen Struktur der Vorlage *ad absurdum* führt.

Die Parodie des *Iohannes parvulus* bezieht sich auf zentrale Aspekte des eremitischen Lebensmodells, <sup>40</sup> wie sie im Diskurs topisch ausgestaltet sind. <sup>41</sup> Der Eremit trennt sich ganz nach dem Berufungswort Abrahams in Genesis 12,1 von Heimat, Haus und Verwandtschaft und zieht sich in den Raum der Einöde zurück – zumeist ist das eine Wüste, je nach kulturellem Zusammenhang aber auch das Meer oder der wüste Wald. In *De Iohanne heremita* bleibt der konkrete Ort offen, mit *heremus interior* liegt der Fokus hier mehr auf dem entschiedeneren Rückzug von der Welt gemessen an der *eremus* der Ausgangsgemeinschaft. <sup>42</sup> Geläufige Topoi sind in der *heremus* der beständige und exzeptionelle Kampf gegen die dämonischen und menschlichen Versuchungen, <sup>43</sup> zumindest die frühen Wüstenväter verharren im anachoretischen Raum zumeist bis zu ihrem irdischen Tod. Sie trennen sich während dieser eremitischen Weltabkehr (Anachorese) bereits so sehr von allem Irdischen, dass sie hinsichtlich ihrer Selbsttranszendierung noch in der diesseitigen Welt ein engelhaftes

<sup>39</sup> Dronke 1984, 153.

<sup>40</sup> Einführend zum mittelalterlichen Eremitentum vgl. Frank 1986, zum 11. Jahrhundert im Besonderen vgl. Jestic 1997, 128–169. Zu den Spannungen unter den Cluniazensern in diesem Zusammenhang vgl. dort 132–134.

<sup>41</sup> Zum »Askesediskurs in den Apophthegmata Patrum« vgl. Freiburger 2009, 133–226.

<sup>42</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 2, 4 bzw. *De Iohanne heremita*, 5, 3–4. *Eremus* kann sowohl die Abgeschiedenheit im Allgemeinen als auch im speziellen das *domus eremitae* als »Einsiedelei, Klausur, Kloster« bedeuten, vgl. Mittellateinisches Wörterbuch, s. v. *eremus*, hier Sp. 1350–1351. Die Bezeichnung der *eremus interior* ist auch im Diskurszusammenhang der Wüstenvätererzählungen nachweisbar, vgl. etwa Rufinus, *Historia monachorum*, 17 oder Evagrius, *Vita beati Antonii abbatis*, 49. Auch *penetrare* bedeutet diese relative Vertiefung der Weltabkehr beim Gang in die Einöde, vgl. Johannes Cassian, *De institutis coenobiorum*, 5, 36. In *De Iohanne heremita* steht die Abstufung im Sinne der *eremus interior* wohl im Zusammenhang mit Spannungen der monastischen Reform des 11. Jahrhunderts: Innerhalb der Cluniazenser können reformistische und konservative Tendenzen auch hinsichtlich der Strenge der Weltabkehr ausgemacht werden (vgl. Jestic 1997, 132–134), vor deren Hintergrund eine solche Differenzierung gelesen werden könnte. Eine entsprechende Interpretation, wenn auch nicht mit philologischer Analyse, schlägt Szövérfy 1987 bzw. 1992 vor.

<sup>43</sup> Vgl. etwa Evagrius, *Vita beati Antonii abbatis*, 8. Zu diesem inneren Kampf im Gesamtzusammenhang der spätantiken Askese vgl. die kognitive Studie Graiver 2018, 72–95.

Leben führen. Bei Paulus beispielsweise geht dies so weit, dass Antonius nach seinem Besuch bei Paulus sagt, er habe ihn, noch in der Wüste, schon »im Paradies« gesehen.<sup>44</sup> Hinzu kommt der Topos der himmlischen Versorgung der auserwählten Eremiten, in den *Vitae patrum* gibt es hierfür eine ganze Reihe an Beispielen wie etwa den Raben, der Paulus seine tägliche Ration Brot bringt.<sup>45</sup> Dieses Leben meint *Iohannes parvulus* wohl, wenn er den Wunsch äußert, sorglos wie ein Engel zu leben.

Grundsätzlich ist es nicht unüblich, den (idealen) Eremiten in seiner irdischen Entsagung als »Engel« zu begreifen. Über einen anderen Johannes heißt es deshalb in der *Historia monachorum* des Rufinus: *Ipse vero in tantum virtutibus animi profecit [...], ut omnis haec regio quasi de caelo eum lapsum videret et unum esse ex numero crederet angelorum [...]*.<sup>46</sup> Diese engelhaftige Daseinsweise jedoch ist an bestimmte, nicht weniger topische Bedingungen geknüpft:

*Fuit quidam monachus, qui in eremo hac prae ceteris interior habitabat. Hic cum plures annos in abstinentia perdurasset et [...] prope iam ad senilem venisset aetatem omni virtutum flore adornatus ac totius continentiae magnitudine sublimatus, cum in orationibus et hymnis sedule deo deserviret, tamquam emerito militi suo dominus remunerationes parat, utpote qui in corpore adhuc positus ad instar angelorum incorporeae vitae fungeretur officii, dignum iudicans annonam caelestem praebere in deserto ei, qui caelestem regem per vigilibus praestolabatur excubiis.*<sup>47</sup>

Der idealtypische Eremit, den Rufinus hier zeichnet, unterscheidet sich signifikant von *Iohannes parvulus*. Er lebt zwar ebenfalls in einer exzep-

<sup>44</sup> Vgl. Hieronymus, *Vita S. Pauli*, 13: *vidi Paulum in paradiso* (»ich habe Paulus im Paradies gesehen«).

<sup>45</sup> Vgl. Hieronymus, *Vita S. Pauli*, 10.

<sup>46</sup> Rufinus, *Historia monachorum, De Iohanne*, 1, 5, 12. (»Er selbst machte aber solche Fortschritte in den Tugenden des Geistes [...], dass es der ganzen Gegend dort so schien, als sei er vom Himmel herabgekommen, und dass die ganze Gegend dort glaubte, er stamme aus der Zahl der Engel.«)

<sup>47</sup> Rufinus, *Historia monachorum, De Iohanne*, 1, 6, 1–3. (»Es gab einen Mönch, der in dieser Einöde im Vergleich zu den Übrigen zurückgezogener wohnte. Nachdem er hier mehrere Jahre in Enthaltsamkeit ausgeharrt hatte und [...] schon nahe an das Greisenalter gekommen war, geschmückt mit allem Glanz seiner Tugenden und erhoben durch das Ausmaß seiner vollumfänglichen Selbstbeherrschung, da er Gott eifrig in Gebeten und Hymnengesang diente, bereitet der Herr ihm wie einem ausgeschiedenen Soldaten einen Lohn; weil er ja, zwar noch in seinem leiblichen Körper, dem Anschein nach die Pflichten des körperlosen Lebens der Engel erfüllte und [Gott] es deshalb für angemessen hielt, ihm, der durch die nächtlichen Wachen hindurch auf den himmlischen König wartete, eine himmlische Verköstigung in der Einöde darzureichen.«)

tionellen Abgeschlossenheit (*interior*)<sup>48</sup> und auch die Tugenden teilen die beiden Eremiten, nimmt man die zweite Strophe von *De Iohanne heremita* beim Wort (was man angesichts der ironischen Wendung vermutlich nicht sollte). Das eremitische Leben des idealen Eremiten bei Rufinus ist hingegen ein anderes, als sich *Iohannes parvulus* das wünscht: Es vergehen viele Jahre, so dass der idealtypische Eremit sein ganzes Leben bis ins hohe Alter als Eremit verbringt; durch geduldiges Verharren beweist er seine exzeptionelle Tugendhaftigkeit. Sein ganzes eremitisches Leben ist dem Gottesdienst gewidmet, es vergehen unzählige Hymnen und Gebete, bis er sich schließlich einer himmlischen Belohnung würdig erwiesen hat. Das ideale Leben des Eremiten ist so, neben dem obligatorischen, beständigen (*sedule*) Gottesdienst, vor allem bestimmt durch das ausdauernde Warten (*perdurare / praestolari*).

Es ist dieses Warten, mit dem sich der Eremit um sein eigenes Heil verdient machen muss. Wie bereits an der zitierten Stelle manifest ist, handelt es sich einerseits um das ausdauernde Ertragen (*perdurare*), das Abwarten eines unvorhersehbaren Endes des harten eremitischen Lebens, welches durch Fasten (*abstinentia*) und dämonische Versuchungen geprägt ist. Andererseits ist das eremitische Warten geduldiges Verharren und Warten (*praestolari*) auf den *rex caelestis* Gott, der so den Nachtwachen ihren finalen Zweck zuweist.

Das Leben und Warten des Eremiten erhält im Diskurs dadurch seine Bedeutung, »dass dies alles um des Himmelreichs willen ertragen wird«<sup>49</sup> (*regni caelorum causa haec cuncta tolerari*).<sup>50</sup> Das höchste Ziel, die Zugehörigkeit zum Reich Gottes – wie es in den zitierten Texten über »himmlisches« Brot oder »engelhaftes« Dasein einen ersten Eingang in das Leben des Eremiten finden und entsprechend erzählt werden kann – muss das eremitische Dasein in seiner Ausrichtung vollends bestimmen:<sup>51</sup>

*igitur ieiunia, uigiliae, meditatio scripturarum, nuditas ac priuatio omnium facultatum non perfectio, sed perfectionis instrumenta sunt, quia non in ipsis consistit disciplinae illius finis, sed per illa peruenitur ad finem.*<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 5, 3–4.

<sup>49</sup> Ziegler 2011, 59.

<sup>50</sup> Johannes Cassian, *Collationes*, 1, 3.

<sup>51</sup> Vgl. Johannes Cassian, *Collationes*, 1, bes. 13.

<sup>52</sup> Johannes Cassian, *Collationes*, 1, 7. (»Deshalb sind Fasten, Wachen, Nachsinnen über die Heilige Schrift, Entblößung und Selbstenteignung von allem Besitz nicht die Vollkommenheit, sondern Werkzeuge zur Vollkommenheit; denn nicht mit ihnen wird



Dieses geduldige Warten auf das höchste Ziel mag zwar, wie bei dem idealen Johannes des Rufinus, himmlische Hilfe erhalten – etwa durch bereits irdischen Genuss himmlischer Brote:

*Ut enim cibi usum poposcisset naturae necessitas, ingrediens speluncam suam inveniebat mensae panem superpositum mirae suavitatis mirique candoris, ex quo refectus et gratias divinae praestantiae referens rursus ad hymnos et orationes convertebatur.*<sup>53</sup>

Auch der Eremit des Rufinus jedoch, so ideal er sein mag, gelangt nicht einfach mit dem Eintritt in das eremitische Leben zu einem absolut engelhaften Leben im Reich Gottes. Er muss sein Leben im beständigen Gottesdienst führen, bis Gott (bei dem bis zuletzt die *Agency* anzusiedeln ist) eine vorläufige Belohnung in Form des Himmelsbrotes für angemessen hält – *dignum iudicans*. (Auch das jedoch ist noch nicht das endzeitliche Heil, das es weiterhin auch diesem idealen Eremiten zu erwarten gilt.) *Iohannes parvulus* hingegen will himmlischen Lohn erhalten, ohne das Leben eines himmlischen Dieners Gottes führen zu müssen, ohne die mühselige Arbeit davor zu verrichten und ohne geduldig warten zu müssen. Hier liegt der Ausgangspunkt der Parodie und des Scheiterns des Johannes.

#### IV. Johannes: *qui non dimicat*

Hinsichtlich allgemeiner Kategorien von Heldenhaftigkeit bringt der Eremit, wie ihn spätantike und mittelalterliche Diskurse zeichnen, ein zentrales Problem mit sich. Der Weg in die Einsiedelei mag heldenhaft sein: Sein Gang ist die selbstbestimmte Abkehr von der Welt und sich selbst (Stolz, Hunger, etc.), transgressiv bezüglich gesellschaftlicher Normen, derer er sich in diesem Schritt entzieht, außerordentlich in Entscheidung und Lebensführung. Sobald aber das Ziel des Eremiten nicht in der Weltabkehr und der Transzendierung der eigenen Bedürfnisse, etwa als ›geistiger Kampf‹, sondern im Bedürfnis nach Heilserwerb oder

---

schon das letzte und höchste Ziel verwirklicht, sondern mittels jener [Werkzeuge] gelangt man hindurch zum höchsten Ziel.« Übersetzung aus Ziegler 2011, 64)

<sup>53</sup> Rufinus, *Historia monachorum, De Iohanne*, 1, 6, 3. (»Denn sobald die Naturnotwendigkeit [*naturae necessitas*] den Verzehr von Nahrung verlangt hätte, fand er beim Eintritt in seine Höhle auf dem Tisch ein Brot vor, von wunderbarer Süße und wunderbar glänzend weißer Farbe, mit dem er sich stärkte. Sodann wandte er sich, im Dank für die göttliche Vortrefflichkeit, wieder Hymnen und Gebeten zu.«)



einem ›sorglosen Leben‹ liegt, scheitert die Anachorese an ihren Prämissen. Nach Kriterien der Konstituierung heroischer Figuren ist der Eremit *qua* Weltabkehr heldenhaft, der Eremit *qua* Heilserwerb hingegen nicht. Die Weltabkehr kann Akt von *Agency* sein, ein erklärter Akt des Heilserwerbs jedoch muss kategorial ins Leere führen, denn das erhoffte Heil ist Gegenstand einer endzeitlichen Zukunft, wenn nicht Nicht-Zeit, und immer Moment göttlicher Gnade. Trotzdem natürlich ist die Anachorese ohne den Impuls des Heilserwerbs auch in den entsprechenden Diskursen nicht zu denken,<sup>54</sup> denn ihm sind alle anderen Aspekte der eremitischen Lebensführung unbedingt unterzuordnen.<sup>55</sup>

Die *Agency* des Eremiten liegt in der bewussten Wahl einer Situation, in der letztlich alle *Agency* bei Gott liegt und er selbst dezidiert nicht *agens* sein kann. Er nimmt die Unwegsamkeit der Anachorese auf sich, ohne Ende oder Ausgang absehen zu können. Dies fokussiert das Konzept eremitischer Heilserwartung insofern, als sie immer ein ungewisses ›Warten auf‹ ist, in deren Zwischenzeit der Eremit, auf verlorenem Posten, eine unbestimmte Zeit lang seinen spirituellen Kampf kämpfen muss. Hierin liegt das Missverständnis, dem Johannes aufsitzt, denn er versucht sich an einem Akt der absoluten Selbstermächtigung – und scheitert.

Wie mit Blick auf den Diskurszusammenhang und die Prosavorlage manifest wird, ist sein Wunsch von Anfang an vermessen. Es fehlt jede Orientierung auf Gott und die notwendige Abkehr von den eigenen Bedürfnissen erweist sich einzig als Abkehr von (eigener) klösterlicher Arbeit. Auf die Warnung seines älteren Mitbruders, nicht unbedacht ein Unterfangen zu beginnen, das er schon bald bereuen könnte,<sup>56</sup> erwidert Johannes großmütig in Form einer sprichworthaften<sup>57</sup> Floskel: *qui non dimicat / non cadit neque superat*<sup>58</sup> – Wer nicht kämpft, der nicht gewinnt, das Risiko müsse er also eingehen. Ohne weiteres Aufheben zu machen setzt er seinen Plan um und geht, bereits nackt, in die *heremus interior*.

<sup>54</sup> Vgl. die voraussetzende Ausrichtung auf den *finis* in Johannes Cassian, *Collationes*, 1.

<sup>55</sup> Nacktheit, Fasten etc. sind dementsprechend nicht Selbstzweck des eremitischen Lebens, vgl. Johannes Cassian, *Collationes*, 1, 6–7.

<sup>56</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 4.

<sup>57</sup> *Qui non dimicat* ist zwar nicht anderweitig überliefert, die mittelalterliche Sprichwortsammlung Walthers weist allerdings eine ganze Reihe von Sprichworten nach, die mit *qui* bzw. *qui non* beginnen, vgl. Walther 1966, 134–310, Nr. 23818–24971.

<sup>58</sup> *De Iohanne heremita*, 5, 1–2, vgl. Übersetzung im Appendix.

Auf den Kampf, den Johannes mit dem Pathos eines Entscheidungskampfes (*dimicare*)<sup>59</sup> angekündigt hatte, wartet der Leser hingegen vergeblich. Von den dreizehn Strophen des Gedichtes hält er sich nur während der Strophe 6 in der Einsiedelei auf. Gerade hier würde man im Sinne der Topik üblicherweise ausgiebige Kämpfe mit täuschungslustigen Dämonen und irdischen Lüsten erwarten, Auseinandersetzungen, aus denen der Eremit erfolgreich herausgehen könnte.<sup>60</sup>

Nicht so bei *Iohannes parvulus*. Die Kampfesmetaphorik, die Johannes hier gegenüber seinem Mitbruder aufruft, hat in den Wüstenvätererzählungen Tradition, wie das die zitierte Stelle<sup>61</sup> bei Rufinus zeigt: Die Himmelspeise als göttliches Heil des idealtypischen Eremiten hier ist mit der entsprechenden militärischen Konnotation der verdiente Lohn (*annona celestis / remuneratio*) für den emeritierten Soldaten (*miles emeritus*), der treu seine Dienste (*vigilia / excubia*) geleistet hat. Gegner dieses Kampfes sind üblicherweise die menschlichen Laster des Eremiten, man spricht mit *militia spiritalis*, von einem geistigen Kriegsdienst.<sup>62</sup> Johannes, wenn sein Kampf auch nicht beschrieben wird, verliert. Statt sich von seinen irdischen Bedürfnissen zu lösen, ist es der Hunger, der ihn schließlich zurück in die monastische Gemeinschaft treibt: *fames imperat*,<sup>63</sup> bzw. *redigit necessitas*.<sup>64</sup> Die eigenen Bedürfnisse, an denen sich die spezifische Agonalität des eremitischen Daseins figuriert, übernehmen die Handlungsmacht und zwingen Johannes zurück zur monastischen Gemeinschaft.

Dass es gerade das Bedürfnis nach Nahrung ist, das ihn zur Strecke bringt, überrascht nicht, denn als *necessitas naturae*<sup>65</sup> sind Hunger und Durst auch für den standfestesten Mönch in der Einsiedelei problematisch:

*Nihil enim ad usum ac necessitatem naturae communis praeter escam cotidianam ac potum certum est peruenire. reliquae uero uniuersae materiae quantolibet studio atque amore seruentur, alienae tamen ab humana indigentia etiam usu uitae ipsius adprobantur.*

<sup>59</sup> *Dimicare* ist im Mittelalter gerade auch für den ›Glaubenskampf‹ überliefert, vgl. MLW III, 5 (2003), s. v. *dimicare*, Sp. 663–664. Im Diskurszusammenhang vgl. außerdem Johannes Cassian, *Collationes*, 5, 8, vgl. S. 106, Anm. 66.

<sup>60</sup> Vgl. Anm. 43

<sup>61</sup> Vgl. Rufinus, *Historia monachorum, De Iohanne*, 1, 6, 1–3, vgl. S. 101, Anm. 47.

<sup>62</sup> Vgl. Johannes Cassian, *Collationes*, 1, 1, zur Semantik von *militia spiritalis* vgl. NGML, s. v. *militia*, Sp. 496–503.

<sup>63</sup> *De Iohanne heremita*, 6, 3,

<sup>64</sup> *De Iohanne heremita*, 8, 4.

<sup>65</sup> Vgl. Rufinus, *Historia monachorum, De Iohanne*, 1, 6, 3, vgl. S. 101, Anm. 47.

*ideo que hoc uelut extra naturam existens non nisi tepidos ac male fundatos monachos pulsat, quae autem naturalia sunt etiam probatissimos monachorum et quidem in solitudine comorantes adtemptare non desinunt. [...] cuius rei testes multa hominum milia possumus inuenire, qui cum sub momento breuissimo dispersis omnibus substantiis suis ita hanc eradicauerint passionem, ut ne tenuiter quidem ab ea pulsentur ulterius, nihilominus [...] securi esse non possunt.*<sup>66</sup>

Hunger und Durst sind Bedürfnisse, die mit der menschlichen Natur einhergehen und nur mit außerordentlicher Anstrengung bekämpft werden können.<sup>67</sup> Selbst im außerordentlichen Fall ist der Eremit nicht vor dieser *necessitas* sicher: *securi esse non possunt*. Die sorglose Sicherheit – *Volo [...] uiuere securus* –,<sup>68</sup> wie sie *Iohannes parvulus* in seinem Wunsch eingangs formuliert hat, kann es auch innerhalb dieses Diskurszusammenhangs gar nicht geben. Die Antwort auf die vermessene, kämpferische Selbstermächtigung des Johannes ist *notwendigerweise* eine absolute Niederlage: Die kreatürliche *necessitas* treibt ihn nach Hause, der Hunger hat gesiegt. Dieses antiklimaktische Ende, das die Erwartungen des Lesers im Diskurszusammenhang unterläuft, wird als *exemplum habile*<sup>69</sup> dabei über einen weiteren Intertext auf seine moralische Stoßrichtung hin präzisiert. Johannes, der ein Engel hätte werden wollen, wird während seines (ausbleibenden) Kampfes zum grasfressenden Tier: *Septem dies gramineo / uix ibi durat pabulo*.<sup>70</sup> Sieben Tage isst Johannes während seiner Anachorese Gras, am achten kehrt er heim. Diese Modifikation, die bei keiner der

<sup>66</sup> Johannes Cassian, *Collationes*, 5, 8. (»Nichts sonst nämlich ist mit Gewissheit zum Lebensunterhalt und aufgrund der Bedürfnisse, die sich durch die allen Menschen gemeinsame Natur ergeben [*necessitas omnis naturae*, K. W.], nötig außer tägliche Speise und Trank. Alle übrigen materiellen Güter jedoch, mögen sie auch mit noch so großer Anstrengung und Hingabe gehütet werden, sind menschlichen Grundbedürfnissen fremd und stehen außerhalb dessen, was die menschliche Natur benötigt. Dies wird auch durch die Praxis des Lebens selbst bestätigt. Daher beschäftigen diese [überflüssigen Güter, G. Z.] nur die lauen und ungesfestigten Mönche. Welche Bedürfnisse jedoch zur menschlichen Natur gehören, untersuchen unaufhörlich selbst die bewährtesten Mönche und sogar diejenigen, die als Eremiten leben. [...] Als Zeugen hierfür können wir viele tausend Menschen finden, die, sobald sie in nur einem Augenblick ihr gesamtes Vermögen verteilt hatten, diese Leidenschaft so mit der Wurzel aus ihrem Herzen rissen, dass sie fernerhin nicht einmal mehr sanft von ihr gestreift wurden. Dennoch: Sie können nicht [vor ihr, G. Z.] sicher sein [...].« Übersetzung aus Ziegler 2011, 168–169, die Anmerkungen stammen aus der Übersetzung von Gabriele Ziegler bzw. von der Verfasserin.)

<sup>67</sup> Zum Problem des Nahrungsaufnahme im Diskurszusammenhang vgl. Freiberger 2009, 197–212.

<sup>68</sup> *De Iohanne heremita*, 3, 1–2.

<sup>69</sup> *De Iohanne heremita*, 1, 3.

<sup>70</sup> *De Iohanne heremita*, 6, 1–2, Übersetzung im Appendix.

vorausgehenden Prosafassungen zu finden ist, ist intertextuell vor dem biblischen Buch Daniel zu verstehen. Der Prophet deutet dem König Nebukadnezar hier dessen Traum:

*eiicient te ab hominibus et cum bestiis feris erit habitatio tua et faenum ut bos comedes et rore caeli infunderis septem quoque tempora mutabuntur super te donec scias quod dominetur Excelsus super regnum hominum et cuicumque voluerit det illud<sup>71</sup>*

Die Vermessenheit Nebukadnezars – ein bekanntes Motiv – wird von Gott durch das tierische Exil bestraft, sieben Zeiten muss er Gras essen, bis er die uneingeschränkte Macht Gottes anerkennt.

Johannes lebt zwar nur sieben Tage bei Gras, die motivische Parallele ist trotzdem manifest und das Buch Daniel so ein aufschlussreicher Intertext: Johannes hat seinen Gang in die Einsiedelei als Akt der Selbstermächtigung gesehen und dessen positiven Ausgang – *uiuere / secure sicut angelus* – in einem notwendigen Bedingungsverhältnis zu seinem eigenen Kampf. Kein Wort von Gott, kein Wort von Gottesdienst oder der Bereitschaft, auf einen Moment der Gnade warten zu wollen, die außerhalb seiner eigenen *Agency* anzusiedeln wäre. Mit dem intertextuellen Hinweis auf das Buch Daniel und die Bestrafung des vermessenen Nebukadnezar wird der eigentliche Fluchtpunkt der kleinen Episode offenbar: Notwendiges Ende des siebentägigen Fastens ist nicht etwa die himmlische Ermächtigung des Möchtegern-Eremiten. Es ist Gott, der gibt, und nicht der Eremit, der einen Anspruch formulieren dürfte. Wie Nebukadnezar muss er diese Lektion erst mühsam lernen. Er muss den Ausschluss aus der menschlichen (in diesem Falle monastischen) Gemeinschaft erleiden, um, nach dieser Buße bekehrt, wieder ein Teil derselben werden zu dürfen.

## V. Heilserwartung an der Klosterpforte

Johannes' Scheitern an seinem eigenen missverstandenen Eremitenbegriff dient in *De Iohanne heremita* nicht nur der bloßen Unterhaltung. Das

<sup>71</sup> *Biblia Sacra Vulgata*, Dan 4, 22. (»Man wird dich aus der Menschheit ausstoßen und du musst bei den Tieren des Feldes leben. Und Grünzeug wie den Stieren werden sie dir zu fressen geben und mit dem Tau des Himmels werden sie dich benetzen und sieben Zeiten werden über dich dahingehen, bis du erkennst, dass der Höchste über die Herrschaft bei den Menschen gebietet und sie verleiht, wem er will.«, Einheitsübersetzung [2016])

Gedicht ist ein *exemplum habile*<sup>72</sup> und als solches nicht ohne eine gewisse pragmatische Stoßrichtung.

Anfang des 11. Jahrhunderts, also etwa zur angenommenen Entstehungszeit des Gedichtes, gab es in Europa zwei eremitische Lebensmodelle: »eremitische« Klöster mit einer vermehrten Schwerpunktsetzung auf den Aspekt der Weltflucht – etwa die Kamaldulenser in Italien –, und einzelne Benediktinermönche, die ihre Klöster zunehmend verließen, um in Gruppen oder alleine ein eremitisches Leben zu führen.<sup>73</sup> Bekannt sind diese Eremiten hauptsächlich über die traditionellen Mönche und Prediger, deren Polemiken immer wieder überliefert sind,<sup>74</sup> die genannten eremitischen Lebensformen nämlich standen im Konflikt mit der *stabilitas loci* der *Benedicti regula* und führten dementsprechend zu einigen Konflikten.<sup>75</sup>

Das Gedicht ist vor dieser Spannung, wie sie auch etwa in verschiedenen Heiligenleben dieser Zeit ausgehandelt wird,<sup>76</sup> als eine Parodie auf das eremitische Leben zu verstehen. Anhand der Erzähltradition vom kleinen Johannes, wie sie die *Vitae patrum* (noch keineswegs humoristisch) abbilden, werden die Prämissen des eremitischen Lebens *ad absurdum* geführt. Nach der Definition von Martha Bayless, wie sie sie angesichts des textuellen Befundes speziell mittellateinischer Literatur entwirft, wäre das Gedicht somit als »social parody« zu verstehen:

In short, social parody satirizes something other than the literary text it parodies. This dimension of social satire is undertaken in addition to, rather than as an alternative to, the textual parody practiced in the work.<sup>77</sup>

Zwar wird die bekannte Erzähltradition, wenn nicht konkrete Vorlage, in ihrer narrativen Struktur abgebildet, der komisch-verzerrende Aspekt des Gedichtes jedoch erhält seinen hermeneutischen Horizont aus dem gesamten Diskurszusammenhang der Wüstenvätererzählungen. Er zielt auf die rahmenpragmatische Komponente zeitgenössischer Eremiten, die sich auf diesen Diskurs berufen.

An dieser Stelle wird das Motiv des Wartens signifikant. Im *De Iohanne abbate* folgt auf Exposition und Entscheidungsfindung der ersten fünf

<sup>72</sup> *De Iohanne heremita*, 1, 3.

<sup>73</sup> Vgl. Fichtenau <sup>2</sup>1992, 327–346.

<sup>74</sup> Vgl. Justice 1997, 142–143.

<sup>75</sup> Vgl. Vanderputten 2014, bes. 113–115.

<sup>76</sup> Vgl. Vanderputten 2014, 116–126.

<sup>77</sup> Bayless 1996, 4.

Strophen eine einzige Strophe eremitischen ›Kampfes‹.<sup>78</sup> Die letzten sieben Strophen widmen sich der Rückkehr des Johannes, seiner erzwungenen Nacht vor verschlossener Klosterpforte und schließlich seiner Reintegration in die monastische Gemeinschaft. In der Einsiedelei hatte Johannes wenig Geduld bewiesen und nicht erkannt, dass selbst beim idealen Eremiten der Kampf ein ›sich-würdig-erweisen‹ ist.<sup>79</sup> Es ist ein innerer Kampf mit den eigenen Bedürfnissen, der vor allen Dingen ausdauerndes Warten (*praestolari*) auf einen Gnadenerweis Gottes ist, welcher in jedem Fall außerhalb der Handlungsmacht des Eremiten bleiben muss. Die handlungsmächtige Entscheidung für die eremitische Weltabkehr ist die Entscheidung für die besonders agonale Situation im inneren Kampf, deren exzeptionelle Schwierigkeit in der menschlichen Natur begründet liegt – und nicht zuletzt auch in der absoluten Unbestimmtheit des positiven Ausgangs. ›Engel‹ zu werden ist keine Selbstverständlichkeit. Ob und wann dies geschehen mag, bleibt konsequenterweise offen.

An diesem ›heldenhaften‹ Warten entspinnt sich die Parodie. *De Iohanne heremita* fokussiert damit die Gefahr falscher eremitischer Selbstermächtigung gerade dadurch, dass es über Momente der Verzerrung und Exposition das eremitische ›Warten‹ humoristisch verkehrt. Es ersetzt das ›Warten‹ als den spezifischen ›Kampf‹ des Eremiten funktional mit dem – überaus weltlichen – Warten vor der verschlossenen Klosterpforte. Dementsprechend werden zwei Lebensmodelle über das Motiv des Wartens einander gegenübergestellt. Das Warten vor der Pforte ermöglicht dabei Rückschlüsse auf die spezifische eremitische Heilserwartung, die eigentlich hätte erfolgen sollen, zu der Johannes allerdings nicht fähig war.

Die monastische Gemeinschaft, in die Johannes zurückkehrt, wird vor der Folie des Diskurszusammenhangs als Alternativmodell zum eremitischen Leben präsentiert: Im Warten (*tolerare*)<sup>80</sup> vor der Pforte muss Johannes die geduldige Heilserwartung (*praestolari*) in der Einsiedelei und die Ausrichtung des eremitischen Lebens auf Gott sowie die gleichzeitige Aufgabe der eigenen *Agency* auf ganz materielle Weise im Gegenüber mit dem widerwilligen Klosterbruder nachholen. Das

<sup>78</sup> Vgl. *De Iohanne heremita*, 6.

<sup>79</sup> Vgl. Rufinus, *Historia monachorum*, *De Iohanne*, 1, 6, 1–3, S. 101, Anm. 47.

<sup>80</sup> *De Iohanne heremita*, 10, 2.

Brot (*crustula*),<sup>81</sup> angesichts dessen Johannes nach seiner Aufnahme geduldig die verdiente Schelte erträgt (*patienter ferre*),<sup>82</sup> ist auch hier der Lohn nach einer agonalen Situation – statt des Dämonenkampfes und der Selbsttranszendierung sind es allerdings hier harsche Worte. Das einzige erfolgreiche Fasten, das *Iohannes parvulus* leistet, ist unfreiwillig und der Entscheidung seines Bruders geschuldet, ihm das Tor nicht zu öffnen. Paradoxaerweise ist es damit gerade die *necessitas*, und nicht der Wunsch, sie zu bekämpfen, die seinen (Rück-)Weg motiviert. Statt der Weltabkehr sucht er die weltliche Gemeinschaft, und hinter der Klosterpforte (*ianua*)<sup>83</sup> warten so keine Engel, denn, um bis zur Himmelpforte (*celi cardines*)<sup>84</sup> zu kommen, hatte es ihm an Geduld gefehlt. Das Brot (*crustula*), das als Lohn am Ende der Strapazen steht, ist erst recht kein Himmelsbrot.<sup>85</sup> Stattdessen erwartet ihn hier in der humoristischen Pointe dieselbe Gemeinschaft, von der er sich nur wenige Strophen zuvor abgekehrt hatte.

Die Logik des Gedichtes eröffnet so das *gemeinschaftliche* Klosterleben als notwendige Konsequenz menschlicher Schwäche. Es ist ein alternativer Lebensweg, der potenzielle Gefahren eremitischen Heilserwerbs für willensschwache, wenig tugendreiche, alles andere als außergewöhnliche Mönche über Mechanismen sozialer Reglementierung wie eben auch die gemeinschaftliche Arbeit –, der Johannes entgehen wollte, – im Zaum hält.

Im eremitischen Lebensmodell, gerade im Aspekt des ausharrenden Wartens, ist immer auch das Potenzial des Scheiterns eingeschrieben. Dies greift *De Iohanne heremita* auf, indem es den kleinen Johannes der Erzähltradition an seiner eigenen Selbstüberschätzung und den fehlerhaften Prämissen seiner Weltflucht notwendigerweise scheitern lässt. *Iohannes parvulus* – außer in den zitierten Quellen gerade nicht für sein Scheitern, sondern sein außergewöhnliches Gehorsam bekannt<sup>86</sup> – wird zum *exemplum habile* des fügsamen Zönobiten.<sup>87</sup> Parodistisch ist das Gedicht also nicht zuletzt auch deshalb, da es kontrastiv die Prämissen des Wüstenväterdiskurses aufdeckt, verzerrt, und ins Leere laufen

<sup>81</sup> *De Iohanne heremita*, 11, 3.

<sup>82</sup> *De Iohanne heremita*, 11, 4.

<sup>83</sup> *De Iohanne heremita*, 7, 1.

<sup>84</sup> *De Iohanne heremita*, 9, 3.

<sup>85</sup> Vgl. Rufinus, *Historia monachorum, De Iohanne*, 1, 6, 3, vgl. S. 101, Anm. 47.

<sup>86</sup> Vgl. Schulz/Ziemer 2010, 85.

<sup>87</sup> Vgl. im 13. Jahrhundert etwa Odo von Cheriton, *Parabola*, 173.

lässt. Ein besonders kleiner Mönch, der zumindest dem Namen nach den idealtypischen Johannes Kolobos aufruft, scheitert im Verlauf des Gedichts, bis seine übermäßig heldenhaften Ambitionen unerbittlich in der monastischen Gemeinschaft eingeeht werden. Dass es gerade die Zugehörigkeit zum Kloster ist, die das Gedicht in seiner Parodie erschließen kann, macht diese Stoßrichtung nur umso deutlicher: Mit dem parodierten Diskurs schließlich ruft es nämlich nicht zuletzt ein kulturelles Wissen auf,<sup>88</sup> das im Benediktinerkloster in der Lektüre der *Vitae patrum* ihren institutionalisierten Platz innehat.<sup>89</sup>

*De Iohanne heremita* ist die Parodie einer eremitischen Heilserwartung, wie sie gerade im 10. und 11. Jahrhundert in ihrer Problematik neu verhandelt wird.<sup>90</sup> Vor diesem Hintergrund ist das Gedicht eine gesellschaftliche Parodie (»social parody«) der zeitgenössischen Askese in ihrer missverstandenen Selbstermächtigung. Aus dem notwendigen Scheitern des anachoretischen Kampfes entwickelt das Gedicht auf diese Weise im 11. Jahrhundert eine neue Notwendigkeit für zönotische Gewöhnlichkeit. Sei es die Exzeptionalität eines Einzelnen oder die Transgressivität seiner Lebensführung, sei es die selbstbestimmt handlungsmächtige Wahl eines Lebensmodells, das dem zönotischen konträr gegenüber steht: Vermeintlich »heldenhafte« Ambitionen, so die Konsequenz, die der parodistische Schluss des Gedichts nahelegt, müssen in den meisten Fällen an Selbstüberschätzung und menschlicher Gewöhnlichkeit scheitern. Sie bedürfen der notwendigen Einhegung in die monastische Gemeinschaft.

---

<sup>88</sup> Die spezifische historische Kulturalität der Parodie in ihrem Blick auf das Parodierte – Text, Diskurs aber auch soziale Dimension – bedarf auch bei ihrer Rezeption eines entsprechend spezifischen kulturellen Wissens. Insofern ist die Parodie immer auch gemeinschaftsstiftend, vgl. Henkel 2016, 24.

<sup>89</sup> Vgl. Anm. 17.

<sup>90</sup> Vgl. Fichtenau <sup>2</sup>1992, 329–334.



## Appendix: eine deutsche Übersetzung von *De Iohanne heremita*<sup>91</sup>

- |    |  |   |
|----|--|---|
| 1  | In gestis patrum ueterum<br>quoddam legi ridiculum,<br>exemplo tamen habile,<br>quod uobis dico rithmice.    | Unter den Taten der alten Väter habe ich etwas gelesen – etwas Lachhaftes, doch taugt es als Beispiel –, das ich euch in einem rhythmischen Gedicht erzähle.                                      |
| 5  | Iohannes abba paruulus<br>statura, non uirtutibus,<br>ita maiori socio,<br>quicum erat in heremo,            | Mönch Johannes, klein von Gestalt, doch nicht gemessen an seinen Tugenden, sprach so zu einem älteren ( <i>maior</i> ) Mitbruder, der sich mit ihm zusammen im Kloster ( <i>heremus</i> ) befand: |
| 10 | »Volo« dicebat »uiuere<br>secure sicut angelus,<br>nec ueste nec cibo frui<br>qui laboretur manibus.«        | »Ich will sorglos ( <i>secure</i> ) wie ein Engel leben, ohne in den Genuss von Kleidung oder Speise zu kommen, die von menschlicher Hände Arbeit geschaffen wurde.«                              |
| 15 | Maior dicebat »moneo,<br>ne sis incepti properus,<br>frater, quod tibi postmodum<br>sit non cepisse sacius.« | Der Ältere sagte: »Ich warne dich davor, voreilig mit einem Vorhaben zu sein, Bruder, das du bald darauf lieber nicht begonnen hättest.«  |
| 20 | At minor »qui non dimicat<br>non cadit neque superat«<br>ait et nudus heremum<br>interiorem penetrat.        | Der Jüngere ( <i>minor</i> ) jedoch entgegnet: »Wer nicht in den Kampf zieht, fällt nicht, aber siegt auch nicht« und be gibt sich nackt in die abgeschiedene Einöde ( <i>heremus interior</i> ). |
|    | Septem dies gramineo<br>uix ibi durat pabulo<br>octaua fames imperat,<br>ut ad sodalem redeat                | Sieben Tage erträgt er mit Mühe dort bei gräserner Kost, am achten Tage befiehlt es der Hunger, dass er zu seinem Kameraden zurückkehrt.  |

<sup>91</sup> Zit. nach Ziolkowski 1998, 118–121. Übersetzung K. W. Für Übersetzungen in gebundener Sprache vgl. Winterfeld 1912, 211–212; Langosch <sup>2</sup>1958, 143–145; Bechthum 1941, 48–50.

- 25 Qui sero clausa ianua  
tutus sedet in cellula,  
cum minor uoce debili  
»frater,« apellat »aperi!
- Iohannes opis indigus  
30 notis assistit foribus  
Ne spernat tua pietas,  
quem redigit necessitas.«
- Respondit ille deintus  
35 »Iohannes factus angelus  
miratur celi cardines.  
ultra non curat homines.«
- Iohannes foris excubat  
malamque noctem tolerat  
40 et preter uoluntariam  
hanc agit penitentiam.
- Facto mane recipitur  
satisque uerbis uritur  
sed intentus ad crustula  
fert patienter omnia.
- 45 Refocilatus domino  
grates agit ac socio.  
dehinc rastellum bracchiis  
temptat mouere languidis.
- Castigatus angustia  
50 de leuitate nimia,  
cum angelus non potuit,  
uir bonus esse didicit.
- Dieser sitzt abends bei verschlossenem Tor behütet in seiner Mönchszelle, als der Jüngere mit schwacher Stimme ruft: »Bruder, mach auf!
- Hilfsbedürftig steht Johannes an der gewohnten Tür, lass dein Pflichtgefühl nicht den wegstoßen, den eine Notlage zurückgebracht hat.«
- Jener antwortet von innen: »Johannes ist zum Engel geworden und bestaunt die Himmelpforte, Menschen kümmern ihn nicht weiter.«
- Johannes übernachtet draußen und erduldet eine schlimme Nacht. Er tut diese Buße über die hinaus, die er freiwillig getan hatte.
- Am Morgen wird er empfangen, ausgiebig mit scharfen Worten zurechtgewiesen, aber bedacht auf ein Stück Brot erträgt er alles geduldig
- Mit neuer Energie dankt er Gott und seinem Mitbruder. Von nun an versucht er auch bei müden Gliedern seiner Arbeit mit der Spitzhacke nachzugehen.
- Für seine übermäßige Unbeständigkeit mit Drangsal bestraft, hat er, wenn er auch kein Engel sein konnte, doch gelernt ein guter Mann sein.

## Literaturverzeichnis

### Hilfsmittel

- Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert [MLW], hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, München 1976ff.
- Novum Glossarium Mediae Latinitatis [NGML]. Ab anno DCCC usque ad annum MCC edendum curavit consilium academiaram consociatarum, Kopenhagen 1957ff.
- Walther, Hans: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in Alphabetischer Anordnung, Teil 4: Q–Sil, Göttingen 1966 (Carmina medii aevii posterioris Latina, Bd. 2).

### Primärliteratur

- Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem*, hg. von Robert Weber / Roger Gryson, Stuttgart <sup>5</sup>2007.
- Carmina Cantabrigiensia*, hg. von Karl Strecker, Berlin 1926 (Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi, Bd. 40).
- Die Benediktsregel. Lateinisch / Deutsch. Mit einer Übersetzung der Salzburger Äbtekonzferenz hg. von P. Ulrich Faust OSB, Stuttgart 2009.
- Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Gesamtausgabe, im Auftrag der Deutschen Bischofskonferenz, der Österreichischen Bischofskonferenz, der Schweizer Bischofskonferenz u. a., vollständig durchgesehen und überarbeitete Ausg., Katholische Bibelanstalt, Stuttgart 2016.
- Evagrius: *Vita beati Antonii abbatis*, hg. als Teil der *Vitae patrum* in: Patrologia Latina 73, Sp. 127A–167.
- Hieronymus: *Vita S. Pauli primi eremitaе*, hg. in: Patrologia Latina 23, Sp. 17–30A.
- Johannes Cassian: *Collationes*, hg. von Michael Petschenig, Editio altera supplementis aucta curante Gottfried Kreuz, Wien <sup>2</sup>2004 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Bd. 13).
- Johannes Cassian: *De institutis coenobiorum*, hg. von Michael Petschenig, Editio altera supplementis aucta curante Gottfried Kreuz, Wien <sup>2</sup>2004 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Bd. 17).

- Johannes Cassian: Unterredungen mit den Vätern, Teil 1: *Collationes* 1 bis 10, übers. und erl. von Gabriele Ziegler, Münsterschwarzach 2011 (Quellen der Spiritualität, Bd. 5).
- Odo von Cheriton : *Parabola*, in: *Les fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge* par Léopold Hervieux, Bd. 4, Paris 1896.
- Rufinus: *Historia monachorum sive De vita sanctorum patrum*, hg. von Eva Schulz-Flügel, Berlin/New York 1990 (Patristische Texte und Studien, Bd. 34).
- The Cambridge Songs (*Carmina Cantabrigiensia*), hg. und übers. von Jan M. Ziolkowski, Tempe 1998 (Medieval & Renaissance Texts & Studies, Bd. 192).
- The Letters and Poems of Fulbert of Chartres, hg. und übers. von Frederick Behrends, Oxford 1976.
- Vitae patrum sive historiae eremiticae libri decem*, hg. in: *Patrologia Latina* 73–74.

#### Sekundärliteratur

- Baron, Günter: Fulbert von Chartres und seine Zeit im Spiegel seiner Briefe. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, Berlin 1968.
- Bayless, Martha: *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor 1996.
- Bechthum, Martin: *Beweggründe und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters*, Jena 1941.
- Behrends, Frederick: *The Letters and Poems of Fulbert of Chartres*, hg. und übers. Von Frederick Behrends, Oxford 1976.
- Bernt, Günter: *Carmina Cantabrigiensia*, in: *Lexikon des Mittelalters* 2, 1983, Sp. 1517–1518.
- Brunhölzl, Franz: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Bd. 2, München 1992.
- Dronke, Peter: *The Medieval Poet and His World*, Rom 1984.
- Fichtenau, Heinrich: *Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich*, München 21992.
- Frank, Karl Suso: *Eremitentum, mittelalterliches*, in: *Lexikon des Mittelalters* 3, 1986, Sp. 2129.

- Freiberger, Oliver: Der Askesediskurs in der Religionsgeschichte. Eine vergleichende Untersuchung brahmanischer und frühchristlicher Text, Wiesbaden 2009 (Studies in Oriental Religions, Bd. 57).
- Graiver, Inbar: Asceticism of the Mind. Forms of Attention and Self-Transformation in Late Antique Monasticism, Toronto 2018 (Studies and Texts, Bd. 213).
- Henkel, Nikolaus: Parodie und parodistische Schreibweise im hohen und späten Mittelalter. Lateinische und deutsche Literatur im Vergleich, in: Seraina Plotke / Stefan Seeber (Hg.): Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Göttingen 2016 (Encomia Deutsch, Bd. 3), 19–43.
- Jestice, Phyllis G.: Wayward Monks and the Religious Revolution of the Eleventh Century, Leiden/New York/Köln 1997 (Brill's Studies in Intellectual History, Bd. 76).
- Langosch, Karl: Carmina Cantabrigiensia, in: Verfasserleikon 1, 1978, Sp. 1186–1192.
- Langosch, Karl: Hymnen und Vagantenlieder. Lateinische Lyrik des Mittelalters mit deutschen Versen, Darmstadt 1958.
- Lehmann, Peter: Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten, Stuttgart 1963.
- Plotke, Seraina / Seeber, Stefan: Parodie und Verkehrung. Versuch einer Annäherung, in: dies. (Hg.): Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Göttingen 2016 (Encomia Deutsch, Bd. 3), 7–18.
- Rigg, Arthur G. / Wieland, Gernot R.: A Canterbury classbook of the mid-eleventh century (the ›Cambridge Songs‹ manuscript), Anglo-Saxon England 4, 1975, 113–130.
- Schlechtriemen, Tobias: Konstitutionsprozesse heroischer Figuren, in: Ronald G. Asch u.a. (Hg.): Compendium heroicum, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 ›Helden – Heroisierungen – Heroismen‹ der Universität Freiburg, Freiburg 7.6.2018, DOI: 10.6094/heroicum/konstitutionsprozesse (letzter Zugriff am 18.11.2019).
- Schulz, Günther / Ziemer, Jürgen: Mit Wüstenvätern und Wüstenmüttern im Gespräch. Zugänge zur Welt des frühen Mönchtums in Ägypten, Göttingen 2010.
- Schulz-Flügel, Eva: Rufinus. *Historia monachorum sive De vita sanctorum patrum*, Berlin/New York 1990 (Patristische Texte und Studien, Bd. 34).

- Szövérfy, Joseph: L'abbé Jean et la politique ecclésiastique en France vers l'an mil, in: Cahiers de civilisation médiévale 119, 1987, 263–265.
- Szövérfy, Joseph: Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages. A Historical Survey and Literary Repertory from the Tenth to the Late Fifteenth Century, Bd. 1, Concord 1992 (Medieval Classics: Texts and Studies, Bd. 25).
- Vanderputten, Steven: The Mind as Cell and the Body as Cloister. Abbatial Leadership and the Issue of Stability in the Early Eleventh Century, in: Gert Melville / Bernd Schneidmüller / Stefan Weitenfurter (Hg.): Innovationen durch Deuten und Gestalten: Klöster im Mittelalter zwischen Jenseits und Welt, Regensburg 2014, 105–126.
- Winterfeld, Paul von: Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen, hg. und eingel. von Hermann Reich, München 1913.
- Ziolkowski, Jan M.: The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia), hg. und übers. von Jan M. Ziolkowski, Tempe 1998 (Medieval & Renaissance Texts & Studies, Bd. 192).



## Young Men Among Roses?

### Heroisiertes Warten in englischer Dichtung des 17. Jahrhunderts

#### I. Aktion versus Ausharren

Zur engen Verbindung zwischen Heldentum und Heldentat ist vieles geschrieben und gesagt worden. Nicht zuletzt die popkulturelle Figur des Action-Helden hat dazu beigetragen, dass die erste Assoziation mit heldischem Verhalten die Tat ist – die entschiedene und entscheidende, ohne Zögern und Zaudern, mutig und schlagkräftig. Das englische Lehnwort scheint hier zum Eindruck der Tatkraft noch den moderneren und populären Ausdruck – *action* statt Aktion – zu liefern. Mit einem Helden verbindet sich spontan das Dreinschlagen, nicht das Warten. Auf heroische Aufgaben wartet man gemeinhin nicht. Hamlet, vielleicht der größte Zauderer der englischen Literatur, hätte wohl das Zeug zum Helden, doch überlegt er viel zu lange und scheitert letztlich tragisch. Sein Grübeln und Abwarten hat wenig Heroisches, allein seine intellektuelle Größe gepaart mit seiner Abkunft und seinem verhängnisvollen Tod eröffnen hier heroisches Potenzial.

Auch in der Dichtung des 17. Jahrhunderts<sup>1</sup> mag der Gedanke an positiv konnotiertes, gar an heroisiertes Warten nicht unbedingt naheliegen. Vielleicht – in Anlehnung an deutsche Barockdichtung und ihre häufigsten Motive – kommt zuerst das vielfach gebrauchte *carpe diem* in den Sinn, das im Grunde das Gegenteil von Warten postuliert. Ein bekanntes und vielzitiertes Gedicht des Dichters und Politikers Andrew Marvell (1621–1678), *To his Coy Mistress*, beginnt mit dem Reimpaar »Had we but World enough and Time, / This coyness Lady were no crime.«<sup>2</sup> Der Sprecher macht von Anfang an klar, dass er und seine Adressatin, die titelgebende spröde Geliebte, eben gerade nicht genug Zeit haben

<sup>1</sup> Barock als literarischer Epochenbegriff lässt sich auf Kontinentaleuropa, nicht unbedingt aber auf die britischen Inseln anwenden, auch wenn es parallele oder zumindest vergleichbare Strömungen und Tendenzen in den Literaturen gibt. Wegen unterschiedlicher historischer, sozialer und religiöser Folien, etwa der Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) auf dem Kontinent und dem *English Civil War* (1642–1651), muss hier differenziert werden.

<sup>2</sup> Gardner 1985, 250.



und lieber den Tag nutzen sollten: Sie solle sich ihm daher möglichst ohne Verzug hingeben. Das Gedicht widmet sich der Fantasie, was das Paar alles tun könnte, wenn denn die verfügbare Zeit unbegrenzt wäre. Der Sprecher schildert konjunktivisch alle möglichen Aktivitäten des Zeitvertreibs und verspricht, dass er sich unendlich lang in einem Schönheitskatalog für seine Dame ergehen könnte, über die 46 Verszeilen des Gedichts, das schließlich in das finale Reimpaar mündet: »Thus, though we cannot make our Sun / Stand still, yet we will make him run.«<sup>3</sup>

Da der Sprecher nicht in der Lage ist, die Zeit aufzuhalten, will er sie zum Trotz beschleunigen, das heißt hier intensivieren, erlebnis- und genusshaft verdichten. Er will alles, und zwar jetzt. Hier soll nicht gewartet und nicht lange gefackelt werden, wobei das Gedicht nie klärt, ob der Wunsch des Sprechers nach seinem pointierten Gedichtende wirklich in Erfüllung geht; es bleibt beim Appell. Eine Selbstüberhöhung – wir werden als Liebespaar die Sonne beschleunigen, wenn wir ihren Lauf schon nicht anhalten können – ist mitgedacht. Der Sprecher des Gedichtes stilisiert sich als transgressiv, weil er eben nicht nur die spröde Geliebte überreden will, sondern gleichzeitig die Zeit zu beeinflussen sucht, die sich doch nicht biegen lässt. Seine trotzige, widerständige Haltung gegen das Unabänderliche – gegen das Altern, das Vergehen der Zeit, die Weigerung der Frau – wird erst in der Sprache des Gedichts möglich und sichtbar.

Marvells Gedicht mag als Folie zum Nachdenken über das Warten und den rhetorischen Umgang mit der Wartezeit dienen. Letztlich ist, trotz dem energischen Duktus und dem scheinbar nicht endenden Redefluss des Gedichts der Sprecher zum Warten gezwungen, denn die Geliebte bewegt sich nicht, ist ihm zumindest im Zeithorizont des Sprechens nicht zu Willen, denn sonst existierte der Sprech Anlass und damit das Gedicht nicht. Für die folgenden Überlegungen, wie diese hier in Dichtung gefasste Renitenz gegen die Umstände und Zeitläufte als latent heroische Aktivität zu werten ist, gilt es festzuhalten, dass in der Dichtung eine Selbststilisierung der Sprecherfiguren und ihres Wartens möglich wird, die auch das Potenzial zur Selbstheroisierung hat. Der hyperbolische Duktus des Sprechers von *To His Coy Mistress* überwindet Zeit und überbrückt Entfernungen – so wird die Geliebte etwa am indischen Ganges auf der Suche nach Edelsteinen imaginiert (6–7), der sie sich ausgiebig widmen könnte, wenn, ja wenn eben genügend Zeit wäre. Diese rhetori-

<sup>3</sup> Gardner 1985, 252.

sche Geste scheint hier agonal aufgeladen zu sein und damit zumindest heroisches Potenzial zu besitzen. Alles, was der Sprecher in diesem Moment tun kann, tut er: durch Sprache überzeugen, oder es zumindest unter Aufbietung aller verfügbaren Energie versuchen.

Vor dieser Folie sollen im Folgenden an drei Gedichtbeispielen Heroisierungsstrategien des Wartens aufgezeigt werden. Neben der Idee des barocken *carpe diem*, das ein gewisses Maß an Eindringlichkeit geradezu herausfordert und das sich notwendigerweise mit dem Verstreichen der Zeit befasst, lässt sich in englischen Gedichten der Frühen Neuzeit ein weiterer Strang beobachten, der etwas genauer herauspräpariert werden muss. Er hängt wohl zusammen mit einer Entwicklung, die etwa in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts ihren Ausgang nahm, und wird nicht in erster Linie von der hektisch-eindringlichen *carpe diem*-Rhetorik charakterisiert, sondern von mehr Ruhe, auf den ersten Blick vielleicht sogar trügerischem Stillstand. Ein Hinweis auf ein ikonisches Bild, das den Titel dieses Artikels inspiriert hat, mag an dieser Stelle der Verdeutlichung dienen. Es handelt sich um eine Miniatur aus dem Jahr 1588, genannt *Young Man among Roses* und gefertigt von dem elisabethanischen Miniaturenmalers und Siegelschneiders Nicholas Hilliard (etwa 1547–1619). Der »Jüngling unter Rosen« ist das bekannteste Kunstwerk aus Hilliards Hand und vielleicht die bekannteste Miniatur überhaupt aus dieser Zeit.<sup>4</sup> Sie befindet sich heute im Victoria and Albert Museum in London. Sie ist ungefähr dreizehn auf sieben Zentimeter groß und die einzige erhaltene Miniatur aus Hilliards Werk, die eine ovale Form hat. Das mag mit ihrem möglichen Gebrauch zu tun haben, sie könnte etwa in einen Spiegel eingelassen gewesen sein. Der »Jüngling unter Rosen« versinnbildlicht wie kaum ein anderes visuelles Werk eine bestimmte Spielart elisabethanischer höfischer Kultur (oder, wie die Website des Victoria and Albert Museum es in der Werkbeschreibung formuliert, »[i]t epitomises the romantic Elizabethan age [...]«).<sup>5</sup> Dargestellt ist ein junger Mann, der an

<sup>4</sup> Für eine ausführliche Darstellung von Hilliards Leben und Werk s. zum Beispiel das fünfte Kapitel in Strong 1983. Eine Reproduktion der Miniatur (in Schwarzweiß) findet sich ebd., 102.

<sup>5</sup> Der Satz findet sich in der Kurzbeschreibung der Miniatur in der Sammlungsdatenbank des V&A: »Young Man among Roses«, <https://collections.vam.ac.uk/item/O17315/young-man-among-roses-portrait-miniature-hilliard-nicholas/>. Er ist in seinem Gebrauch des Adjektivs »romantic« eher missverständlich, weil dieses als literarhistorischer Begriff nicht in der Weise auf das elisabethanische Zeitalter anwendbar ist. Die Verehrung der Königin war ein Ausdruck der höfischen Kultur und ihrer Inszenierung.

einen Baum gelehnt steht. Seine lässige Position mit dem Gewicht auf dem linken Standbein – das Spielbein kreuzt er auf Höhe der Wade darüber – lässt vermuten, dass er sich so schnell nicht in Bewegung setzen wird. Er trägt die Farben der Königin Elisabeth I., schwarz und weiß, und ist umgeben, ja nahezu umrankt von Zaunrosen. Diese *eglantine rose* oder *sweetbriar* genannte Rose war eines der Symbole von Elisabeth I. Die rechte Hand des jungen Mannes liegt auf seinem Herzen: Mit dieser Geste erklärt er seine Treue und Hingabe gegenüber der Königin. Modell und Künstler dürften den symbolischen Gehalt des Bildes gemeinsam entwickelt haben. Die sich oben im Bild befindende Inscriptio ist ein Zitat aus Lukans *De Bello Civili* (39–65). »Dat poenas laudata fides« verweist darauf, dass Treue, obwohl (oder gerade weil) sie vielfach gepriesen wird, auch Schmerz verursacht. Vermutlich handelt es sich bei dem dargestellten jungen Mann um Robert Devereux, den Zweiten Earl von Essex (1566–1601). Essex gehörte zu den Höflingen Elisabeths I. Er war seit Mitte der 1580er Jahre an ihrem Hof und seit 1587 einer ihrer Favoriten. Seit 1593 war er Mitglied des *Privy Council*, geriet in den Folgejahren aber immer wieder in Konflikte mit der Königin, weil er dazu neigte, ihre Weisungen zu ignorieren. Als Lord Lieutenant of Ireland<sup>6</sup> versagte er im Neunjährigen Krieg (1593–1603) und schloss einen ungünstigen, für England nachgerade peinlichen Waffenstillstand. Gegen den ausdrücklichen Willen der Königin kehrte er nach London zurück, wo er unter Hausarrest gestellt wurde. Nach der Aufhebung des Hausarrestes zog er mit einigen Adligen in die City von London, um eine Audienz bei Elisabeth I. zu erzwingen. Eine derartige Handlung fiel jedoch unter Hochverrat; Essex wurde der Prozess gemacht, und im Februar 1601 wurde er im Tower enthauptet. Auf der Miniatur ist er nichtstehend dargestellt, jedenfalls auf den ersten Blick. Dieses Nichtstun hat zweifellos eine soziale Funktion als Alltagspraxis; es zeigt etwa Zugehörigkeit, Loyalität oder Gefolgschaft an. Der »Young Man Among Roses«, der eigentlich nur elegant gekleidet herumzustehen scheint, führt genau das vor. Seine Pose ist melancholisch und damit charakteristisch für die spätelisabethanische Zeit.

Der Earl of Essex wurde als temperamentvoll und cholerisch, aber auch als melancholisch beschrieben. In seinem Fall ist dies als Ausdruck seiner Unzufriedenheit zu verstehen. Eigentlich galt Melancholie als eine Krankheit, doch wurde sie durch neoplatonische Einflüsse vom Konti-

<sup>6</sup> Diese Amtsbezeichnung entspricht etwa der eines Gouverneurs.

ment zu einer Art Auszeichnung für besonders hochstehende Persönlichkeiten. Nur jemand, der mit entsprechendem Intellekt und Sensibilität ausgestattet war, konnte überhaupt melancholisch werden.<sup>7</sup> In der elisabethanischen Zeit wurden verschiedene heroische Lebensentwürfe und Möglichkeiten für den Adel diskutiert.<sup>8</sup> Das Modell des Militärhelden, der sich auf dem Schlachtfeld durch seine Körperkraft und Tapferkeit für die Monarchin beweisen kann, verlor in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dann langsam, aber merklich an Relevanz. Die Bildung eines frühmodernen Staatswesens brachte eine sozio-politische Dynamik mit sich, die die Handlungsautonomie der Aristokratie und deren bislang einigermaßen selbstständige Akteure zunehmend infrage stellte. Jakob I. inszenierte sich nach seiner Thronbesteigung entsprechend weniger als militärischer Kämpfer (mit Potenzial, zum Helden der Tat zu werden), sondern eher als Gelehrter.<sup>9</sup> Ab den 1580er Jahren wurde Melancholie am Hof Elisabeths I. zum Statussymbol; der Höfling war nicht unbedingt Ritter, der sich zumindest theoretisch noch auf dem Schlachtfeld beweisen konnte – wobei er dies am besten in Sichtweite des Monarchen zu tun hatte, was bei einer Königin, die nicht selbst in die Schlacht zog, ohnehin nicht durchführbar war – sondern *melancholy courtier*. An einem zunehmend instabilen Königshof (die Instabilität hat nicht zuletzt mit der unsicheren Nachfolge zu tun, da Elisabeth I. ja keine Erben hinterließ), an dem das Vorführen von ritterlichen Fähigkeiten immer weniger gefragt war, fand ein Paradigmenwechsel von der Tat zum Aushalten und Durchhalten statt, der sich unter anderem in der Mode der Melancholie niederschlug. Diese höfische Kultivierung der Melancholie scheint auf den ersten Blick, wie Schlüter bemerkt,<sup>10</sup> konträr zu heroischen Vorstellungen zu sein, aber sie ist eine Art der Selbststilisierung, die das Besondere und Exzeptionelle herausstellt, eine Markierung des edlen und intellektuell hochstehenden Mannes, der sich einsam der Kontemplation

<sup>7</sup> S. zu dieser Entwicklung Schlüter 2014, besonders 39, und zu den Zusammenhängen von heroischem und melancholischem *self-fashioning* unter den jungen Höflingen Elisabeths I. den gesamten Aufsatz.

<sup>8</sup> In der ersten Förderphase des Sonderforschungsbereichs 948 hat sich das Teilprojekt C2, »Konkurrierende Modelle des Heroischen in England und Frankreich ca. 1580–1630 im Vergleich: Herrscher, Krieger, Märtyrer, Glaubenskämpfer« mit dieser Krise beschäftigt, s. [www.sfb948.uni-freiburg.de/de/teilprojekte/foerderphase1/psc/tpc2/index.html?page=1](http://www.sfb948.uni-freiburg.de/de/teilprojekte/foerderphase1/psc/tpc2/index.html?page=1).

<sup>9</sup> S. Asch 2013, 295–296.

<sup>10</sup> S. Schlüter 2014, 38. Wohl gemerkt geht es hier nicht um eventuell authentische Gefühle, sondern um ihre Darstellung und Kultivierung.

widmet und zugleich zwischen Loyalität zur Monarchin und dem Ausdruck eigener Unzufriedenheit oszillieren kann, ohne dabei in Aktivität verfallen zu müssen.

Dieses Verharren<sup>11</sup> in einem Zustand, der nicht aufgelöst werden kann, vielleicht auch eine bewusste In-Aktivität, die sich gegen den Druck der Zeit (wobei das Hauptproblem ist, dass sie eben nicht zu vergehen scheint und damit den Menschen auf sich selbst zurückwirft), der Umgebung, des Sozialen richtet, findet ihre Ausprägung auch in der Dichtung, aber natürlich thematisch ausgeweitet. Im Folgenden geht es um die figurative Pose des Verharrens, das melancholisch sein kann, aber nicht muss. Dabei lassen sich kurz gefasst zwei Motive ausmachen: zum einen religiöse Wartezustände im weitesten Sinne. Hierbei geht es etwa um das Warten auf die Erlösung und das ewige Leben, oder, chronologisch davor, überhaupt um das mehr oder minder geduldige Warten im Glauben auf eine Antwort Gottes. Des Weiteren findet sich die Inaktivität des Wartens auf Erfüllung in der Liebesdichtung – ein Motiv, das sich seit Petrarca in verschiedenen Spielarten durchgesetzt hat. Warten verbindet sich hier nicht mit Passivität und Schweigen, sondern mit Sprechen und mit Dichten. Aus diesem Grunde sollen auch die Autoren der Beispieltex-te einbezogen werden und nicht nur, wie gemeinhin üblich, die Sprecher.<sup>12</sup>

## II. Warten auf Gott: John Donne, *Batter my heart*

Als erstes Beispiel soll ein Gedicht herangezogen werden, das die beiden Felder aufs Innigste miteinander verbindet: das »Holy Sonnet« *Batter my*

<sup>11</sup> Im Sinne der Typologie Ulrich Bröcklings ist hier von der zweiten Kategorie, dem Nicht-Aufgeben, wesentlich die Rede, doch passen sich die vorliegenden Beispiele nicht ganz glatt ein. Das Element der Liebestreue spielt – mit der Ausnahme von Henry King, wo es aber auch abgewandelt ist – eine weniger prominente Rolle, dafür ist das Aushalten von nicht vorhandener, aber erwünschter und erwarteter Reaktion deutlicher.

<sup>12</sup> Im Deutschen ist bei Dichtung häufig vom »lyrischen Ich« die Rede, was im vorliegenden Zusammenhang nicht recht zu passen scheint. Zum einen hat sich der Ausdruck »lyrical I« in der englischsprachigen Forschung aus guten Gründen durchgesetzt (er klingt nach wie vor nicht eben idiomatisch). Zum anderen handelt es sich in den vorliegenden Beispielen nicht um lyrische Sprechsituationen im engeren Sinne. Es bleibt hier also bei dem Hilfsbegriff des Sprechers. Was die Genderzuschreibung betrifft, werden für die vorliegenden Interpretationszwecke, die die Autorenbiographien miteinbeziehen, männliche Sprecher heuristisch gesetzt, immer im Wissen, dass dies gerade bei John Donne zu kurz greift.

*heart* von John Donne (1572–1631). Es ist ein Ausdruck religiöser Sehnsucht, die in die Sprache von Liebesdichtung gekleidet ist. John Donne ist sicher der bekannteste der sogenannten *metaphysical poets* des 17. Jahrhunderts. Ihr dichterisches Werk ist gekennzeichnet von einer spielerischen, überbordenden Freude an extrem weit gespannten Metaphern, den *conceits* (*conceits*), die möglichst auseinanderliegende Bereiche der Vorstellung zusammenzuspannen suchen. Viele von ihnen teilen außerdem eine Neigung zu unregelmäßiger Metrik, zu elliptischer oder grundsätzlich eigenwilliger Syntax und zum häufigen Gebrauch von Paradoxa. Die *metaphysical poets* waren keine Schule oder Bewegung, die sich selbst diesen Namen gegeben hätte. Vielmehr ist der Terminus eigentlich ein kritisch-abwertender, der insbesondere von Samuel Johnson im 18. Jahrhundert verwendet und so verbreitet wurde. Nicht zuletzt wegen ihrer Sperrigkeit waren die *metaphysicals* insbesondere der klassizistisch geprägten, späteren Generation von Dichtern ein Gräuel. Sie gerieten in Vergessenheit und wurden erst wieder kanonisch, nachdem T. S. Eliot sie für die Moderne wiederentdeckt hatte.<sup>13</sup>

Als junger Mann ließ sich John Donne in melancholischer Pose malen, mit viel Schwarz in der Kleidung vor dunklem Hintergrund, mit offenem Kragen, generell ein wenig zerfleddert wirkend. Die kaum erkennbare Inschrift könnte ein abgewandeltes Zitat aus dem 18. Psalm sein, »Illumina tenebr[as] nostras domina«, »Illuminate our darkness, lady«, was durch das Ersetzen von »domine« durch »domina« auf ein Liebesthema verweisen könnte, aber das wäre wohl doch zu blasphemisch gewesen.<sup>14</sup> Das Bild zeigt jedenfalls einen jungen Mann, für den an diesem Punkt in seinem Leben noch nicht klar war, ob er Jurist oder Soldat werden würde, und der dann Dichter und Geistlicher wurde, dessen Leben also sich im Grunde vom Potenzial zur Tat hin zu eher kontemplativer Tätigkeit entwickelt hat. John Donne entstammte einer katholischen Familie, was zu seinen Lebzeiten nicht nur ein Hemmschuh, sondern hochgefährlich war, und schaffte es, sich nach einer juristischen Ausbildung, die er nicht abschließen konnte, weil ihm als Katholiken das Leisten des *oath of allegiance* verwehrt war, als Schriftsteller und Dichter zu etablieren.<sup>15</sup> Nach

<sup>13</sup> Zu der Geschichte der Bezeichnung sei die noch immer wunderbar zu lesende, kompakte Einführung von Gardner 1985, 15–29 empfohlen; außerdem Targoff 2008, 1–6.

<sup>14</sup> Das Portrait ist das *Lothian* oder *Newbattle Portrait* genannte Bild, das sich heute in der National Portrait Gallery befindet. Für eine kurze Erläuterung s. etwa Greer 2006.

<sup>15</sup> So hat er etwa Robert Devereux, den Earl of Essex, auf Reisen nach Cadiz und auf die Azoren begleitet.

Jahren der sozialen und finanziellen Unsicherheit wurde John Donne schließlich Mitglied der Anglikanischen Kirche (1615), eine Konversion, die von der Kritik viel diskutiert wurde, die er sich aber nicht leicht gemacht hatte. Sein Schreiben wurde religiöser, und auf dem Höhepunkt seiner Karriere, als Dekan der St Paul's Cathedral, in den letzten zehn Jahren seines Lebens, entwickelte er sich zum wohl besten Prediger seiner Zeit. Das Beispielgedicht gehört zur Gruppe der neunzehn »Holy Sonnets«, die 1633 veröffentlicht wurden. Es existieren aber auch ältere Manuskriptversionen davon. Das »Holy Sonnet« 14 *Batter my heart* entstand vermutlich um 1609/10, also vor Donnes Übertritt zur anglikanischen Kirche.

Das zentrale Bild des Sonetts ist ein handwerkender Gott, der vom Sprecher aufgefordert wird, an ihm tätig zu werden. Der Sprecher bittet Gott, mit den Feinarbeiten an ihm aufzuhören: Bildfelder, die zu einem Goldschmied oder Feinmechaniker passen würden, werden hier verwendet. Noch klopft Gott, haucht an, poliert und versucht zu reparieren: »As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend« (2).<sup>16</sup> Stattdessen solle er den Sprecher komplett erneuern und seine Kraft lieber darauf verwenden, ihn zu brechen, kräftig darauf zu pusten und ihn (wie ein Stück Metall oder Ton) zu brennen. Der Sprecher sieht sich aber nicht ausschließlich als Werkstück, sondern spricht von sich außerdem durchgehend in Bildern einer belagerten Stadt. Ein Rammbock (»battering ram«), der schon in der ersten Zeile über das verwendete Verb »to batter« ins Spiel kommt – »Batter my heart, three person'd God« (1) –, ist zu John Donnes Zeit tatsächlich schon eine anachronistische Waffe, aber eine extrem gewaltige. Das ganze Sonett ist verblastig, der erhoffte Angriff Gottes wird auch als ein Angriff durch Worte imaginiert. Am Ende des Gedichtes vermischen sich die Spuren explizit erotischer Lyrik des früheren Donne mit dem Wunsch, in Gott aufzugehen. Gott wird hier in Bildern des Geliebten gefasst, der vom Sprecher Besitz ergreift. Dieser kann nur frei sein, wenn er von Gott gefangen gesetzt wird – »Take mee to you, imprison mee, for I, / Except you'enthrall me, never shall be free« (12–13), und in einem zweiten, direkt folgenden Paradoxon, nur keusch, wenn Gott ihn überwältigt: »Nor ever chast, except you ravish mee.« (14) Wenn Gott der Geliebte in einem erotisch aufgeladenen Gedicht ist, tritt der Sprecher an den Platz, der in der Rhetorik dieser Texte normalerweise von der Frau (der Adressatin) gefüllt wird.

<sup>16</sup> Das Sonett wird zit. nach Gardner 1985, 85–86.



Die Amalgamation von religiöser mit erotischer Liebe und der entsprechenden, häufig zwischen beiden Feldern oszillierenden Bildlichkeit ist natürlich nicht neu und schon gar keine Erfindung John Donnes. Wichtig im aktuellen Zusammenhang ist die Tatsache, dass Gott im Sonett der einzige ist, dem Agency zugeschrieben wird, und zwar ohne Zweifel eine gewalthafte. Der Sprecher des Sonetts muss allerdings zwangsläufig in einem spirituellen wie gefährdeten Wartezustand verharren, denn Gott macht jedenfalls im kleinen Rahmen des Sonetts dezidiert keinen Gebrauch von seiner Handlungsmacht. Er muss vielmehr wiederholt und insistierend in immer drastischeren Bildern vom Sprecher zum Handeln aufgefordert werden, doch es passiert – nichts. Seit der zweiten Zeile ist klar, dass »as yet« (noch) Gott weiterhin quasi in aller Seelenruhe den Feinmechaniker gibt. Über vierzehn Zeilen erstreckt sich der Redefluss des Sprechers, ohne dass eine Antwort käme. Ihm bleibt nichts anderes, als eben zu sprechen. Sein Warten ist kein schweigendes Warten, sondern wird zu einer widerständigen, ja widerborstigen Tätigkeit, die aufgeht in Metaphern, die zeigen, wie schwer dieser Zustand auszuhalten ist. Unter welchem Druck der Sprecher des Sonetts steht, zeigt sich nicht zuletzt im Ton, den er Gott gegenüber anschlägt. Zum einen ist es ein sehr vertrauter Tonfall, man kennt sich gewissermaßen und greift auf eine schon lange andauernde Beziehung zurück: »I [...] Labour to'admit you« (5–6) deutet darauf hin, dass sich der Sprecher schon länger anstrengt. Das Sonett ist voller Imperative, energische wie vertraute Aufforderungen, die an Gott gerichtet sind. Die Erwartung der Tätigkeit Gottes ist hier keineswegs eine demütige Haltung. Wer mit Gott so wenig unterwürfig reden kann und zugleich erklärt, dass Gott ihn sich doch zügig unterwerfen solle, hat nicht unbedingt eine besonders bescheidene Sprecherposition inne. Flehentliches Drängen schwingt hier durchaus mit, doch verfügt der Sprecher auch über ein gerüttelt Maß an intellektuellem Selbstbewusstsein, während er sich in die Verfügungsgewalt Gottes begibt: Es liegt in der Verantwortung Gottes, dafür zu sorgen, dass der Sprecher seinen höheren Zweck, frei und rein im Glauben zu sein, erfüllt. Warten auf Gott ist bei John Donne alles andere als sinnlose Inaktivität. Es wird durch die Tätigkeit des Dichtens an sich aufgewertet, aber auch durch die Stilisierung des Wartenden als (potenziell heroisch) Tätigen. Warten ist hier agonal zu verstehen und erhält so ein heroisches Momentum.

Timothy George merkt in einem geistlichen Text über die Donne-Lektüre in der Fastenzeit an, dass Donne in diesem Sonett letztlich über sich



selbst schreibe, und über den »holy discontent of waiting for an answer that does not come«. <sup>17</sup> Hier wird die Unzufriedenheit, die sich im Gedicht ausdrückt, selbst schon als heilig aufgewertet. Ohne ganz so weit zu gehen, lässt sich bemerken, dass die erzwungene Inaktivität sicher kein Kleinmut ist. Der Zustand des unzufriedenen Ausharrens ist aber auch keine Heroik der Tat, sondern des Aushaltens und Insistierens. Es ist bemerkenswert, dass sich bei aller Demut der Sprecher als individuell wichtig zeichnet; es ist immerhin ein gewaltiger Aufwand, den Gott doch bitte alsbald mit ihm treiben möge. Nicht zuletzt ist der Sprecher, wenn man die Bildlichkeit des handwerkenden Gottes ernst nimmt, das Schmuckstück, das Artefakt des Kunsthandwerkers. Dies ist kein schwaches, kleinmütiges, resigniertes Warten.

Die Einnahme des Menschen, Körper und Geist durch Gott erfolgt im Tod, und John Donne war, selbst für seine Zeit, besessen davon. In seinen letzten Lebensmonaten war er damit beschäftigt, sein eigenes Denkmal vorzubereiten; ein Portrait von sich selbst im Leichentuch bewahrte er auf, und seine Gedenkstatue in seiner Kirche St. Paul's zeigt ihn ebenfalls so. Seine Selbststilisierung scheint nicht nur mit einer gewissen Unerschrockenheit, sondern auch mit persönlichen Opfern verbunden: Schon schwer krank, gestand Donne seinem Freund George Garrard, dass er am liebsten während der Predigt auf der Kanzel sterben würde. Das ist ihm zwar nicht gelungen, doch seine letzte Predigt im Februar 1631, eine ausführliche Betrachtung über die menschliche Sterblichkeit, hinterließ eindruckliche Erinnerungen bei der Nachwelt; die Zuhörer sollen sich beim Anblick des todkranken Dechanten gefragt haben: »Do these bones live?« <sup>18</sup> In der Warteposition, nun nicht mehr auf eine fernliegende Erlösung, sondern auf den unmittelbar bevorstehenden eigenen Tod, hat es sicher etwas Exzeptionelles, unerschüttert die Fassung zu bewahren. Heroisches Aushalten, nicht das von Passivität gekennzeichnete Erdulden, ist damit in die Biographie wie in die dichterische Arbeit John Donnes eingeschrieben. Er und sein Sprecher im Sonett haben ihr immenses Durchhaltevermögen gemeinsam, und ihre gefasste Tapferkeit, mit der sie in ein Gespräch, ja eine Debatte mit Gott selbst gehen.

<sup>17</sup> George 2014.

<sup>18</sup> Diese Episoden von Donnes Lebensende finden sich zahlreich in der Literatur, s. z.B. Targoff 2008, 154–156, und Targoff 2016.

### III. Die Elegie: Henry King, *The Exequy*

Im zweiten Beispiel, einem Trauergedicht eines Zeitgenossen und Freundes Donnes, Henry King (1592–1669), der ebenfalls Geistlicher und Bischof von Chichester war, geht es in ähnlicher Weise um das Warten auf den eigenen Tod, ja sein Herbeiwünschen nach dem Tod seiner geliebten Ehefrau Anne, die er 1617 geheiratet hatte und die 1624 verstarb. *The Exequy. To his Matchlesse never to be forgotten friend* ist ein längeres Gedicht, zu erwarten für eine Elegie. Daher sollen im Folgenden einige Verszeilen daraus zur knappen Illustration herangezogen werden. Der Text beginnt einigermaßen konventionell mit einer Anrede an die Verstorbene:

Accept thou shrine of my dead Saint,  
 Instead of Dirges this complaint;  
 And for sweet flowres to crown thy hearse,  
 Receive a strew of weeping verse  
 From thy griev'd friend [...] <sup>19</sup>

Der dichterische Ausdruck von Trauer dient hier – auch das noch konventionell – als Ersatz für Blumenschmuck beim Begräbnis und ist (sofern man etwa Horaz folgt) auf jeden Fall beständiger als dieser. Der Sprecher des Gedichtes fährt mit der Feststellung fort, dass er eigentlich nur noch an die Verstorbene denkt und »[f]or thee (lov'd clay) / I languish out, not live the day« (12–13). Es gilt, die noch verfügbare Zeit einfach irgendwie zu überdauern. Das ist kein Leben mehr, nur noch ein Verschmachten. Soweit hat der Text wenig Heroisches. Diane E. Henderson bemerkt, dass Kings Position auch nach dem Verlust seiner Frau unverändert blieb, er vielleicht deshalb gerade fähig war »to capture in verse the despondence, the seeming endlessness, of bereavement [...]«. <sup>20</sup> Henderson bringt hier die zerdehnte Zeit mit ein, die die Inaktivität so besonders unerträglich machen kann. Die Verse 85–88 verändern allerdings die Sicht auf das Trauern und Warten:

But heark! My pulse like a soft Drum,  
 Beats my approach, tells *Thee* I come;  
 And slow howe'er my marches be,  
 I shall at last sit down by *Thee*.

<sup>19</sup> Zit. nach Gardner 1985, 110–113.

<sup>20</sup> Henderson 1998, 62.

Der Herzschlag des Sprechers gibt den Takt des Wartens vor und begleitet wie eine Marschtrommel sein Herannahen an die verstorbene Ehefrau. In einem für *metaphysical poetry* typisch makaber-verspielten Bild wird das wichtigste Lebenszeichen, der Pulsschlag eines Menschen, als Vorzeichen des Todes gedeutet. Das Bild greift zurück auf die Vorstellung, dass sich der Mensch mit seiner Geburt unweigerlich auf den Tod zubewegt. Es ist außerdem ein zeittypisches *memento mori*. Der Sprecher bleibt dabei aber nicht stehen, sondern verschafft sich in den ihm gesetzten engen Grenzen – die geliebte Frau ist tot und kann durch nichts zurückgebracht werden, die Trauer um sie kann er nicht abschütteln – ein gewisses Maß an Handlungsmacht. Das Schlagen seines Pulses ermöglicht eine Kommunikation mit der Verstorbenen, die über die eigentlich unüberwindbare Schranke des Todes mitteilt, dass ihr Mann zu ihr kommen wird. Der trauernde Sprecher imaginiert sich als zum Trommelschlag marschierend,<sup>21</sup> immer auf seine Frau zu. Auch wenn er vielleicht langsam geht, am Ende wird er sie erreichen, als Gebrochener, aber unverzagt. Das trotzig-tapfere Hindurchgehen durch die Trauer und, bis zum Wiedersehen, durch die Wechselfälle des Lebens, wird hier in einem Bild kondensiert, das nicht nur die Kreativität des Autors beweist, sondern auch das Durchhalten des Sprechers in den Mittelpunkt rückt. Henry King hat eine eher konventionelle Elegie verfasst, die dennoch Trauer und die scheinbar endlose Zeit ohne die geliebte Ehefrau in einer letzten Pointe umzudeuten versteht.

#### IV. Warten, heroisch aufgewertet: John Milton, *When I consider*

Auch zu späterer Zeit, als die *metaphysical poetry* als Stil nicht mehr gefragt, sondern von klassizistischen Dichtungsauffassungen und -praktiken abgelöst war, schreiben sich Dichter in ihrem Werk in der Haltung des – hartnäckigen und geduldigen – Wartens ein. Als Beispiel sei hier John Milton (1608–1674) angeführt, Dichter, politischer Denker und Staatsbediensteter im Commonwealth unter Oliver Cromwell. Sein Sonett 19 *When I consider how my light is spent* entstand wahrscheinlich in den 1650er Jahren und ist nicht mehr in Miltons Handschrift geschrieben; der Titel

<sup>21</sup> Da der Marsch langsam vorgestellt wird, dürfte es sich der Elegie entsprechend um einen Trauermarsch handeln, doch ruft das Bild auch Assoziationen an soldatisches Marschieren und damit an Tat-Heldentum auf.

*On his blindness* wurde allerdings später hinzugefügt. Es geht sicher nicht nur um Miltons immense Frustration über seine schwindende Sehkraft, von der er als politischer Schriftsteller, aber auch als Übersetzer, so abhängig war. Das biblische Gleichnis von den anvertrauten Talenten Silbergeld bildet den Hintergrund des Textes (Matthäus 25, 14–30). Manche Interpretationen sehen darin auch eine Anspielung auf die törichten und klugen Jungfrauen im Gleichnis direkt davor (Matthäus 25, 1–13). Der Sprecher des Gedichts ist unzufrieden, weil er Gott nicht mehr dienen zu können glaubt, und er sorgt sich, dafür getadelt zu werden: »And that one talent which is death to hide, / Lodged with me useless« (3–4).<sup>22</sup> Will Gott denn Arbeit am Tage, wenn doch das Licht fehlt, fragt er sich. Die beiden ersten Quartette bestehen fast nur aus einem Satz mit einer Reihe von Nebensätzen, was als drängende Atemlosigkeit gelesen werden kann. Die Antwort auf die Frage »Doth God exact day-labor, light deny'd« (7) wird am Ende des zweiten Quartetts von der personifizierten Geduld gegeben: Gott brauche im Grunde diesen Arbeitsdienst gar nicht, weil ohnehin Heerscharen ohne Rast und Ruhe für ihn unterwegs seien. Das Sonett endet mit der Zeile »They also serve who only stand and wait.« (14) Die, die nur stehen und warten, dienen Gott auch. Das Warten wird hier als genauso würdiger Gottesdienst wie intensive Aktivität gefasst. Bereits 1957 haben Jackson und Weese knapp diskutiert, dass die bis dahin gängigen Interpretationen der Schlusszeile, ein Gläubiger müsse pflichtgemäß und geduldig auf Anweisungen Gottes warten, mit Blick auf Miltons extreme Produktivität und seinen rastlosen, scharfen Intellekt kaum zu halten seien. »The last line of the sonnet need not be taken to imply resignation, even temporary resignation, to a passive and contemplative existence in blindness.«<sup>23</sup> Ähnlich wie in den vorangehenden Beispielen wartet der Sprecher außerdem nicht nur, sondern denkt über seine nur scheinbar sinnlose Existenz ohne Augenlicht intensiv nach. Dienen mag zwar alles andere als heroisch konnotiert sein, doch die drängend-fragende Haltung des Sonetts und vor allem die Möglichkeit des Dienens überhaupt in schier unmöglichen Umständen zeugt von der Fähigkeit des Sprechers, heroisch auszuhalten. Das Gedicht ist nicht zuletzt auch ein Ergebnis dieser Fähigkeit. R. F. Hall diagnostiziert hier treffend »the paradox of a fine poem dealing with lack of productive

<sup>22</sup> Zit. nach Rosenblatt 2011, 87–88.

<sup>23</sup> Jackson/Weese 1957, 91.

achievement«,<sup>24</sup> ein Phänomen, das auf alle drei Beispiele zutrifft. Die Betonung liegt hier auf der Umdeutung und Aufwertung des Wartens als agonale Tätigkeit.

John Miltons Epos *Paradise Lost*, 1667 veröffentlicht, das in der Zeit um die Restauration entstand, als er verfolgt und seine Texte verbrannt wurden, bevor er sich nach einer Generalamnestie und dem Einfluss politisch tätiger Freunde (darunter Andrew Marvell) wieder aus der Deckung wagen konnte, weist die Verschiebung vom Lobpreis der Tat zur Emphase des Durchhaltens ebenfalls auf: Gott und Christus erscheinen darin bekanntermaßen eher zurückhaltend, während der aktive, zupackende und zuschlagende Part ausgerechnet von Satan übernommen wird (den die Kritik daher oftmals als Charakter attraktiver findet). Milton will gerade zeigen, dass seine Idee eines christlichen Heldentums eben nicht das Heldentum antiker Heroen und Kriege ist. Seine Auffassung der biblischen Figuren steht damit für eine Psychologisierung oder zumindest Verinnerlichung von Heldentum.

## V. Schlussbemerkungen

Das Phänomen der erzwungenen Auseinandersetzung mit dem Warten- und Ausharren-Müssen lässt sich in Gedichten des 17. Jahrhunderts vielfach feststellen. Die Texte zeigen eine Handlungsohnmacht, um einen Terminus des Attentismusprojekts D6 im Sonderforschungsbereich 948 heranzuziehen, und zugleich das Erwarten des Sprechers einer Erlösung durch Tod und ewiges Leben, Erfüllung in der Liebe, oder beides. Dabei wird das Warten jedoch nicht als Kleinmut und Resignation gezeichnet, sondern vielmehr widerständig, hartnäckig, ja herausfordernd betrieben und damit paradoxerweise zu einer agonalen Aktivität, die potenziell heroisch ist, auch wenn sie nicht explizit so bezeichnet wird.

Die wartenden Sprecher sind keine drachentötenden Helden und Draufgänger, sondern sie halten ihre Zeit und ihre Zustände (und die der Zeitläufte) aus. Ihre Handlungsmacht, die heroische Agency, findet sich in intellektueller Tätigkeit: Ausnahmen gibt es selbstverständlich immer, doch gehen der Höfling, der Geistliche, der Dichter in der Regel nicht mehr in den physischen Kampf, sondern in einen mit sich selbst und mit Gott. Es ist bezeichnend, dass in den beispielhaft herangezogenen

<sup>24</sup> Hall 1999, 110.

Texten dichtende Geistliche, Denker und Prediger die Autoren sind. Es wäre möglich zu argumentieren, dass eben diesen intellektuellen und wortmächtigen Berufen das Verfassen von Gedichten einfach nahe liegen mag. Viel wichtiger scheint jedoch die Tatsache, dass diese Berufsgruppen eben nicht auf einem Schlachtfeld oder anderweitig physisch demonstrativ agieren und daher wohl besonders dazu neigen, scheinbare Inaktivität mit heroischem Potenzial aufzuladen, das geistige Ringen nicht weniger als die Tat zu schätzen.

In allen Fällen muss Zeit gefüllt und/oder überbrückt werden, ohne die Fassung zu verlieren und zu verzweifeln. Die Sprecher zeichnen sich selbst dabei als diejenigen, die das Warten aushalten und es dazu noch rhetorisch elaboriert beschreiben und erfassen können, und dabei nicht verdorben, zum Schweigen verdammt werden von dem, was um sie herum passiert. Wer schweigt, hätte verloren, würde zum Opfer – die Verfasser der Gedichte (die alle tief religiös sind, so dass der Aspekt des Wartens im Glauben besonders hervorzuheben ist) schweigen also nicht in ihren teilweise kaum erträglichen seelischen Zuständen, sondern ergehen sich vielmehr gerade exzessiv in Sprache, widerständig, drängend und penetrant. Damit wird die dichterische Sprache zum Werkzeug heroischer Aktivität. Die Autoren dieser Gedichte verfolgen auf diese Weise (was bei John Donne besonders gut zu sehen war) auch eine Selbststilisierung, so dass diese Texte von den Biographien kaum zu trennen sind. Das glaubende Warten auf Reaktionen Gottes, nicht die Taten des Glaubenden, aber ebenso wenig die Taten Gottes werden zentral.<sup>25</sup> Das Warten im Glauben, wenn sich Gott nicht rührt und keine Antwort kommt, wird zur ultimativen Herausforderung für die Dichter. Ihr Warten sublimiert sich im Dichten; es ist nicht mit Schweigen, sondern gerade mit viel Reden verbunden, mit einer einprägsamen Bildersprache und überbordender Rhetorik. Dies mag eine unspektakuläre Heroisierung sein, die definitiv an den Rändern ausfranst, doch es ist wichtig festzustellen, dass tapferes Aushalten durchaus heroisch sein und den, der erduldet und erleidet, ohne zusammenzubrechen, zum Helden machen kann. Was ist das Besondere an den vorliegenden Beispielgedichten? Ihre Sprecher halten das Warten besser aus als andere und können dies rhetorisch elaboriert beschreiben.

---

<sup>25</sup> Eine aktuelle Betrachtung hierzu ist die Karfreitagspredigt des Bischofs von Trier, Stephan Ackermann, aus dem Jahr 2013. Schweigen kann machtvoll sein, entgegen der landläufigen Betrachtung, dass wer schweigt, verloren habe. Außerdem muss das Schweigen Gottes ausgehalten werden.

Hierin liegt wohl auch eine der vielen möglichen Erklärungen, warum die Moderne (etwa T. S. Eliot) so von den *metaphysical poets* fasziniert war. Es ist nicht nur der eine, übermächtige und immer wieder herangezogene Faktor ihrer Intellektualität. Vielmehr ist das Aushalten und Warten, ohne darin einen unmittelbaren Sinn erkennen zu können, auch ein Kennzeichen der Moderne selbst. Samuel Becketts Wladimir und Estragon sind Helden ihres ziel- und zweckfreien Zustands, der in *Warten auf Godot* (1952) dargestellt wird, schlicht weil sie ihn aushalten können. Die Dichter des 17. Jahrhunderts erwerben sich zumindest rhetorische Handlungsmacht, weil sie das Schweigen aushalten, weil sie sonst über keine andere Agency verfügen. Die Texte werden damit zum Ort der Legitimation und Sinnstiftung, es sind vielleicht keine Durchhalte-Narrative,<sup>26</sup> sondern Durchhalte-Dichtungen. Das Heroische wird nach innen verlagert und allenfalls auf rhetorischen Schlachtfeldern vorgeführt. Durch Imperative, die sich an Gott richten (dem nun wirklich nichts befohlen werden kann), durch eine häufig gesperrte Syntax, die das schwerfällige Verstreichen der Zeit nahebringt, und durch den Einsatz von Paradoxa wird das quälend langsame Verstreichen der Zeit, die immer kurz vor ihrem Stillstand zu sein scheint, formal in Szene gesetzt. Die Sublimation des inneren Drucks wegen erzwungener Untätigkeit findet durch und in Dichtung statt; in der Agency durch Dichtung behalten die Sprecher wenigstens die Kontrolle über ihren Text. Auch wenn Gott nie antwortet und der Tod der geliebten Ehefrau oder der Verlust des Augenlichts niemals rückgängig gemacht werden können, enden die Gedichte nicht in der schieren Verzweiflung. Es würde weitere Artikel brauchen, um über Zeitauffassungen und Chronologien zu sprechen; es ist aber festzuhalten, dass das Aushalten-Können von unerträglich zerdehnter Zeit und Handlungsohnmacht heroisches Potenzial hat. Dies ist ein Gegenprogramm zum Moment der Heldentat und des Dreinschlagens, in dem sich (innere oder äußere) Kraft blitzartig entlädt.

In unterschiedlichen historischen Kontexten – hier in verschiedenen Phasen der Frühen Neuzeit in England – wird das eigentlich inaktive Warten zu einer implizit heroischen Aktivität. Nicholas Hilliards Miniatur des *Young Man among Roses* erinnert an das sozio-kulturelle Potenzial von Melancholie am Hof Elisabeths I. als Merkmal des Exzeptionellen.

<sup>26</sup> Ein Begriff Isabell Oberles; s. auch die Beschreibung des Attentismus-Projekts auf <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/de/teilprojekte/foerderphase2/d6-heldenhaftes-warten/index.html?page=1>.

Während diese eingangs beschriebene melancholische Selbststilisierung zumeist freiwillig als kulturelles Ausdrucksmuster gewählt wird, wobei sich das Besondere dann nicht mehr im Schlagen auf dem Schlachtfeld, sondern in der Pose begreift, sind die Sprechsituationen der Gedichte nicht selbst gewählt. Vielmehr finden sich die Sprecher in ihre Konstellationen gezwungen, sei es durch den Tod der Ehefrau, die Verzweigung über das Erblinden oder der Versuch, eine deutliche Reaktion von Gott zu bekommen. Es wird nicht auf einen Helden gewartet, oder auf die eigene Held-Werdung, sondern die eigene (meist zwangsläufige) Inaktivität wird ins Zentrum der Gedichte gerückt. Gegen diese Inaktivität wird quasi angedichtet, wodurch sie eine agonale, widerständige Komponente erhält. Weil auf die Lösung von Fragen gewartet wird, die aus beschränkter menschlicher Sicht nie eine Antwort erhalten können, steht das Aushalten einer eigentlich unerträglichen und in ihrem Ende nicht erkennbaren Situation im Mittelpunkt. Dieses Aushalten, das sich zum Teil duldsam und demütig (am ehesten in der Elegie von Henry King), zum Teil aber auch mit beträchtlicher Energie vollzieht, ist exzeptionell und damit heroisierbar. Das Ziel dieses Warteprozesses ist fast zweitrangig, es ist aber ersichtlich, dass ein Ende des Wartens mit einer wie auch immer gearteten Auf- oder Erlösung – Henry King spricht in seiner Elegie sogar von der körperlichen »dissolution« (116) – nicht absehbar ist. Diese Art der Heroisierung ist vielleicht mittelbar zu nennen, aber sie ist ohne Zweifel präsent in der Haltung des jeweiligen Sprechers und der verwendeten Inhalte und Rhetorik.



## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Donne, John: Holy Sonnet. »Batter my heart«, in: Helen Gardner (Hg.): *The Metaphysical Poets*, London 1985 (zuerst 1972), 85–86.
- King, Henry: The Exequy, in: Helen Gardner (Hg.): *The Metaphysical Poets*, London 1985 (zuerst 1972), 110–113.
- Marvell, Andrew: To his Coy Mistress, in: Helen Gardner (Hg.): *The Metaphysical Poets*, London 1985 (zuerst 1972), 250–252.
- Milton, John: Sonnet XIX. »When I consider how my light is spent«, in: Jason P. Rosenblatt (Hg.): *Milton's Selected Poetry and Prose*, New York 2011, 87–88.

### Sekundärliteratur

- Ackermann, Stephan: Gottes Schweigen suchen und aushalten. Predigt am Karfreitag 2013 im Trierer Dom, auf: Homepage des Bistums Trier, [www.bistum-trier.de/bistum-bischof/bischof/im-wortlaut/in-der-predigt/gottes-schweigen-suchen-und-aushalten/](http://www.bistum-trier.de/bistum-bischof/bischof/im-wortlaut/in-der-predigt/gottes-schweigen-suchen-und-aushalten/) (letzter Zugang am 30.6.2019).
- Asch, Ronald G.: Märtyrer, Mörder und Monarchen. Das Königtum zwischen Heroismus und Heroismus-Defizit. Ein Vergleich zwischen England und Frankreich (1589–1628), in: Achim Aurnhammer / Manfred Pfister (Hg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden 2013 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 28), 283–302.
- Gardner, Helen: *The Metaphysical Poets*, London 1985 (zuerst 1972).
- George, Timothy: John Donne in Lent. *Flesh and Dust*, 4.7.2014, [www.firstthings.com/web-exclusives/2014/04/john-donne-in-lent](http://www.firstthings.com/web-exclusives/2014/04/john-donne-in-lent) (letzter Zugriff am 30.6.2019).
- Greer, Germaine: Out of the Shadows, in: *The Guardian*, 28.1.2006, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jan/28/art.classics> (letzter Zugriff am 30.6.2019).
- Hall, R. F.: Milton's sonnets and his contemporaries, in: Dennis Danielson (Hg.): *The Cambridge Companion to John Milton*, Cambridge <sup>2</sup>1999, 98–112.
- Henderson, Diana E.: King and No King. »The Exequy« as an Antebellum Poem, in: *George Herbert Journal* 22.1, 1998, 57–75.

- Jackson, James L. / Walter E. Weese: »...Who Only Stand and Wait«: Milton's Sonnet »On his Blindness«, in: *Modern Language Notes* 72.2, 1957, 91–93.
- Schlüter, Andreas: Humouring the Hero: The Uses of Melancholy among Military Nobles in Late Elizabethan England, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2, 2014, 36–46.
- Strong, Roy: *The English Renaissance Miniature*, London 1983.
- Targoff, Ramie: *John Donne: Body and Soul*, Chicago 2008.
- Targoff, Ramie: Facing Death, in: Achsah Guiborry (Hg.): *The Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge 2006, 217–232.
- Victoria and Albert Museum: »Young Man among Roses.« [Sammlungsdatenbank], <https://collections.vam.ac.uk/item/O17315/young-man-among-roses-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (letzter Zugriff am 30.6.2019).
- Victoria and Albert Museum: »Young Man Among Roses« by Nicholas Hilliard (1547–1619), <http://www.vam.ac.uk/content/articles/y/nicholas-hilliards-young-man-among-roses/> (letzter Zugriff am 30.6.2019).



## Warten auf Wiederkehr? Zur Heroisierung Napoleons in der Geschichtsliteratur des 19. Jahrhunderts

Am Ende des siebenten Kapitels von Heines Reisebild *Ideen. Das Buch Le Grand* (1827) wird es unerträglich laut. Der Erzähler berichtet dort, wie er in seiner Jugend auf den französischen Tambour Monsieur Le Grand getroffen sei, der eine ganz eigene Form der Geschichtsvermittlung praktiziert habe. Während der Erzähler im Düsseldorfer Hofgarten auf dem Rasen liegt, beginnt Le Grand, ihm die siegreichen Taten Napoleons über sein Trommelspiel zu vergegenwärtigen:

Ich sah den Zug über den Simplon – der Kaiser voran und hinterdrein klimmend die braven Grenadiere, während aufgescheuchtes Geflügel sein Krächzen erhebt und die Gletscher in der Ferne donnern – ich sah den Kaiser, die Fahne im Arm, auf der Brücke von Lodi – ich sah den Kaiser im grauen Mantel bey Marengo – ich sah den Kaiser zu Roß in der Schlacht bey den Pyramiden – nichts als Pulverdampf und Mammelucken – ich sah den Kaiser in der Schlacht bey Austerlitz – hui! wie pfiffen die Kugeln über die glatte Eisbahn! – ich sah, ich hörte die Schlacht bey Jena – dum, dum, dum – ich sah, ich hörte die Schlacht bey Eilau, Wagram – – – – nein, kaum konnt' ich es aushalten! Monsieur Le Grand trommelte, daß fast mein eignes Trommelfell dadurch zerrissen wurde.<sup>1</sup>

Wie Petra McGillen herausgestellt hat, liege das Besondere dieser Passage darin, dass die Erinnerung an die historischen Ereignisse dem Erzähler explizit akustisch, dem Leser aber implizit optisch vermittelt werde.<sup>2</sup> Denn »[s]ämtliche Szenen«, die von Le Grand aufgerufen werden, »waren zum Entstehungszeitpunkt von Heines Text entweder bereits ikonisch oder sollten es noch werden«.<sup>3</sup> Die Aufzählung der Schlachten aktiviert das Bildgedächtnis des zeitgenössischen Lesers und lässt aufgrund der staccatohaften Wiederholung des siebenmaligen »ich sah« eine rasche Bildfolge bzw. eine Art »Napoleon-Film« entstehen. Der französische Kaiser avanciert zu einer übermächtigen Figur, die keine Ruhepausen kennt und die in höchster Eile von Kampfplatz zu Kampfplatz hetzt. Damit

<sup>1</sup> Heine 1973/97, VI, 193.

<sup>2</sup> Vgl. McGillen 2015, 212–215.

<sup>3</sup> Ebd., 212–213.

konkretisiert sich die Vorstellung von einem militärischen Helden, dem das Warten genuin fremd ist.

Spätestens an dieser Stelle dürfte sich die Frage aufdrängen, ob die Person Napoleons tatsächlich geeignet ist, um ›Heldenhaftes Warten in der Literatur‹ konstruktiv zu thematisieren. Eine solche Frage setzt freilich voraus, das Phänomen des ›Heldenhaften Wartens‹ als ein bestehendes anzusehen. Mit Rekurs auf den Beginn von Max Webers Arbeit über *Wirtschaft und Gesellschaft* (1921) war in der ursprünglichen Tagungsskizze behauptet worden, das Warten könne als »innerliches Tun« gewertet werden, das eine heroische Qualität beanspruchen dürfe.<sup>4</sup> Bei Weber, dem es darum zu tun ist, einen soziologischen Handlungsbegriff zu definieren, ist von ›heldenhaftem Warten‹ noch keine Rede. Zudem hat er jenem »innerliche[n] Tun« nicht das Warten, sondern das »Unterlassen oder Dulden« zugeordnet.<sup>5</sup> Auch wenn das Unterlassen und das Dulden jeweils Aspekte des Wartens aufweisen können, sind beide Tätigkeiten nicht mit dem Warten identisch. Denn beim Warten geht es nicht primär darum, grundsätzlich von einem bestimmten Handeln abzusehen (das Unterlassen) oder ein fremdes Handeln zu ertragen (das Dulden). Vielmehr hat sich der Wartende entweder bewusst entschieden oder wird von äußeren Umständen dazu gezwungen, sein Handeln für eine bestimmte oder auch unbestimmte Dauer auszusetzen. Lässt sich aber ein solcher temporärer Handlungsverzicht mit der konstitutiven Funktion eines Helden vereinbaren, ein Handlungsträger zu sein? Anders gefragt: Ist der Held in dem Moment, in dem er wartet, überhaupt noch ein Held?

Wird der Blick zurück auf Napoleon gewendet, so scheint der französische Kaiser schon deswegen ein Held gewesen zu sein, weil er viel zu dynamisch veranlagt war, um jemals warten zu können. Diese Mobilitätsaffinität zeigt sich sogar noch in Napoleons Niederlagen, auf die der Erzähler in den Folgekapiteln eingeht. Während die zitierte Aufzählung Le Grands bei der Schlacht bei Wagram (5./6. Juli 1809) abbricht, behandelt der Erzähler auch Napoleons weitere militärische Laufbahn. Schließlich weist er mit Bedauern darauf hin, dass der französische Kaiser bereits am 5. Mai 1821 auf St. Helena gestorben ist:

Der Kaiser ist todt. Auf einer öden Insel des indischen Meeres ist sein einsames Grab, und Er, dem die Erde zu eng war, liegt ruhig unter dem kleinen Hügel,

<sup>4</sup> Oberle/Pulina 2018.

<sup>5</sup> Weber 1972, 1.

wo fünf Trauerweiden gramvoll ihre grünen Haare herabhängen lassen und ein frommes Bächlein wehmüthig klagend vorbeyrieselt. Es steht keine Inschrift auf seinem Leichensteine; aber Clio, mit dem gerechten Griffel, schrieb unsichtbare Worte darauf, die wie Geistertöne durch die Jahrtausende klingen werden.<sup>6</sup>

Während die anthropomorphisierte Natur um den französischen Kaiser trauert, trägt die Muse der Geschichtsschreibung dafür Sorge, dass sein Name die Jahrtausende überdauern werde. Unterstützung erhält sie dabei nicht nur von Heine, sondern auch – wie Barbara Beßlich in ihrer wegweisenden Monographie dargelegt hat – von den »Napoleon-Lyrik[ern] der 1820er bis 1840er Jahre«, die »mit Empathie und Sentimentalität das Schicksal des im Exil Verstorbenen« bedauern.<sup>7</sup> Diese Form der dichterischen Anteilnahme besitzt überdies die Funktion der politischen Gegenwartsreflexion: »Poetische Wallfahrten nach St. Helena suchen den Geist des untoten Napoleon auf, um gemeinsam mit diesem Wiedergänger einen kritischen Blick über das gegenwärtige Europa schweifen zu lassen.«<sup>8</sup> Mit der Stilisierung des verstorbenen französischen Kaisers zu einem »Wiedergänger« verschiebt sich der Akzent von einem Helden, der nicht warten kann, zu einem Helden, der wieder erwartet wird. Im Folgenden soll auch diese Form des Attentismus diskutiert werden, wobei ich mich auf die von Eduard Brinckmeier herausgegebene Anthologie *Napoleons-Album* (1842) beziehe,<sup>9</sup> die als eine repräsentative Kristallisation der geschichtslirischen Vergegenwärtigung Napoleons gelten darf.

### I. Ein »Tempel« für den Kaiser: Zum Gehalt von Brinckmeiers Sammlung

In einem kleinen Artikel, der am 30. Oktober 1841 in der *Zeitung für die elegante Welt* publiziert wird und der einige Korrespondenz-Nachrichten aus Braunschweig enthält, finden sich verschiedene Bemerkungen über das *Napoleons-Album*. Wie der anonyme Verfasser sogleich süffisant vermerkt, sei es nicht verwunderlich, dass angesichts »der Menge der Napoleonsdichter, von Gaudy bis Müchler, von V.[ictor] Hugo bis A.[uguste] Barbier [...] Liebe oder Speculation nothwendig bald auf den Gedanken kommen [musste], eine Biographie Napoleon's in Gedichten

<sup>6</sup> Heine 1973/97, VI, 195.

<sup>7</sup> Beßlich 2007, 206.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Brinckmeier 1842.

zusammenzustellen.«<sup>10</sup> Das *Napoleons-Album*, das zunächst in vier Heften ausgeliefert und anschließend als Prachtausgabe gedruckt wird, geht auf eine Textsammlung zurück, die der Jurist Johann Wilhelm Sigismund Lindner angefertigt hatte.<sup>11</sup> Wie der informierte Verfasser der *Zeitung für die elegante Welt* weiter ausführt, habe Brinckmeier diese Sammlung übernommen und sie sowohl um Übersetzungen aus der französischen Anthologie *Couronne Poétique de Napoléon-le-Grand* (1807; Neufassung: 1840) als auch um eigene Dichtungen bereichert.<sup>12</sup> Neben Übertragungen von Gedichten Edgar Quinets und Victor Hugos finden sich insgesamt nur vier eigene Texte Brinckmeiers in der mehr als 300 Seiten umfassenden Anthologie. Am häufigsten sind darin Gedichte des Chamisso-Schülers Franz von Gaudy enthalten; ansonsten stammen die Beiträge vielfach von heute weithin vergessenen Lyrikern.

Mit seiner Anthologie präsentiert Brinckmeier eine gleichsam dichterische Biographie Napoleons, die bei seiner Kindheit einsetzt, sich über die Periode seiner militärischen Laufbahn erstreckt und mit seinem Tod und Nachruhm endet. In gattungstypologischer Hinsicht handelt es sich dabei in Anlehnung an die Systematisierung Peer Trilckes vorwiegend um die vergangenheitsdominante Bauform der thematisierenden Geschichtsliteratur.<sup>13</sup> Um die einzelnen Lebensstationen konkret zu kennzeichnen, ist den Gedichten zumeist ein Datum vorangestellt, das den zeitlichen Bezugspunkt in Napoleons Vita markiert.<sup>14</sup> Trotz dieser retrospektiven und damit im Grunde historisierenden Perspektive auf den französischen Kaiser muss Brinckmeier »der Metternich-Politik plausibel machen«, wieso er ausgerechnet »jetzt Napoleon-Texte veröffentlicht[t]«. <sup>15</sup> Diesem Einwand begegnet Brinckmeier, indem er Napoleon den zeitpolitischen Kontexten zu entziehen und in einer überzeitlichen Heldensphäre zu verorten versucht:

<sup>10</sup> Anonym 1841b, 851.

<sup>11</sup> Vgl. ebd.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Trilcke 2013, 37–40.

<sup>14</sup> Vgl. auch die chronologische Übersicht zu Napoleons Vita am Ende der Anthologie. In der Werbeanzeige heißt es dazu: »Die Chronik, welche dem Napoleons-Album beigegeben wird, umfasst alle denkwürdigen Momente aus Napoleons Leben und seiner Zeit, bis zur Beisetzung der Asche. Sie bildet eine gedrängte und übersichtliche Geschichte des großen Kaisers und eignet unser Album eben sowohl zu einem selbständigen Werke, als zu einem werthvollen Supplemente zu allen vorhandenen Schriften über Napoleon.« (Anonym 1841a).

<sup>15</sup> Beßlich 2007, 223.

[...] ein überwundener Feind ist für den Geschichtschreiber, für den Dichter, für den Ehrenmann kein Feind mehr, und ein großer Mann, der vom Schauplatze abtrat, ist der Geschichte, der Poesie anheimgefallen und darf nur noch von dem allgemein menschlichen Standpunkte aus beurtheilt werden, wie Alexander, wie Cäsar, wie Carl der Große. Und in Napoleon war mehr als Carl, als Cäsar, als Alexander.<sup>16</sup>

Diese maßlose Überhöhung Napoleons korrespondiert mit der glorifizierenden Schilderung, die Brinckmeier im *Prospectus* zu seinem Album bietet. Bereits im ersten Satz wird Napoleon zu einer übergroßen Projektionsfigur stilisiert, deren »Ruhm sich nichts vergleichen lässt, wie weit die Erinnerung auch zurückgreifen mag in die fernsten entlegensten Tage des Alterthums, um die Heroen Griechenlands und Roms dem Helden der Jetztwelt gegenüber zu stellen«. <sup>17</sup> Bemerkenswert ist, dass sich Brinckmeier nicht auf diese heroische Inkommensurabilität beruft, um seine Anthologie zu legitimieren. Vielmehr erinnert er implizit an die Zeit der antinapoleonischen Kriege, um behaupten zu können, dass dem deutschen Volk erst dank des Gegners Napoleon die eigene »Riesenkraft« bewusst geworden sei. <sup>18</sup> Aus diesem Grund müsse dem französischen Kaiser ein Denkmal gestiftet werden, das Brinckmeier zu einem Sakralbau aufwertet: »Einen Tempel wollen wir erbauen, dessen weite Hallen alle umfassen, die zu dem erhabenen Kultus des Genius, in dem Menschen *Napoleon* manifestirt, sich versammelten.« <sup>19</sup> Dieser »Tempel« ist freilich nichts anderes als das metaphorisch übersteigerte *Napoleons-Album* selbst, in dem die titelgebende Bezugsfigur unter anderem mit unterschiedlichen Formen des heldenhaften Wartens in Verbindung gebracht wird.

## II. Das Wissen um die »rechte Zeit«: Napoleon als wartender Held

Im Unterschied zur Darstellung in Heines Reisebild *Ideen. Das Buch Le Grand* wird Napoleon bei Brinckmeier durchaus als wartender Held präsentiert: zum einen als Protagonist, der warten muss, weil ihn die Umstände am Handeln hindern; und zum anderen als Protagonist, der sich zu warten entscheidet, weil er gezielt jegliches Handeln aussetzt. Der ers-

<sup>16</sup> Brinckmeier 1842, ii.

<sup>17</sup> Brinckmeier 1841.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.



te Fall bezieht sich insbesondere auf jene Gedichte, in denen Napoleons jugendliche Träume von einer glorreichen Zukunft behandelt werden. Demgemäß steht in Ludwig von Erfurts Gedicht *Napoleons Jugend* der ca. neunjährige Bonaparte im Mittelpunkt, wie auch die von Brinckmeier hinzugesetzte Jahreszahl »1778« belegt.<sup>20</sup> Die »Gluth«, die im »dunkeln Aug'« (v. 4) des Kindes herrscht, zeugt bereits von einer unergründlichen Tiefe, während es seinen Blick über das Meer hinaus schweifen lässt:

Und in's Meer, in's weite wilde, glanzerfüllt von den Sternen,  
Späht er aus, die Brust voll Sehnen, nach den Küsten in den Fernen;  
Denn zu eng' ist's ihm geworden auf dem kleinen Inselstrande,  
Und hinüber möchte' er fliegen nach dem neuen Vaterlande. (v. 5–8)

Dem jungen Napoleon, der seine Heimat Korsika zu verlassen trachtet, wird bereits der Wille zur geographischen Transgression attestiert. Vor allem die unbändige Sehnsucht sowie der Drang, zum Festland »fliegen« zu wollen, machen bereits seine heroischen Anlagen sichtbar. Auch wenn er Korsika im Dezember 1778 verlässt, um auf das Collège von Autun gebracht zu werden, veranschaulicht Ludwig von Erfurt, wie Napoleon aufgrund seines jugendlichen Alters gezwungen ist, künftige Möglichkeiten der Bewährung abwarten zu müssen.

In ähnlicher Weise richtet Franz von Gaudy in seinem Gedicht *Schulzeit zu Brienne* den Fokus auf den »Jüngling« Bonaparte, der gewissermaßen einen Fremdkörper im Kreis seiner »sorglos schwärmende[n] Genossen« (v. 1) darstellt.<sup>21</sup> Napoleons historisch verbürgtes Außenseitertum wird mit seinem Ernst und seiner Schweigsamkeit erklärt: Nur gelegentlich sei wahrzunehmen, dass er ein »schwertstoßgleiches Wort« (v. 3) äußere. Solche seltenen Bekundungen bedürfen ihrerseits der Deutung:

Ahnend kündet es der Weise: Jetzt entspricht dem Korsenstamme  
Nur das Wort – des Rauches Säule, Zeichen einer Riesenflamme –  
Doch als Mann wird er es lösen, was des Jünglings Mund versprach,  
Und in Heldenthaten ringt er einst den Heldenworten nach. (v. 5–8)

Die Opposition von »Heldenwort« und »Heldentat« indiziert einen zeitlichen Verlauf, in dem die Worte des Jünglings proleptisch auf die künftigen Erfolge des Mannes vorausweisen. Auch wenn der prophetische

<sup>20</sup> Brinckmeier 1842, 6–8.

<sup>21</sup> Ebd., 15–16.

»Weise« schon Kenntnis vom weiteren Geschichtsverlauf zu haben scheint, muss sich der junge Napoleon erneut damit abfinden, die Zeit seiner militärischen Bewährung abzuwarten.

Die Antizipation von Napoleons kommender heroischer Größe vergegenwärtigt vielleicht am prägnantesten das Gedicht *Lieutenant Bonaparte's Dachkammer*, das »R. von Groskreutz« zum Verfasser hat und dem eine Illustration von August Meyer beigegeben ist.<sup>22</sup> Zu Beginn meldet sich ein Sprecher zu Wort, der eine zweite Sprecherfigur in die titelgebende Dachkammer hineinführt, sie aber auffordert, möglichst leise zu sein. Ihre Beschreibung beginnt beim Interieur des Zimmers, erstreckt sich ferner auf die außerhalb liegende »Riesenstadt« (v. 10) Paris und endet bei dem Bewohner des Zimmers, über den sie sofort eine Vermutung anstellt: »Ha, sieh, der junge Mensch, das Haupt gestützt / Auf seine Hand, er träumt – zuweilen blitzt / Sein Auge auf – er denkt wohl an sein Mädchen / Und webt sich ein Romanenfädchen.« (v. 16–19) Doch die fast respektlose Unterstellung, der Bewohner der Dachkammer würde sich amourösen Gedankenspielen hingeben, weist der erste Sprecher entschieden zurück:

Er webt! Ein starker Faden, den er webt,  
 Und sein Roman – es ist die Weltgeschichte.  
 Europa ist die Maid, nach der er strebt;  
 [...]  
 Der Punkt, nach dem der Grieche um sich sah,  
 Die Welt aus ihren Angeln zu erheben,  
 Er ist gefunden in dem Haupte da,  
 In seines Willens unbedingtem Streben. (v. 20–22, 26–29)

Der erste Sprecher greift die Metapher des Fadenwebens auf, codiert sie aber semantisch um. Ausdrücklich macht er kenntlich, dass es nicht der Faden eines Liebensromans, sondern der der »Weltgeschichte« ist, den Napoleon aktiv webt. Wie der Bezug auf Archimedes verdeutlicht, schreckt der französische Visionär selbst vor radikalen Umstürzen nicht zurück. Angesichts dieser künftigen Neuordnung der Welt erscheinen selbst die blutigen Ausschreitungen des Tuileriensturms, der sich in diesem Moment auf den Pariser Straßen ereignet, beinahe harmlos.<sup>23</sup> Doch

<sup>22</sup> Ebd., 20–23.

<sup>23</sup> Die Handlungszeit des Gedichts ist auf den 11. August 1792 datiert. In der chronologischen Übersicht heißt es dazu: »Hier [in Paris] ist er [Napoleon] Zeuge der am 10. August 1792 verübten Greuel« (Ebd., 3 [Chronik]).

letztlich bleibt Napoleon auch in dieser Gestaltung auf den Status eines Vordenkers beschränkt, der die Realisation seiner Pläne abwarten muss. Dass es im Rahmen der Napoleon-Lyrik neben dieser Formation des Helden, den die Umstände zum Warten nötigen, auch jenen Figurentypus gibt, der sich bewusst zu warten entscheidet, ist zumindest überraschend. Einen Beleg bildet das von Brinckmeier selbst verfasste Gedicht *Die rechte Zeit*, in dem er die Schlacht bei Jena und Auerstedt behandelt.<sup>24</sup> Dass sich Napoleon am Morgen des 14. Oktobers 1806 recht sonderbar verhält, macht der Sprecher zu Beginn des Gedichts kenntlich:

Unbegreiflich schien es Allen,  
Was den Kaiser, der sonst immer  
Jede Schlacht begonnen hatte,  
Heut so lange zögern ließ. (v. 5–8)

Der französische Heerführer wird – um mit Theodore Ziolkowski zu sprechen – explizit als ein ›Hesitant Hero‹ ausgewiesen,<sup>25</sup> der nicht interveniert, als sich die gegnerische Armee den französischen Truppen zu nähern beginnt. Dieses Gefahrenpotenzial wird mit zwei Versen zum Ausdruck gebracht, die sowohl die dritte als auch die fünfte Strophe einleiten: »Immer drohender und näher / Kam das Heer der Alliierten« (v. 9–10, 17–18). Während die französischen Soldaten schon eingekreist werden, scheint Napoleon die Gefahr zu ignorieren und wartet weiter ab. Dieser ungewöhnliche Handlungsverzicht erzeugt verständlicherweise Ratlosigkeit:

Und verwundert und betroffen  
Stehen alle, die es seh'n,  
Stehen Feldherrn und Soldaten,  
Daß er nicht den Angriff heißt. (v. 21–24)

Die demonstrierte Tatenlosigkeit im Moment größter Handlungsnotwendigkeit erzeugt eine enorme Anspannung, die erst der plötzlich erschallende Schlachtruf löst: »Vorwärts, Franzosen!« (v. 28) Doch derjenige, der den Angriff befiehlt, ist keineswegs Napoleon, sondern ein junger Gardegrenadier. Der französische Kaiser ist zwar über dessen

<sup>24</sup> Ebd., 97–101.

<sup>25</sup> Vgl. Ziolkowski 2004.

eigenmächtiges Handeln erzürnt, belässt es aber bei einer scharfen Ermahnung, die in direkter Rede dargeboten wird:

»Heldenmuth weiß ich zu schätzen,  
 Ihn zu lohnen und zu ehren; –  
 Wo Gelegenheit sich bietet,  
 Soll mich's freu'n, Dich brav zu sehn.  
 Doch jetzt hab' *ich* zu befehlen,  
 Und eh' Du mir Rath kannst geben,  
 Warte, bis in dreißig Schlachten  
 Das Commando Du geführt;  
 Bis in dreißig heißen Schlachten  
 Für das Vaterland Du siegtest.« (v. 53–62)

Napoleon betont, dass er den »Heldenmuth« des jungen Garderegiments durchaus zu schätzen wisse. Doch indem er ausführt, dass *er* es gewesen ist, der zahlreiche Siege in kriegerischen Auseinandersetzungen errungen hat, verweist er den Untergebenen auf seinen Platz in der militärischen Rangfolge. Obgleich diese Ansprache ebenfalls als Handlungsverzögerung zu werten ist, trifft Napoleon dennoch die titelgebende »rechte Zeit« (v. 76), um den Angriff endlich in die Wege zu leiten. Damit erweist sich der französische Heerführer als eine Heldenfigur, die gleichsam intuitiv in der Lage ist, den Kairos – d.h. den rechten Moment – zu ergreifen, weil sie befähigt ist, strategisch warten zu können.<sup>26</sup>

Auch wenn es in der Konsequenz denkbar erscheint, das übereilte und das abwartende Handeln als zwei konkurrierende Konzepte heroischen Verhaltens aufzufassen, möchte ich eine alternative Deutung vorschlagen. Wie dargelegt, erzeugt Napoleons irritierender Handlungsverzicht, mit dem das Gedicht einsetzt, ausdrücklich Verwunderung und Betroffenheit bei den französischen Feldherren und Soldaten. Aufgrund der Inkongruenz zwischen seinem üblichen tatkräftigen Handeln und seinem unüblichen tatenlosen Warten entsteht der Eindruck, als sei sein Heldenstatus temporär außer Kraft gesetzt. Dieses gleichsam »heroische Vakuum« versucht nun der Garderegimentsführer zu füllen, indem er mit »Heldenmuth« zum Angriff aufruft, um eine potenzielle Niederlage abzuwenden. Napoleon gewinnt den okkupierten Heldenstatus zurück, indem er seine militärische »Führerschaft« geltend macht. Dabei beruft er sich jedoch auf

<sup>26</sup> »Immer noch des Kriegsgott's Liebling, / Traf der Kaiser der Franzosen, / Wie aus angebornem Triebe, / Wiederum die rechte Zeit.« (v. 73–76). Vgl. Ulrich Bröcklings Qualifizierung dieser Form des heroischen Wartens als »taktisches Geschick« (S. 13–14).

vergangene Erfolge, die keineswegs die künftigen garantieren müssen. Demgemäß kommentiert der Sprecher: »Ein Moment, daß früher oder / Später er die Schlacht begonnen, / Und das Loos von Millionen / Wäre anders wohl gerollt« (v. 77–80).<sup>27</sup> Daraus folgt wiederum: Nicht so sehr das Warten macht Napoleon zum Helden, sondern vielmehr die Fähigkeit, intuitiv zu wissen, zu welchem Zeitpunkt er wieder handelnd tätig werden muss.

### III. Wandern bis zum »Schluß der Zeit«: Napoleon als erwarteter Held

Dass Napoleon auch zum Objekt der Erwartung stilisiert werden kann, belegen zunächst zwei der Gedichte Eduard Quinets, die Brinckmeier übersetzt und in seiner Anthologie abgedruckt hat. Während im Gedicht *Der Abschied* von Napoleons Mutter die Rede ist, die die Rückkehr ihres Sohnes erwartet, bezieht sich das Gedicht *Josephine an Napoleon* auf seine erste Gattin, die ebenfalls die Heimkehr des fernen Geliebten ersehnt.<sup>28</sup> Im Unterschied zu solchen sentimentalisierenden Konstellationen beanspruchen jene Gestaltungen ein weitaus größeres heroisches Potenzial, in denen Napoleon als künftiger ›Wiedergänger‹ inszeniert wird. Die Sprecherfigur oder eine spezifische Figurengruppe erhofft in diesen Gedichten die Rückkehr des verstorbenen französischen Kaisers, der seinerseits zu einem politischen Heilsbringer aufgewertet wird. Wie eine solche Auferstehung imaginiert werden könne, hat beispielsweise Horace Vernet mit seinem Gemälde *Napoléon sortant de son tombeau* (1840) veranschaulicht. Inzwischen hat diese Darstellung wieder einige Prominenz erlangt – und zwar als Titelbild von Michael Gampers Monographie *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas* (2016).<sup>29</sup>

Dass die Bestrebungen, an Napoleon als heroischer Bezugsfigur festzuhalten, vor allem mit nationalpolitischen Tendenzen konfligieren, belegt exemplarisch die Stellungnahme eines Literaturkritikers in Wilhelm Strickers Zeitschrift *Germania*. Nach einer kurzen abwertenden Erwäh-

<sup>27</sup> In der letzten Strophe wird erläutert, was mit der Metapher des ›anders rollenden Loses‹ gemeint ist: Hätte Napoleon den Kampf zu früh oder zu spät begonnen, wäre die Schlacht bei Jena und Auerstedt gleichsam eine ›vorgezogene‹ Leipziger Völkerschlacht geworden. Vgl. v. 81–84.

<sup>28</sup> Brinckmeier 1842, 13–14, 33–35.

<sup>29</sup> Vgl. Gampers 2016. In dieser Arbeit wird der Figurentypus des Helden erstaunlicherweise so gut wie gar nicht thematisiert. Vgl. dazu Immer 2016.

nung von Brinckmeiers Anthologie wird die Napoleon-Lyrik im Allgemeinen beurteilt:

Von der Sündfluth von Gedichten, die einen Mann, der aller Romantik so fern war, wie Napoleon, im Lichte der Romantik und Poesie darstellen sollen, schweigen wir jetzt und bedauern nur, daß neben den vielen schlechten und seichten Liedern auch *Gaudy* und *Freiligrath* ihr deutsches Vaterland haben so weit vergessen können, daß sie zu Lobrednern ihres Zwingherrn und Unterdrückers geworden sind.<sup>30</sup>

Neben *Gaudy* und *Freiligrath* hätte der Rezensent beispielsweise auch den Dichter Karl Immermann nennen können, dessen Gedicht *Napoleon's Grab* Brinckmeier gegen Ende seiner Anthologie abdruckt.<sup>31</sup> Was Brinckmeier dabei nicht kenntlich macht, ist der Umstand, dass Immermanns Gedicht aus dessen Zyklus *Das Grab auf Sanct Helena* stammt, der im Folgenden wegen der darin entfalteten Konfiguration des Wartens ausführlicher behandelt werden soll. Zuvor ist es jedoch notwendig, kurz auf die Entstehungs- und Druckgeschichte des Zyklus einzugehen.

Feststellen lässt sich zunächst, dass Immermann noch zu Lebzeiten damit begann, eine Werkausgabe bei Hoffmann und Campe zu publizieren, deren erster Band seine gesammelten *Gedichte in sechs Büchern* enthält. Wie er im Vorwort dieses 1835 erschienenen Bandes vermerkt, habe er vor dem Abdruck »strenge Kritik« geübt und einige Texte ausgesondert.<sup>32</sup> Immermanns nicht unübliches Redaktionsverfahren betrifft auch seinen Zyklus *Das Grab auf Sanct Helena*, der im Untertitel als »Fragmente aus Fragmenten« ausgewiesen und auf das Entstehungsjahr »1828« datiert wird.<sup>33</sup> Der Zyklus, der in dieser Darbietung vier Gedichte umfasst, wird knapp fünfzig Jahre später in identischer Anordnung in Robert Boxbergers Immermann-Werkausgabe abgedruckt.<sup>34</sup> Boxberger präsentiert zwar noch vier weitere Gedichte, die mit dem Zyklus in thematischer Verbindung stehen,<sup>35</sup> scheint aber nicht gewusst zu haben, dass Immermann *Das Grab auf Sanct Helena* bereits 1830 am Ende seiner Sammlung *Gedichte. Neue Folge* mit dem Untertitel »Fragmente« abgedruckt hatte.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Anonym 1848, 230.

<sup>31</sup> Brinckmeier 1842, 235–236.

<sup>32</sup> Immermann 1835/43, I, v.

<sup>33</sup> Ebd., I, 440.

<sup>34</sup> Vgl. Immermann 1883, XI, 151–156.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., XI, 319–328.

<sup>36</sup> Vgl. Immermann 1830, 225–249. Auch Beßlich, die ebenfalls Immermanns Gedichtzyklus im Rahmen ihrer Napoleon-Monographie behandelt, ist dieser Umstand ent-

Dieser Zyklus, der im Folgejahr sogar in der *Allgemeinen Literatur Zeitung* eigens gewürdigt wird,<sup>37</sup> besteht in der Erstfassung aus insgesamt neun Gedichten, von denen Brinckmeier das erste in seine Anthologie übernimmt. Da Immermann dieses Gedicht im Zuge seiner späteren Überarbeitung des *Sanct Helena*-Zyklus ausgesondert hat, muss Brinckmeier die Erstfassung von 1830 verwendet haben. Somit besitzt das Gedicht auch die Funktion, indirekt auf die übrigen acht Gedichte von Immermanns ursprünglichem Zyklus zu verweisen.

In dieser Gedichtfolge geht es um einen Wanderer, der sich auf die Suche gemacht hat, um das Grab Napoleons zu finden. Als er es zur Mitternachtszeit entdeckt, beobachtet er, wie der Geist des französischen Kaisers aus dem Grab steigt, sich auf eine Klippe setzt und wehmütig nach Europa schaut. In einer weiteren Nacht trifft der Wanderer erneut auf diesen Geist und versichert ihm in einem Zwiegespräch, dass die »Glut« der Napoleonischen Zeit längst aufgezehrt sei und die Rückkehr des einstigen Helden daher dringend erwünscht sei.<sup>38</sup> Während der Geist darauf dringt, dass seine sterblichen Überreste nach Frankreich gebracht werden mögen,<sup>39</sup> will der Wanderer in Erfahrung bringen, wann er die Rückkehr Napoleons erwarten dürfe. Der Geist antwortet daraufhin im abschließenden neunten Gedicht mit leicht resignativer Gebärde, dass er wohl bis zum »Schluß der Zeit« umherwandern müsse.<sup>40</sup> Zur Begründung erläutert er, dass ihm Gott einen Bann auferlegt und folgende Worte an ihn gerichtet habe:

Als Zeichen setz' ich dich in meine Welt,  
 Noch nehm' ich nicht das Zeichen ganz der Welt,  
 Weil sie das Zeichen noch nicht ganz begriffen.  
 Verlassen sollst du um die Mitternacht  
 Der Erde Schooß, und sitzen auf der Klippe  
 Als mein Gesandter. Also sollst du unsterblich  
 Aus deinem Grabe wandern, sichtbar seyn,  
 Bis daß... (IX, v. 47–54)<sup>41</sup>

---

gangen. Da sie sich an Boxbergers Edition orientiert hat, findet sich bei ihr die unzutreffende Feststellung, dass Immermanns Zyklus »in der veröffentlichten Version vier Gedichte« (Beßlich 2007, 215) umfasst habe. Richtig ist vielmehr, dass der Zyklus in der publizierten Erstfassung – wie oben ausgeführt – aus neun Gedichten bestanden hat.

<sup>37</sup> Vgl. Anonym 1831, 551–552.

<sup>38</sup> Immermann 1830, 240–241.

<sup>39</sup> Napoleons Leichnam wurde erst Ende 1840 in den Pariser Invalidendom überführt.

<sup>40</sup> Immermann 1830, 248.

<sup>41</sup> Ebd.

Die Rede des Geistes endet abrupt in einer Aposiopese, da die Glocke ein Uhr schlägt und er gezwungen ist, in sein Grab zurückzukehren. Für den Wanderer folgt daraus, dass er die Wiederkehr seines Helden zwar weiterhin ersehnen kann, aber nicht weiß, ob und wann sie jemals erfolgen wird. Aufgrund der utopischen Qualität seiner Hoffnung bleibt seine Erwartung auf eine temporal nicht näher bestimmte Zukunft fixiert. In seinem Bedürfnis nach einer heroischen Leitfigur reflektiert er außerdem nicht, dass der erwartete Held im Falle einer Wiederkehr notwendigerweise als unzeitgemäßer bzw. gar als anachronistischer Held in Erscheinung treten würde. Stattdessen schlägt der Wanderer einen Bogen von der vorherigen zur künftigen Heldenzeit und stiftet so eine Kontinuität zwischen diesen heroischen Perioden. Abschließend sei vermerkt, dass diese Zuversicht in die konjunkturelle Wiederkehr solcher Heldenzeiten vielleicht am deutlichsten am Ende von Heines Gedicht *Die Grenadiere* ausgesprochen wird, das Brinckmeier im Übrigen auch in seine Anthologie aufgenommen hat.<sup>42</sup> Ebenso wie der Wanderer bei Immermann hofft der erste Grenadier bei Heine auf die Wiederkehr Napoleons, weiß aber im Unterschied zum Wanderer sehr genau, dass dieser Zeitpunkt gekommen sein wird, wenn er wieder »Kanonengebrüll / Und wiehern-der Rosse Getrabe« (v. 31–32) hören werde. In diesem Moment wird auch das heldenhafte Warten des Kaisers im Totenreich sein Ende gefunden haben.

---

<sup>42</sup> Vgl. Brinckmeier 1842, 217–219.



## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Anonym: Rez. von Immermann 1830, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 149, August 1831, 550–552.
- Anonym: Subscriptions-Bedingungen [zum *Napoleons-Album*], in: Beiblatt zum Archiv für Kunst, Natur, Wissenschaft und Leben 8, 1841a, nicht paginiert.
- Anonym: Correspondenz. Aus Braunschweig, in: *Zeitung für die elegante Welt* 213, 30. Oktober 1841b, 851.
- Anonym: Notizen, in: *Germania. Archiv zur Kenntniß des deutschen Elements in allen Ländern der Erde* 2, 1848, 223–244.
- Brinckmeier, Eduard: Prospectus [zum *Napoleons-Album*], in: Beiblatt zum Archiv für Kunst, Natur, Wissenschaft und Leben 8, 1841, nicht paginiert.
- Brinckmeier, Eduard (Hg.): *Napoleons-Album*, Braunschweig 1842.
- Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, 16 Bde., Hamburg 1973–1997.
- Immermann, Karl: *Gedichte. Neue Folge*, Stuttgart/Tübingen 1830.
- Immermann, Karl: *Schriften*, 14 Bde., Düsseldorf 1835–1843.
- Immermann, Karl: *Werke*, 20 Bde., hg. von Robert Boxberger, Berlin [1883].

### Sekundärliteratur

- Beßlich, Barbara: *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945*, Darmstadt 2007.
- Gamper, Michael: *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*, Göttingen 2016.
- McGillen, Petra: *Andauernder Effekt. Medienkonkurrenz und Rhetorik in Heinrich Heines Napoleon-Schriften*, in: Stefan Keppler-Tasaki / Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815–1848*, Berlin/München/Boston 2015, 203–221.
- Immer, Nikolas: Rez. von Gamper 2016, in: *Informationsmittel für Bibliotheken* 24, 2016, <http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=8085>.

- Oberle, Isabell / Pulina, Dennis: Tagungsskizze: Heldenhaftes Warten in der Literatur, 2018 [Typoskript].
- Trilcke, Peer: Geschichtsliteratur. Reflexionsgeschichte – Begriffsbestimmungen – Bauformen, in: Heinrich Detering / Peer Trilcke unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend, Alena Dietrich und Christoph Jürgensen (Hg.): Geschichtsliteratur. Ein Kompendium, 2 Bde., Göttingen 2013, Bd. 1, 13–56.
- Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, besorgt von Johannes Winckelmann, Tübingen <sup>5</sup>1972.
- Ziolkowski, Theodore: Hesitant Heroes. Private inhibition, cultural crisis, Ithaca, N.Y. 2004.



## Herausforderung Drama Heldenhaftes Warten auf der Bühne am Beispiel des Ersten Weltkriegs

### I. Ausharren und Aushalten im Schützengraben: der gestählte Frontkämpfer

In den bewegungsarmen Materialschlachten des Ersten Weltkriegs wurde das Warten für die Soldaten zu einer der prägendsten Kriegserfahrungen. Die Stillstellung der Front im Westen sowie der Einsatz schwerer Artillerie schränkten die konkreten Handlungs- und Angriffsmöglichkeiten des einzelnen Soldaten derart ein, dass er gezwungen war, im Schützengraben auszuharren und entweder auf das Ende des Beschusses oder den Sturmbefehl zu warten. Die Phasen der Lähmung dauerten häufig lange an, wohingegen sich die Angriffe auf sehr kurze Momente verdichteten, und sie wurden von den Soldaten zumeist als besonders zermürbend erfahren.<sup>1</sup> Durch die moderne Kriegstechnik, die dem Verteidiger eine vorteilhaftere Position verschaffte und die Einnahme einer Stellung wesentlich erschwerte, hatten die militärischen Führungen schon sehr bald nach Kriegsausbruch vom Primat der Offensive abrücken müssen. Sie setzten nun mehr auf einen Abnutzungskrieg, um den Feind mithilfe von Fernkampfwaffen nach und nach zu schwächen und seinen militärischen Zusammenbruch herbeizuführen.<sup>2</sup> So gerieten die Soldaten zu »Handlanger[n] der Maschine« oder, schlimmer noch, zu »bedeutungslosen Objekt[en] des Krieges«,<sup>3</sup> ohne den Schlachtverlauf entscheidend beeinflussen zu können.

Die moderne Kriegsrealität des frühen 20. Jahrhunderts kollidierte mit herkömmlichen Vorstellungen von militärischer Heroik, von idealisierten Zweikämpfen Mann gegen Mann.<sup>4</sup> Diese Unvereinbarkeit mündete jedoch nicht in die Abschaffung von militärischem Heldentum, sondern

---

<sup>1</sup> Vgl. Leonhard 2014, 329–330 und 557, sowie Dorscheid 2016, 135.

<sup>2</sup> Zum Charakter des Abnutzungskriegs vgl. Becker/Krumeich 2010, 225–236.

<sup>3</sup> Fries 1994, 243.

<sup>4</sup> Darüber besteht in der heutigen Forschung weitgehende Einigkeit: vgl. bspw. Fries 1994, 241–243; Leonhard 2014, 240; Wagner 2014, 10.

schuf einen neuen heroischen Soldatentypus. Eine Heroik des Wartens, Durchhaltens und Ausharrens etablierte sich, folglich ein alternatives, statisches Modell von Heldentum, das der veränderten Kriegsrealität, die sich durch fehlende Handlungsmöglichkeiten und ein erzwungenes Warten auszeichnete, Rechnung trug. Neben das ›Heldentum der Tat‹, das sporadisch in Fliegerhelden wie Manfred von Richthofen oder in Sturmangriffen wie der Schlacht von Langemarck neu semantisiert wurde,<sup>5</sup> trat ein »Heroismus des Aushaltens«, ein »Heldentum der Askese«, wie Marianne Weber, Frauenrechtlerin und Rechtshistorikerin, in ihrem aussagekräftigen Aufsatz *Der Krieg als ethisches Problem* (1916) formuliert.<sup>6</sup> Dieses komme, so Weber, im »standhaften Aushalten in Erdlöchern und zerschossenen Gräben«<sup>7</sup> zum Ausdruck und gehe mit Eigenschaften einher wie:

Eiserne Willensdisziplin, gelassene Ergebung in das Unvermeidliche, Standhaftigkeit und Besonnenheit, einfache menschliche Anständigkeit, die es nicht besser haben will als die anderen; kameradschaftliche Solidarität und Treue, die gebieten, daß keiner den anderen in Not und Tod im Stich läßt, daß jeder so lange helfen und aushalten will, wie die andern [sic] es müssen – und dies alles eingesenkt in ein unerschütterliches Pflichtbewußtsein.<sup>8</sup>

Nicht mehr das stürmische Vordringen bestimmte das Soldatentum, sondern stoisches Aus- und Durchhalten waren militärisch erfordert. Affektkontrolle, Willenskraft und Selbstdisziplin, Geduld, Ausdauer und Beharrlichkeit, kurzum eine verinnerlichte Stärke sollte die Soldaten dazu disponieren.<sup>9</sup> Die Qualitäten, die ihnen das Warten und Aushalten abverlangten, kulminierten schließlich in dem Ideal der ›stählernen Nerven‹, die dafür sorgten, sowohl in den gefährlichen Momenten des Angriffs die Kontrolle zu behalten als auch während der zermürbenden Wartephasen den Durchhaltewillen aufrechtzuerhalten.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Schilling 2002, 252–288; Esposito 2006; Hüppauf 1993, 45–58; Ziemann 1998.

<sup>6</sup> Weber 1919, 160 und 177; vgl. dazu Fries 1994, 242.

<sup>7</sup> Weber 1919, 177.

<sup>8</sup> Ebd., 160.

<sup>9</sup> Vgl. auch Fries 1994, 247–248; Hofer 2004, 211; Münkler 2013, 462–463.

<sup>10</sup> Vgl. Ulrich 2014, 250; Radkau 1998, 447; Köppen 2005, 225.

## II. Ausharren und Aushalten im Theater: 1914–1918 und 1930–1939

Mit ihrer Beobachtung einer Transformation des Heroischen unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs steht Marianne Weber nicht alleine. Ihr Text ist nur einer von vielen, die ein neues Heldentum im Zeichen des Wartens und Ausharrens entwerfen. Bereits 1914 sprach Ernst Troeltsch in *Nach der Erklärung der Mobilmachung* von den »Waffen der Berechnung, der Besonnenheit, der Ausdauer«, die das »dramatische Heldentum« nahezu unmöglich machten.<sup>11</sup> Ein offizieller Diskurs um das heroische Warten und Aushalten, unterstützt durch die Propaganda des Kaiserreichs sowie einem patriotischen Engagement aus der breiten Bevölkerung etwa durch Gelegenheitsgedichte,<sup>12</sup> bildete sich rasch nach Kriegsbeginn<sup>13</sup> und intensivierte sich mit seiner Fortdauer. Metall- und Gesteinsmetaphern sollten die innere Gefasstheit der Kombattanten illustrieren und deren Unerschütterlichkeit wie Unverwundbarkeit betonen.<sup>14</sup> An der Etablierung des neuen Soldatentypus und des heroischen Wartens war maßgeblich das Theater – wohl mehr noch als die anderen

<sup>11</sup> Troeltsch 1914, 6; vgl. dazu Leonhard 2014, 240.

<sup>12</sup> Vgl. dazu einschlägige Texte aus der Sammlung des Freiburger Zentrums für Populäre Kultur und Musik, die über 14 000 Gedichte verfügt, die 1914 bis 1918 in diversen Zeitungen publiziert wurden. Aus allen Kriegsetappen lassen sich Gedichte anführen, die zum Durchhalten auffordern. »Halt aus, mein Volk!« (V. 1, 5 und 9) wiederholt sich drei Mal in dem Gedicht *Durch!* von B. G. Opitz, das am 25. Oktober 1914 im *Vogtländischen Anzeiger* in Plauen erschien, »Wir halten durch mit unsern Kampfgenossen, / Vom Band der Treue brüderlich umschlossen.« (V. 7–8) heißt es in dem Gedicht *Also sprach Hindenburg* von Franz Blume, veröffentlicht am 8. Juli 1917 in der *Jenaischen Zeitung*.

<sup>13</sup> Sowohl Anne Lipp (2003, 150) als auch Aribert Reimann (2000, 30–31) verweisen in ihren Studien auf 1914/15 publizierte Zeitungsartikel, die emphatisch den Durchhaltenwillen der Nation glorifizieren.

<sup>14</sup> Vgl. Reimann 2000, 46–86. Am augenscheinlichsten ist die Neugestaltung in der Bildästhetik nachzuvollziehen. Wie die Forschung herausgestellt hat, dominierten in der bildlichen Darstellung des Kampfgeschehens bis 1916 der Landwehrmann mit Pickelhaube und Nahkampfaffen sowie Sturmsszenen; seit 1916 wurden sie von »nervenstarken« Frontkämpfern und Schützengrabenszenarien verdrängt (vgl. Reulecke 1999, 52–62). Als zentrale Darstellung, die diesen Wandel in Deutschland einleitete, gilt Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe (*Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun*) (vgl. Bruendel 2010, 133–134, sowie Hoffmann 1979). Es zeigt einen Soldaten mit unterschiedenem Gesichtsausdruck und leuchtenden, in die Ferne schauenden Augen. Er trägt Uniform und Stahlhelm, zwei Handgranaten in der Tasche und eine Gasmaske um den Hals. Seine Ausstattung greift Elemente der modernen Kriegsführung auf, ein Stacheldraht im Hintergrund verweist auf die Realität des Stellungskrieges. Mimik und Gestik des abgebildeten Soldaten verbürgen Unbeirrbarkeit, Hartnäckigkeit und Standhaftigkeit.

Gattungen – beteiligt. Zwischen 1914 und 1918 fungierte es als propagandistisches »Instrument der Stimmungslenkung«<sup>15</sup> und diente dazu, Soldaten zu mobilisieren, die Moral der Bevölkerung aufrechtzuerhalten und Männer wie auch Frauen an ihre patriotische Pflicht zu gemahnen: Männer sollten in die Armee eintreten, Frauen sich in der Rüstungsindustrie oder als Krankenpflegerinnen betätigen sowie den häuslichen Aufgaben nachkommen. Sobald die Theaterhäuser Ende 1914 bis Anfang 1915 ihre Türen nach einer kurzfristigen Schließung wieder öffneten,<sup>16</sup> gelangte neben nationalen Klassikern und historischen Dramen wie Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie oder Paul Heyses *Colberg*<sup>17</sup> eine Flut patriotischer Zeit- und Gelegenheitsstücke auf die Bühnen, welche die Einheit der Nation, den Kampfswillen des Volkes und den sicheren Sieg feierten.<sup>18</sup> Schon bald wurden auch solche Schauspiele aufgeführt, welche von den Neuerungen des Graben- und Maschinenkriegs und vom Heldentum des Aushaltens und Ausharrens handelten, wie Franz Eichlers *Für's Vaterland* (1915) und Paul Seifferts *Dennoch durch!* (1917). Mit dem Waffenstillstand 1918 verschwanden solche Frontstücke restlos von den Bühnen und kehrten erst wieder um 1930 zurück, als das Interesse am konkreten Frontschicksal in der Gesellschaft neu erwachte. Insbesondere der Erfolg der Antikriegsromane etwa Erich Maria Remarques, Ludwig Renns oder Arnold Zweigs (1928) hatte die Theatermacher zu eigenen Umsetzungen angeregt – sei es durch Eigenschöpfungen, sei es durch die Dramatisierung einer Romanvorlage wie etwa *Des Kaisers Kulis* (1930) oder *Das Spiel um den Sergeanten Grisca* (1930).<sup>19</sup> So wurde das mit über 5 000 Aufführungen erfolgreichste Kriegsstück, Sigmund Graffs und Carl Ernst Hintzes *Die endlose Straße*, in Deutschland erst 1930 uraufgeführt, obwohl die Autoren ihr Bühnenmanuskript schon seit 1926 den Verlagen und Theaterhäusern unterbreiteten.<sup>20</sup> Einen gewaltigen Schub erfuhr die Bühnenproduktion von Frontstücken mit dem Nationalsozialismus, der das Genre vereinnahmte und zur nachträglichen Heroisierung

<sup>15</sup> Baumeister 2005, 19.

<sup>16</sup> Vgl. Krivanec 2012, 184.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., 94–102 und 141–144; Baumeister 2005, 53.

<sup>18</sup> Vgl. Krivanec 2012, 102–105 und 153–158; Baumeister 2005, 126; Jelavich 1999, 33–34.

<sup>19</sup> Zu dem neuen Interesse am soldatischen Frontschicksal im Drama ein knappes Jahrzehnt nach Kriegsende vgl. Klein 2013/14, 170; Klein 2018, 190; Kreidt 1995, 256–257.

<sup>20</sup> Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte vgl. Baumeister 1999, 906–908; Sonnega 1995, 50–52.

des Ersten Weltkriegs instrumentalisierte.<sup>21</sup> Zu nennen sind beispielhaft Erich Limpachs »*In Flandern reitet der Tod*« (1932) und Alfred Fischers *Front (Die letzten der vierten Kompanie)* (1934). In Handlung, Personal und dramaturgischer Gestaltung orientieren sich die Stücke des Nationalsozialismus durchaus an ihren Vorgängertexten der Kriegsjahre, die sie nur geringfügig modifizieren. Sie aktualisieren das Heldentum des Wartens, indem sie es in die nationalsozialistische Ideologie einschreiben und die soldatische Gemeinschaft, den sogenannten Frontgeist, zum Vorbild ihrer völkischen Gesellschaftsordnung erklären.<sup>22</sup>

Von Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* abgesehen, einem deutlich ambitionierteren und ambivalenteren Text, lassen sich die genannten Dramen von Eichler, Seiffert, Limpach und Fischer eindeutig dem Genre der Tendenzliteratur zuordnen. Die Autoren stellten ihre schriftstellerischen Aktivitäten bereitwillig in den Dienst des Vaterlandes und propagierten das heroisch-soldatische Ideal eiserner Standhaftigkeit. Um Fehldeutungen auszuschließen, hielten sie die inhaltliche wie formale Komplexität gering und nutzten die Figuren als Sprachrohre, die den zentralen Gehalt der Texte in deutliche Worte kleiden. Nichtsdestotrotz sind auch sie mit dem »Warten« als ästhetischem Darstellungsproblem konfrontiert, das sich nur bedingt für das Drama eignet. Während Epik und Lyrik das Warten lediglich schildern, muss das Drama das Warten inszenieren und im Jetzt vergegenwärtigen, will es den Bericht nicht durch Episierung imitieren. Die dem Warten inhärente Handlungsarmut stellt für das Drama, das *per definitionem* in der Nachahmung von Handlung bzw. von Handelnden (Aristoteles) besteht,<sup>23</sup> die größte Schwierigkeit dar. Dass

<sup>21</sup> Vgl. Kreidt 1995, 258; Pasek 1992, 56–57; Ritchie 1985, 85; Sonnega 1995, 48; Warren 1997, 80.

<sup>22</sup> Vgl. Ritchie 1985, 84; Weller 2018, 201 und 206.

<sup>23</sup> Die heutige Forschung legt, um das »Handeln« im Drama zu bestimmen, eine Definition an, die nach wie vor in der Tradition des Aristoteles steht, der darunter die Veränderung einer Situation verstand (»Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück«; Aristoteles 1982, 39). Zu Aristoteles' Handlungsbegriff vgl. Werling 1989, 4–10. In der Nachfolge definiert Axel Hübler (1973, 10) »Handlung« als die »absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere«, und Barbara Gronau (2014, 142) bezeichnet »Handlung« in ihrem Lexikonartikel als »das Tun eines oder mehrerer menschlicher Subjekte [...], durch das materielle und immaterielle Veränderungen entstehen«. Um das Fehlen von Veränderung terminologisch zu bestimmen, wählen Axel Hübler (1973, 14–15) und Manfred Pfister (2001, 270) den Begriff des »Geschehens«, womit sie diejenigen Bestandteile einer Geschichte meinen, in denen die Figuren nicht handlungsmächtig sind, da ihnen entweder die Absicht oder die Möglichkeit zur Veränderung fehlt.



es den genannten Dramen häufig an Handlung im Sinne einer Veränderung der äußeren Situation mangelt, ist aber keineswegs mit Passivität gleichzusetzen. Vielmehr wird die Aktivität der Figuren in deren Inneres verlagert.<sup>24</sup> Die Aufgabe, die sich den Dramenautoren stellte, bestand also erstens darin, die inneren Vorgänge der Figuren darzubieten und nach außen zu projizieren, und zweitens, die äußere Handlungsarmut zu kompensieren. Im Folgenden seien die Strategien erläutert, derer sich die genannten Frontstücke bedienen, um das Warten der Kombattanten zu inszenieren und zu heroisieren.

### III. Die Ästhetik des dramatischen Wartens

Für die Inszenierung soldatischen Wartens greifen die Frontstücke auf zwei Handlungsschemata zurück. In der einen Gruppe befinden sich solche Texte, in denen die Kombattanten auf verlorenem Posten stehen,<sup>25</sup> wie in Eichlers *Für's Vaterland* und in Fischers *Front*. Diese Dramen stellen eine ausweglose Situation auf isoliertem Raum dar, in welcher ein einzelner oder nur wenige Soldaten ausharren müssen, um ihre vaterländische Pflicht zu erfüllen. Die Ablösung wird zwar erwartet, trifft aber nicht vor Ende der Stücke ein. Häufig sind die Kombattanten mit nur wenig Ressourcen ausgestattet und werden von Feinden bedrängt. Auch bei einem gegnerischen Angriff dürfen sie den Posten nicht verlassen. So lautet der Befehl in Fischers *Front*, den Stützpunkt bei Damvilliers unter allen Umständen zu halten, bis eine neue Verteidigungslinie ausgebaut ist. Die Mannschaft, die sich seit zwei Wochen an vorderster Front befindet, ist von jeglichen Versorgungswegen abgeschnitten, das Material erschöpft sich und auf der feindlichen Seite der Kampflinie wurden die Engländer durch ›Schwarze‹ ersetzt, die in der Figurenrede barbarisiert und animalisiert werden. Fischer gestaltet die Situation so heikel wie möglich, was der Heroisierung durchaus dienlich ist. Zur anderen Kategorie gehören solche Dramen, in denen das Motiv der erwarteten Ablösung ausgelas-

<sup>24</sup> Insofern wird Lessings Ausweitung des Handlungsbegriffs in seiner Abhandlung *Von dem Wesen der Fabel* (1759) dem Warten im Drama gerechter als solche Theorien, die den aristotelischen Handlungsbegriff fortschreiben. In seiner Konzeption sind auch mentale Prozesse und psychische Zustandsveränderungen als ›Handlung‹ zu qualifizieren (vgl. Lessing 1997, 363). Zu Lessings Handlungsbegriff vgl. Werling 1989, 10–17.

<sup>25</sup> Zum Topos des verlorenen Postens vgl. Bluhm 2012.

sen wird und die Kombattanten von Anfang an einer Schlacht entgegenharren, sei es zum Angriff wie in Seifferts *Dennoch durch!*, sei es zur Abwehr wie in Limpachs »*In Flandern reitet der Tod*«. Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* verbindet beide Handlungsmuster. Während im ersten Bild, das an der Front situiert ist, die Kombattanten nach dreiwöchigem Einsatz unter feindlichem Artilleriefeuer auf die Ablösung warten, inszeniert das vierte und letzte Bild, das in einem Barackenlager zwölf Kilometer hinter der Front spielt, die Wartezeit vor dem Aufbruch zurück ins Kampfgebiet. Gemeinsam ist all den Stücken, dass sie die Erfahrung des Wartens aus der Perspektive einfacher Soldaten oder Offiziere niederen Dienstgrades zeigen, die Mannschaften als kameradschaftliche Gemeinschaft darstellen und keine weiblichen Figuren auftreten lassen. Es handelt sich um reine Männerstücke.

Wie wird diese Erfahrung des Wartens und Ausharrens nun vermittelt? Am auffälligsten sind die Selbstaussagen der Figuren, wenn sie das Warten konkret ansprechen. So klagt der Protagonist Georg in Seifferts *Dennoch durch!* über »des Schützengrabens schwere Wartezeit«,<sup>26</sup> einer der Musketiere in Graffs und Hintzes *Endlose Straße* erklärt das Warten zur aufreibendsten Erfahrung des Frontalltags,<sup>27</sup> und in Fischers *Front* wünscht sich einer der Soldaten: »Wenn's vorhin losgegangen wäre, könnte man jetzt schon den Heldentod gestorben sein.«<sup>28</sup> Gespräche über das Warten nehmen einen Großteil der Dramentexte ein, und in Seifferts *Dennoch durch!* besteht der zweite Akt,<sup>29</sup> der sich mit dem Grabenkrieg auseinandersetzt, sogar ausschließlich aus der Diskussion der Soldaten darüber, ob sie den Wartebefehl befolgen sollen oder nicht. Auf der einen Seite steht Georg, dem die Führung der Mannschaft überantwortet ist und der den Wartebefehl gehorsam befolgt, wenn er auch die zur Unterlassung der Tat übermenschliche Anstrengung beklagt, auf der anderen die restlichen Soldaten, die immer wieder auf eine Offensivtat drängen und die er davon abzuhalten versucht.<sup>30</sup> Sie dienen als Kontrast-

<sup>26</sup> Seiffert 1917, 31.

<sup>27</sup> Vgl. Graff/Hintze 1972, 756–757.

<sup>28</sup> Fischer 1934, 38.

<sup>29</sup> Während der zweite Akt dem Warten der Soldaten auf den Angriffsbefehl in einem Unterstand bei Soissons im Januar 1915 gewidmet ist, inszenieren der erste und der dritte Akt die Meldung der Kriegsfreiwilligen und ihre Abfahrt an die Westfront im September 1914 sowie das Eintreffen der Nachricht vom ›Heldentod‹ Georgs im Elternhaus.

<sup>30</sup> Vgl. Seiffert 1917, 25–31.

figuren. Georgs Hadern wird auf die Mannschaft überblendet und somit für das Publikum sichtbar gemacht.

Die Zeit des Wartens vertreiben sich die Figuren vorwiegend mit Gesprächen, in denen sie neben dem Warten auch Heimat und Vaterland behandeln. Darüber hinaus nehmen banale Tätigkeiten des Kriegsalltags wie das Kartenspiel, das Briefeschreiben, die Verteilung von Essen oder das Besorgen von Munition einen breiten Raum ein und kompensieren die äußere Handlungsarmut. Diese Phasen der Ruhe alternieren stets mit solchen der Anspannung, sodass sich Abwechslung in die eigentliche Ereignislosigkeit schiebt: In Fischers *Front* unterbrechen schwere Treffer immer wieder das unbekümmerte Kartenspiel der Soldaten, das Hereinbringen von Verletzten oder Gefallenen löst sich mit scherzhaften Unterhaltungen der Kameraden ab. Obwohl alle genannten Dramen die Handlung mitten im Kriegsgebiet, häufig bei schwerem feindlichen Feuer situieren,<sup>31</sup> ist der Krieg nur im Hintergrund präsent. Keine einzige Schlacht- oder Sturmzone findet auf der Bühne statt. Der Kampf wird immer ins Off verlegt und durch Teichoskopien oder Botenberichte zugänglich gemacht. Die Langeweile kontrastiert folglich nicht nur mit punktuellen Momenten der Spannungserzeugung, sondern auch mit dem turbulenten Kriegsgeschehen außerhalb. Visuelle und akustische Effekte sind wiederum Zeichen des omnipräsenten Kriegs.<sup>32</sup> In den Dramen von Graff/Hintze, Limpach und Fischer sind regelmäßig Geschützdonner und Einschläge zu hören, die sich im dramatischen Verlauf verstärken. Durch offene Türen leuchten Geschosse in grellen Farben. Bei jedem Treffer flackert das Kerzenlicht und rieselt Erde von der Decke. Die szenographische Gestaltung mithilfe akustischer und visueller Reflexe bildet den modernen Krieg mittelbar ab und erinnert an die Front und die von ihr ausgehende Bedrohung. Sie dient außerdem dazu, die Zeit zu rhythmisieren und ihr Vergehen anzuzeigen.

Eine weitere Möglichkeit der Strukturierung bietet die Konfiguration. Die Figuren der frühen Dramen von Eichler und Seiffert halten sich durchgängig im Unterstand auf, sodass ein statischer Eindruck entsteht, wohingegen Limpach und mehr noch Fischer auf viele Figurenauftritte

<sup>31</sup> Die Handlungsorte sind: Polen (Eichler), Nordfrankreich (Seiffert), Flandern (Limpach) und Verdun (Fischer). Bei Graff und Hintze ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob sie die Region Nordfrankreichs oder Flanderns wählen.

<sup>32</sup> Dies gilt nicht für die Frontstücke der Kriegsjahre. Diese beschränken sich auf Botenberichte und Teichoskopien, von denen sie mehr Gebrauch machen als die späten (nationalsozialistischen) Dramen.

und -abritte setzen. Ständig verlassen die Figuren den Keller, um ein Telefonkabel zu reparieren, Wache zu stehen, Kontrollgänge zu erledigen oder einen Befehlshaber aufzusuchen, und kehren kurz darauf wieder zurück. Durch die hohe Frequenz der Auftritte und Abritte und der damit verbundenen Szenenwechsel gelingt es den Autoren, Bewegung zu simulieren. Im Abtreten droht außerdem der Tod. Wo es bei Eichler und Seiffert auf der Bühne höchstens zu Verwundungen kommt, ist die Sterberate bei Limpach und Fischer enorm hoch, und die Nachrichten vom Tod der Kameraden durchziehen Fischers *Front* wie ein roter Faden. Selbst die Figuren machen das Vergehen der Zeit an der Zahl der Gefallenen fest: »Wenn von 7 bis 9 Uhr drei Mann fallen, wann ist dann der nächste dran mit fallen? [...] Der nächste ist dann genau um 9 Uhr 40 für die Seligkeit reif!«<sup>33</sup> Anders können die Figuren die Zeit nicht messen. Die Eintönigkeit des Wartens bilden die Dramen etwa durch Wiederholungen ab. So sorgen in *Front* die repetitiven Fragen nach der Ablösung für ein stagnierendes Zeitempfinden. Limpach und Graff/Hintze gehen noch darüber hinaus, indem sie das Warten, das selbst schon endlos scheint, zum Teil eines unendlichen, monotonen Kreislaufs erklären:

Schießen – laufen – schlafen – und warten. Am schlimmsten dies Warten auf etwas Großes, Befreiendes – das niemals kommt. Ein Jahr nun schon in feuchten Kellern und ewig tropfenden Unterständen. Seltene Ruhe in elenden Dörfern. Dann endlose Stunden Marsch auf schlechten, fremden Straßen.<sup>34</sup>

Bei Graff/Hintze ist die Eintönigkeit zudem durch die Verwendung zahlreicher Anaphern, Parallelismen und Wiederholungen sowie einen nüchternen Ton in den polysyndetischen Bericht des Musketiers übergegangen:

Du weißt das nicht, wie das ist. – Du kennst das noch nicht. – Aber sieh mal – wenn wir nu hier so rumliegen und nix tun – und warten bloß darauf, daß wir doch vormüssen – da is es schon besser, es geht gleich vor. – – Aber das Warten! – Das Warten! [...] (*Dicht an der Türe zieht ein Trupp Infanterie vorbei*) Wie die wieder trippeln da draußen! – – – (*Dumpf und schwer, absolut monoton, ohne jeden »Ausbruch« oder besondere Gemütsbewegung, mit langen Pausen und äußerster Sachlichkeit*) Ich wollte, wir wären schon unterwegs! – – Da denkst du an nichts. – Da siehst du bloß den Vordermann – ’n Helm und ’n Tornister – – und denn – – auf einmal – – da kippt der um – – und denn is wieder ’n Helm da und ’n Tornister – – und denn ist das der Vordermann. – – – Und das geht nu schon über drei

<sup>33</sup> Fischer 1934, 36.

<sup>34</sup> Limpach 1932, 5.

Jahre so – immer dasselbe und immer dasselbe – – –! [...] Und die holen uns immer wieder nach vorn. – – – (*Lange Pause*) Und das ist alles ganz gleich, wo wir sind – wir sind doch immer unterwegs nach vorn. [...] Bloß das Warten! – Das Warten!<sup>35</sup>

Hier hat das Warten kein Telos. Es wird zwar immerfort durch den Kampfeinsatz unterbrochen, aber kehrt wieder. Ein Ende des Krieges wird nicht in Aussicht gestellt. Die Gesamtstruktur des Dramas, die eine Bewegung von der Front (erstes Bild) über die Ruhestellung (zweites bis viertes Bild) wieder hin zur Front (Ende viertes Bild) vollzieht und damit zirkulär ist, objektiviert den Eindruck des Soldaten.

Während über die Zeit im Drama die Gleichförmigkeit und teilweise auch die Ziellosigkeit des Wartens artikuliert wird, dient die Semantisierung des Raumes dazu, die fehlenden Handlungsoptionen der Figuren zu illustrieren. Die Unterstände, in denen die Dramentexte situiert sind,<sup>36</sup> zeichnen sich durch Dunkelheit, Enge und Eingeschlossenheit aus und lassen die Soldaten wie Gefangene erscheinen. In Seifferts *Dennoch durch!* wird der Unterstand mit einem Maulwurfsgraben gleichgesetzt.<sup>37</sup> Ortswechsel gibt es nicht. Auch wenn die Kombattanten ihren Keller vorübergehend verlassen, so kehren sie doch stets dorthin zurück. Ihr Bewegungsraum bleibt folglich eingeschränkt. Da in allen Stücken die feindliche Übermacht näherrückt, verkleinert sich deren Bewegungsradius zunehmend und die Möglichkeit, zu entkommen, sinkt stetig. Das Herannahen des Feindes wird entweder, wie bei Eichler, in der Mauerschau oder, wie bei Fischer, durch Wachposten gemeldet, sodass die räumliche Verengung durch Teichoskopien und Botenberichte vermittelt wird. Der Krieg tobt zwar nur im Außenraum, bestimmt aber über die Ausdehnung des Innenraums.

Letzten Endes bildet die Schlacht den Fluchtpunkt aller Dramen, selbst in solchen, wo ein eigentliches Ende des Wartens durch das Eintreffen der Ablösung perspektiviert wird. Wo sich die Ablösung hinauszögert, tritt an die Stelle ihrer Erwartung schließlich die Erwartung der Schlacht. Diese wird in allen Dramen indes ausgespart. Sie fällt immer in den Sze-

<sup>35</sup> Graff/Hintze 1972, 756–757 (Hervorh. i.O.).

<sup>36</sup> Dies gilt für Eichler, Limpach und Fischer. Bei Seiffert spielt nur der zweite Akt im Schützengraben (s.o., Anm. 29). Graff und Hintze verlegen die Handlung ab dem zweiten Bild in ein Barackenlager zwölf Kilometer hinter der Front, wobei die Nähe zum Kampfgeschehen nach wie vor gegeben ist. Sie wird durch Geschützdonner und Leuchtraketen angezeigt.

<sup>37</sup> Vgl. Seiffert 1917, 26 und 31.

nen- oder Aktwechsel, währenddessen die Bühne leer bleibt und nur Hurra-Rufe (Seiffert) oder Schüsse (Graff/Hintze, Fischer) zu hören sind. Zum Teil kommentieren Zurückgebliebene den Kampf in der Mauerchau (Eichler) oder erstatten am Fernsprechapparat Bericht (Limpach). Das Gefecht steht demnach in keinem der Dramen im Mittelpunkt, wird aber als notwendiger Bestandteil des dargestellten Geschehens anerkannt. Um die Stellung zu halten und das eigene Überleben wie das der Kameraden zu sichern, ist die erfolgreiche Abwehr des gegnerischen Angriffs im Nahkampf unabdingbar.

#### IV. Die Phänomenologie des heroischen Wartens

Diese Reminiszenzen an die traditionelle Kriegsführung bestimmen den Handlungsverlauf somit noch fundamental mit, ohne jedoch die Leistung der Kombattanten während des Ausharrens zu schmälern. Die Heroisierung gilt vorrangig der Bereitschaft, standzuhalten und auf dem Posten zu bleiben, ist aber auch auf die Tat ausgerichtet. Der Kampfesmut der Soldaten bestätigt mithin, dass das zermürbende Warten ihren Willen nicht gebrochen hat und sie die Stellung auch als aktiv Kämpfende zu verteidigen in der Lage sind. So läuft die Heroisierung der Figuren beim Warten über ihr Leiden am Warten, das zwar ein nötiges, aber ein von außen auferlegtes und nicht freiwilliges ist. Insofern nehmen Selbstüberwindung und Affektkontrolle einen breiten Raum ein. In Seifferts *Dennoch durch!* drängen alle Soldaten – außer der Protagonist Georg – auf eine Offensivtat, und ihre Kampfeslust manifestiert sich als körperliches Verlangen, dem sie nicht erliegen dürfen, weil ein frühzeitiger Sturm den Erfolg der Operation gefährden würde. Georg gelingt es schließlich, seine Mannschaft trotz der Entbehrungen im Schützengraben wie Kälte und Nässe, aber auch Ödnie und Langeweile, von der strategischen Notwendigkeit des Abwartens zu überzeugen, und seine Soldaten nehmen aktiv und bewusst die abwartende Haltung ein. Sie deuten damit ihr Warten in ein selbstbestimmtes Handeln um. Im Chor stimmen sie gemeinsam in ein »Wir wollen warten!«<sup>38</sup> ein. In Limpachs *In Flandern reitet der Tod* wird die Selbstüberwindung in erster Linie an der Figur des Gefreiten Hagen erprobt, der soeben aus seinem Genesungsurlaub zurückgekehrt ist. Immer wieder muss er die Anfälle von Panik unter Kontrolle bringen, und

<sup>38</sup> Seiffert 1917, 31.

als alle anderen zum Kampf am Ende des zweiten Akts stürmen, ist er der Einzige, der zögert und kurz auf der Stelle verharret, bevor er sich den anderen anschließt.<sup>39</sup> In Fischers *Front* leiden nahezu alle Figuren an der Passivität und dem Ausgeliefertsein. Stetig müssen sie Angst, Albträume und Wahnvorstellungen besiegen, um kampffähig zu bleiben. Die Schlacht sehnen sie verzweifelt herbei, in der Hoffnung, sie möge der um sich greifenden Nervosität ein Ende setzen.<sup>40</sup> Doch sie erbringt die gewünschte Wirkung nicht. Der Kampf erleichtert die Figuren zwar vorübergehend, aber im Zuge der Erschöpfung können die Soldaten Durst, Hunger und Wahnsinn nicht mehr erfolgreich unterdrücken. Der junge Rekrut Hofmann, der erst seit zwei Wochen im Feld ist, der Gefreite Lange und der Leutnant Knopfe werden wahnsinnig. Ihr Scheitern stellt aber nicht den Krieg infrage, sondern verdeutlicht in kontrastiver Gegenüberstellung die Leistung der anderen Kombattanten in der Bewährung gegen sich selbst. In Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* wird die Selbstüberwindung am Ende des Stücks inszeniert. Entgegen des Versprechens einer Ruhepause in der Etappe haben die Soldaten den Befehl erhalten, wieder an die Front zurückzukehren. Im ersten Bild hatte das Drama bereits vor Augen geführt, was sie dort erwartet, nämlich ein grausamer, unbarmherziger Krieg, in dem sie lediglich passive Opfer von Gewalt sein werden. Die »völlig apathisch[en] und teilnahmslos[en]«<sup>41</sup> Verwundeten, die als Figurenkollektiv an der Baracke vorbeiziehen und die Front als Hölle, der sie wehr- und machtlos gegenüberstehen, beschreiben, bezeugen den Eindruck. In einem Gestus des ›Dennoch‹ brechen die Soldaten jedoch feierlich auf. Laut Bühnenanweisung soll ihr Abzug drei bis fünf Minuten Zeit in Anspruch nehmen. Kurz bevor die Soldaten die Baracke verlassen, so der Text weiter, hat ihre Haltung einen »fast trotzig[en]« Ausdruck angenommen: »Ihre Gesichter sind wie Steine. Ihre Augen starren geradeaus auf die Straße.«<sup>42</sup> Petrifizierende Metaphern (»Steine«), aber auch Bilder aus dem maschinellen Bereich (»Es geht alles ›mechanisch‹... Die Kompagnie ist wieder eingeschaltet in den erbarmungslosen Stromkreis des Krieges. [...] Die Bewegung geht maschinenartig weiter.«<sup>43</sup>) stählen und heroisieren die Soldaten. Kurz vor Ende heißt es: »Ein letzter krachender Granateinschlag mit folgen-

<sup>39</sup> Vgl. Limpach 1932, 34.

<sup>40</sup> Vgl. Fischer 1934, 38.

<sup>41</sup> Graff/Hintze 1972, 759.

<sup>42</sup> Ebd., 766.

<sup>43</sup> Ebd.

dem Splittersurren verändert nicht die Haltung der Marschierenden.«<sup>44</sup> Das Aufbruchsritual hat die Männer gegen die Todesangst immunisiert, und sie fügen sich fatalistisch in die Kriegsmaschinerie, in der sie nur ein kleines Rädchen sind. Lediglich in Eichlers *Für's Vaterland* erscheint das Warten, das Standhalten und das Nichtaufgeben als Selbstverständlichkeit. Es gibt kein Ringen, sondern die Figuren bekennen sich furchtlos in mehreren Blankversen: »Wir stellen unsern Mann! / Die österreich'schen und die deutschen Heere, / Sie stehen fest geeint in diesem Kampf. / Durch Blut und Eisen ist der Bund geschlossen. [...] Wir halten durch gegen jede Übermacht.«<sup>45</sup>

Immer handeln die Soldaten nach einem Pflichtethos gegenüber dem Vaterland. »Es gibt nichts Schöneres im Menschenleben, / Als für das teu're liebe Vaterland, / Wenn es in Not ist, alles hinzugeben / Und treu erfüllen seine Mannespflicht.«<sup>46</sup> bekundet der Artillerist Krause in Eichlers Text. Selbst bei fehlender Einsicht in die Sinnhaftigkeit des Unterfangens triumphiert der Befehl über individuelle Bedürfnisse und die persönliche Einschätzung der Situation. So heißt es in Fischers Drama: »Dann hat die ganze Postensteherei keinen Zweck mehr! Aber trotzdem [...]! Wir müssen uns dann eben abschlachten lassen. Aber bis dahin müssen wir die Stellung halten, auch ohne Waffen, denn es ist befohlen!«<sup>47</sup> Hier haben die Figuren Bleiben- und Warten-Müssen nicht als ein Wollen internalisiert, ordnen ihren Willen der Pflicht jedoch bedingungslos unter. Anders bei Eichler und Seiffert, wo die Soldaten den Befehl mit ihrem Schwur »Wir wollen warten«<sup>48</sup> letztlich affirmieren. Eine Reflexion auf Ursachen und Zwecke des Krieges gibt es hingegen nicht. Er erscheint als unabwendbares Fatum, das unhinterfragbar hingenommen werden muss. In Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* ist dieser Fatalismus untrennbar mit dem Pflichtethos verwoben:

Damit muß jeder hier draußen rechnen. – Das gehört dazu – daß man auch – sterben kann – *wenn's sein muß*. [...] Wir alle gehen doch vor in den Graben mit der Hoffnung, daß es mich nicht trifft. – Und glauben Sie vielleicht, wir gehen gern in den Graben? Ich meine, so ohne Gedanken? – Aber – es hilft doch nichts – Wir *müssen* doch! – Wir *müssen* doch alle! – – Und dieses *Muß*, das steht über uns

<sup>44</sup> Ebd., 767.

<sup>45</sup> Eichler 1915, 55.

<sup>46</sup> Ebd., 60.

<sup>47</sup> Fischer 1934, 71.

<sup>48</sup> Seiffert 1917, 31.



*wie ein Gebot. – Unabwendbar. – Über das man nicht nachgrübelt – – weshalb – und ob es gut ist oder schlecht ist – – das man hinnimmt [...].*<sup>49</sup>

Dass der Befehl befolgt werden muss, steht außer Frage, und er wird aus einer verinnerlichten Disziplin heraus bejaht. Überhaupt erscheint es unmöglich, ihn infrage zu stellen, da sich der Sinn des Krieges jedem rationalen Zugriff entzieht.

Zur Heroisierung trägt auch die Wahl der Handlungsorte bei, zumindest in den späten Dramen. Sie spielen zwar im Jahr 1917, *nach* den großen Materialschlachten 1916 also, aber die Schlacht um Verdun bildet den Referenzpunkt. Während Fischer den Unterstand direkt in Damvilliers verortet, wählt Limpach die Region Flanderns als Handlungsort und spielt auf die Erfahrung von Verdun als zurückliegendes, vergleichbares Ereignis an.<sup>50</sup> Im Laufe der 1920er Jahre hatte sich die Schlacht um Verdun, die zunächst das sinnlose Sterben und den verlorenen Krieg ikonisch verdichtete, in das Symbol des deutschen Durchhaltewillens verwandelt. Sie verklärt den »namenlosen Soldaten, der, zum Opfer für Deutschland entschlossen, auch auf ›verlorenem Posten‹ ausgehalten hat«. <sup>51</sup> So ist der heroische Status der Figuren schon im Verdunmythos angelegt.

Schließlich werden die Figuren auch mittels Fremdzuschreibungen heroisiert. In den meisten Stücken treten am Ende Führungspersonen der schließlich doch eintreffenden Ablösung oder von Suchmannschaften auf, würdigen die Leistung der Kombattanten und stellen ihnen eine Auszeichnung etwa durch das Eiserne Kreuz in Aussicht. Eichler überformt die Ehrerbietung dahingehend, dass er in der letzten Szene einen Kriegselengel einführt, der die Schlacht zum Abenteuer verklärt und die soldatische Tapferkeit glorifiziert. In beiden Varianten wird deutlich gemacht, dass die Soldaten in ihrem Durchhaltevermögen den Kriegsausgang oder zumindest die militärische Operation positiv beeinflusst haben. So wird das Warten in Seifferts *Dennoch durch!* zum taktischen Geschick erklärt,<sup>52</sup> das dem Kaiserreich im Zweifrontenkrieg genügend Zeit für den Durchbruch an der Front im Osten verschafft. In Fischers *Front* haben das Aushalten der Soldaten im Schützengraben und die Verteidigung der Stellung dem Bataillon erlaubt, neue Verteidigungslinien zu bauen

<sup>49</sup> Graff/Hintze 1972, 748–749 (Hervorh. d. Verf.).

<sup>50</sup> Vgl. Limpach 1932, 20 und 36.

<sup>51</sup> Koch 2014, 115; vgl. außerdem Becker/Krumeich 2010, 229, sowie Krumeich 2017, 30–31.

<sup>52</sup> Vgl. Bröcklings Modi des heldenhaften Wartens in der Einleitung.

und zu besetzen. Und Eichlers *Für's Vaterland* erzielt mit dem Auftritt des Kriegseingelassenen und der Personifikation des Jahres 1915, die einen baldigen Sieg versprechen, eine Parallelisierung des situativen Aushaltens an der Front und des übergeordneten Aushaltens des Krieges: Ebenso wie die Soldaten im Schützengraben ausgehalten haben, um im Kampf zu gewinnen, wird auch der Krieg nach langem Aushalten zum Sieg führen. Auf diese Weise schreiben die Autoren den Figuren, die erst am Ende tätig werden, ein Mindestmaß an Handlungs- und Geschichtsmacht zu: Ihr Warten ist ausschlaggebend für den Verlauf der Schlacht und für den Verlauf des Krieges. Außerdem werden so die erbrachten Opfer gerechtfertigt: Sie waren nicht umsonst, sondern nötig für den Erfolg der Unternehmung. Die Soldaten werden nicht als passive Opfer (>victims<) präsentiert, sondern ihr Tod wird verklärt als freiwillige Hingabe für das Vaterland (>sacrifice<). Nur in Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* überlagert die viktime Dimension diejenige des freiwilligen Selbstopfers, wenn der Krieg als unendlicher Kreislauf dargestellt und die fehlende Möglichkeit der Soldaten, das Kriegsgeschehen zu beeinflussen, betont wird. Der Leutnant, der dem Hauptmann abrät, sich am Kampfeinsatz zu beteiligen, macht daraus keinen Hehl: »Das hat doch keinen Zweck, daß Sie dabei sind, wenn wir da vorn bestenfalls elende Statisten spielen!«<sup>53</sup>

## V. Fazit und Ausblick

Das Warten ist in den untersuchten Dramen strukturell dominant und erstreckt sich über weite Teile des Textes, nicht aber über den gesamten. Die Handlung im aristotelischen Sinne bleibt nicht aus, sondern wird an das Ende geschoben. Das >retardierende Moment< der Regeldramen (4. Akt), das die Handlung hinauszögert und damit die erwartungsvolle Spannung auf das Ende hin steigert, wird in den Frontstücken mithin auf den gesamten Dramenverlauf ausgebreitet. Das Telos des Wartens – sei es die Schlacht, sei es die Ablösung –, wird von Beginn an formuliert, und die vereinzelt spannungsgeladenen Momente erhalten die Erwartung daran aufrecht. Zudem unterbrechen sie die Langeweile und bereichern das handlungsarme Geschehen mit ereignishaften Elementen an. Botenberichte und Teichoskopien des außerhalb der Bühne tobenden Krieges sowie visuelle und akustische Elemente rhythmisieren die Zeit im Drama

<sup>53</sup> Graff/Hintze 1972, 753.

zusätzlich. Während lange Präsenzen auf der Bühne für Einförmigkeit und Stasis sorgen, kann mit einer hohen Frequenz von Figurenauftritten und -abritten Bewegung und Veränderung simuliert werden. Der widerständige Charakter des Wartens wird ferner über den engen und dunklen Bühnenraum sowie über den eingeschränkten Bewegungsradius der Figuren und die fehlenden Ortswechsel semantisiert und kommt *expressis verbis* in der Figurenrede zum Ausdruck. Dialoge überwiegen Monologe, sodass sich verschiedene Positionen zum Warten Gehör verschaffen. Insgesamt können sich die Autoren die genuin dramaturgischen Gestaltungsmittel des räumlichen und zeitlichen Arrangements zunutze machen, um die Erfahrung des Wartens zu vermitteln und das Publikum daran partizipieren zu lassen.

Den im Ersten Weltkrieg propagierten Soldatentypus greifen die Theaterautoren insofern auf, als sie in ihren Stücken Eigenschaften wie Affektkontrolle, Ausdauer und Willensstärke heroisch stilisieren. Die Heroik ihres Wartens, das mehr ein Erwarten ist und zu einem Abschluss gelangt, besteht in ihrer Disposition, trotz des eingeschränkten Handlungsspielraums, trotz des Gefühls der Ohnmacht und des Todesrisikos standzuhalten, d.h. nicht aufzugeben, etwa indem zur Tat geschritten oder dem Bedürfnis nach Flucht nachgegeben wird. In diesem Sinne verlassen die Figuren den Unterstand nicht (zumindest nicht längerfristig); die Transgression der räumlichen Grenze würde die Heroisierung zunichtemachen. Im ›heroischen Warten‹ ist die äußere Aktivität der Figuren folglich zurückgenommen und das agonale Moment nach innen verlagert. Der Kampf mit sich selbst ersetzt den in herkömmlichen Heroismen zentralen Kampf gegen einen personifizierten Gegenspieler. Die Schwierigkeit besteht für den Wartenden letztlich darin, die Selbstbeherrschung über einen langen Zeitraum aufrechtzuerhalten. Zudem stellen die Dramen die Figuren nicht als passive Opfer dar, sondern überhöhen ihr Ausharren einerseits zum freiwilligen Selbstopfer, andererseits zum entscheidenden Beitrag für die siegreiche Militäraktion. Das Verhalten der Kombattanten unterliegt zu guter Letzt einem Pflichtethos gegenüber der Nation. Sie fühlen sich ihr gegenüber verpflichtet, sodass sie eigene Bedürfnisse und Zweifel suspendieren. Der Krieg erscheint den Soldaten als unabänderliches Schicksal, das sie fatalistisch akzeptieren. Den Befehl, der keiner Legitimation bedarf, sehen sie als unantastbar an. Das Warten der Soldaten erscheint in der Konsequenz als heroisches Handeln.

Die Heroisierung des Wartens, wie sie die besprochenen Dramen praktizieren, war in zeitgenössischen Werken allerdings nicht unumstritten. Eichlers, Seifferts, Limpachs und Fischers Dramentexte sind unzweideutig tendenziös und verfolgen ein agitatorisches Ziel, nämlich die Propagierung einer bellizistischen wie nationalistischen Stimmung in der Bevölkerung. Jedoch war die Theaterproduktion der 1920er und 1930er Jahre vielfältiger. Nicht wenige Dramen stellen die Heroik des Wartens grundlegend infrage. Die Dramen der unmittelbaren Nachkriegszeit etwa, die in ihrer Mehrheit pazifistisch waren, verzichteten auf jegliche Heroisierung. In dem Schauspiel *Notzeit* (1919) des Hamburger Journalisten Rudolf Michael wird das Warten nicht zur heroischen Leistung verklärt, sondern für Kriegsneurosen verantwortlich gemacht. Eine ähnliche Tendenz findet sich in vielen anderen Heimkehrerdramen der mittleren bis späten 1920er Jahre, etwa in Eberhard Wolfgang Möllers *Douaumont oder Die Heimkehr des Odysseus* (1929). Auch die populären Kriegsromane der Weimarer Republik stimmen in ihrer Bewertung des heroischen Wartens keineswegs überein: Während Ernst Jünger in seinen *Stahlgewittern* (1920) das traditionelle Heldentum in eine Heroik des Wartens umwidmet<sup>54</sup> und den Frontsoldaten in *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) zum Prototypen des neuen heroischen Menschen erklärt,<sup>55</sup> parallelisiert Erich Maria Remarque die Warteerfahrung in *Im Westen nichts Neues* (1929) mit Gefangenschaft und Tod.<sup>56</sup> Trotz der konkurrierenden Deutungen überlebte der im Ersten Weltkrieg geschaffene Heroismus des Wartens die Weimarer Republik, sodass er mit dem Aufkommen der nationalsozialistischen Ideologie erneut aktiviert werden konnte.

---

<sup>54</sup> Vgl. Jünger 1978, 19.

<sup>55</sup> Vgl. Jünger 1980, 78.

<sup>56</sup> Vgl. Remarque 2004, 73 und 77.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Eichler, Franz: Für's Vaterland! Ein Kriegsbild in einem Aufzug, in: Deutscher Heldenmut und deutsche Tapferkeit, Oderberg-Bahnhof 1915, 45–74.
- Fischer, Alfred: Front (Die letzten der vierten Kompanie). Ein Kriegsdrama in 2 Akten, Mühlhausen 1934.
- Graff, Sigmund / Hintze, Carl Ernst: Die endlose Straße. Ein Frontstück in vier Bildern, in: Günther Rühle (Hg.): Zeit und Theater, Bd. 2: Von der Republik zur Diktatur 1925–1933, Berlin 1972, 699–767.
- Jünger, Ernst: In Stahlgewittern, in: Sämtliche Werke, Bd. 1: Tagebücher 1: Der Erste Weltkrieg, Stuttgart 1978, 9–300.
- Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis, in: Sämtliche Werke, Bd. 7: Essays 1: Betrachtungen zur Zeit, Stuttgart 1980, 11–103.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Von dem Wesen der Fabel, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4: Werke 1758–1759, hg. von Gubter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1997, 345–376.
- Limpach, Erich: »In Flandern reitet der Tod«. Dramatische Kriegsdichtung in 3 Akten, München 1932.
- Remarque, Erich Maria: Im Westen nichts Neues, in: Erich Maria Remarques Roman »Im Westen nichts Neues«. Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928–1930), hg. von Thomas F. Schneider, Tübingen 2004 (Exempla Critica, Bd. 1), 31–149.
- Seiffert, Paul: Dennoch durch! Deutsches Schauspiel aus dem Weltkriege, Halle a.d. Saar 1917.
- Troeltsch, Ernst: Nach der Erklärung der Mobilmachung. Rede gehalten bei der von der Stadt und Universität einberufenen vaterländischen Versammlung am 2. August 1914, Heidelberg 1914.
- Weber, Marianne: Der Krieg als ethisches Problem (1916), in: Frauenfragen und Frauengedanken. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1919, 157–178.

## Sekundärliteratur

- Baumeister, Martin: Kriegstheater als politisches Theater. Zur Weltkriegsdramatik in den letzten Jahren der Weimarer Republik am Beispiel der *Endlosen Straße* von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze, in: Thomas F. Schneider (Hg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The image of »modern« war in literature, theatre, photography, and film*, Bd. 3: »Postmoderne« Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand / »Postmodern« Wars? War on Stage. War on the Screen, Osnabrück 1999 (*Krieg und Literatur / War and Literature*, Bd. 3–4), 901–922.
- Baumeister, Martin: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*, Essen 2005 (*Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge*, Bd. 18).
- Becker, Jean-Jacques / Krumeich, Gerd: *Der große Krieg. Deutschland und Frankreich 1914–1918*. Aus dem Franz. von Marcel Küsters und Peter Böttner mit Unterstützung von Yann Schnee, Essen 2010.
- Blum, Lothar: *Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes*, Trier 2012 (*Koblenz-Landauer Studien*, Bd. 11).
- Bruendel, Steffen: *Vor-Bilder des Durchhaltens. Die deutsche Kriegsanleihe-Werbung 1917/18*, in: Arnd Bauerkämper / Elise Julien (Hg.): *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich*, Göttingen 2010, 81–108.
- Dorscheid, Nelia: *Vom Warten im Kriege*, in: Daniel Kazmaier / Julia Kerscher / Xenia Wotschal (Hg.): *Warten als Kulturmuster*, Würzburg 2016, 133–144.
- Esposito, Fernando: »Über keinem Gipfel ist Ruh'«. Helden- und Krieger-tum als Topoi medialisierter Kriegserfahrungen deutscher und italienischer Flieger, in: Hermann J. W. Kuprian / Oswald Überegger (Hg.): *Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung. La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*, Innsbruck 2006 (*Veröffentlichungen des Südtiroler Landarchivs / Pubblicazioni dell'Archivio Provinciale di Bolzano*, Bd. 23), 73–90.
- Fries, Helmut: *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*, Bd. 1: *Die Kriegsbegeisterung von 1914: Ursprünge – Denkweisen – Auflösung*, Konstanz 1994.

- Gronau, Barbara: Handlung, in: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2014, 142–146.
- Hofer, Hans-Georg: Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920), Wien/Köln/Weimar 2004.
- Hoffmann, Detlef: Der Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun. Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe 1917, in: Berthold Hinz / Hans-Ernst Mittag / Wolfgang Schäche / Angela Schönberger (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, 101–114.
- Hübler, Axel: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Eine repräsentative Untersuchung an Theaterstücken der 50er und 60er Jahre, Bonn 1973 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 140).
- Hüppauf, Bernd: Schlachtenmythen und die Konstruktion des »Neuen Menschen«, in: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich (Hg.): Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges, Essen 1993 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 1), 43–84.
- Jelavich, Peter: German Culture in the Great War, in: Aviell Roshwald / Richard Stites (Hg.): European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914–1918, Cambridge 1999, 32–57.
- Klein, Christian: Die Weltkriegsdramatik der Weimarer Republik – Präsenz, Typen, Themen, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 16, 2013/14, 165–181.
- Klein, Christian: »Das ist nicht ein Kriegsstück: das ist der Krieg« – Die Weltkriegsdramatik in der Theaterkritik der Weimarer Republik, in: Christian Klein / Franz-Josef Deiters (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives, Stuttgart 2018, 187–199.
- Koch, Lars: Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis, in: Niels Werber / Stefan Kaufmann / Lars Koch (Hg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart/Weimar 2014, 97–141.
- Köppen, Manuel: Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert, Heidelberg 2005 (Probleme der Dichtung, Bd. 35).

- Kreidt, Dietrich: Gesellschaftskritik auf dem Theater, in: Bernhard Weyergraf (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918–1933*, München/Wien 1995 (*Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 8), 232–265.
- Krivanec, Eva: *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg*. Berlin, Lissabon, Paris und Wien, Bielefeld 2012.
- Krumeich, Gerd: Verdun: Die Schlacht und ihr Mythos, in: Christian Stachelbeck (Hg.): *Materialschlachten 1916. Ereignis, Bedeutung, Erinnerung*, Paderborn 2017 (*Zeitalter der Weltkriege*, Bd. 17), 17–35.
- Leonhard, Jörn: *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014.
- Münkler, Herfried: *Der Große Krieg. Die Welt 1914–1918*, Berlin 2013.
- Lipp, Anne: *Meinungslenkung im Krieg. Kriegserfahrungen deutscher Soldaten und ihre Deutung 1914–1918*, Göttingen 2003 (*Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 159).
- Pasek, Yvonne A.: »The great time«. *Pro-war drama in the Weimar Republic*. Diss., Ann Arbor 1992.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München <sup>11</sup>2001.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München/Wien 1998.
- Reimann, Aribert: *Der große Krieg der Sprachen. Untersuchungen zur historischen Semantik in Deutschland und England zur Zeit des Ersten Weltkriegs*, Essen 2000 (*Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge*, Bd. 12).
- Reulecke, Jürgen: Vom Kämpfer zum Krieger – Zum Wandel der Ästhetik des Männerbildes während des Ersten Weltkriegs, in: Sabine Autsch (Hg.): *Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Innenansichten*, Siegen 1999, 52–62.
- Ritchie, J. M.: *Staging the War in Germany*, in: *Forum for Modern Language Studies* 21, 1985, 84–96.
- Schilling, René: »Kriegshelden«. *Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2002 (*Krieg in der Geschichte*, Bd. 15).
- Sonnega, William: *Theatre of the Front: Sigmund Graff and Die endlose Straße*, in: Glen W. Gadberry (Hg.): *Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport 1995 (*Contributions to the Study of World History*, Bd. 49), 47–64.



- Ulrich, Bernd: Krieg der Nerven, Krieg des Willens, in: Niels Werber / Stefan Kaufmann / Lars Koch (Hg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart/Weimar 2014, 232–258.
- Wagner, Karl: Einleitung, in: Stephan Baumgartner / Michael Gamper / Karl Wagner (Hg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg, Zürich 2014 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 28), 9–13.
- Warren, John: War Drama on the Berlin Stage, 1926–1933, in: Wolfgang Görtschacher / Holger Klein (Hg.): Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne, Lewiston/Queenston/Lampeter 1997, 179–200.
- Weller, Christiane: Weltkriegsdrama und Nationalsozialismus, in: Christian Klein / Franz-Josef Deiters (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives, Stuttgart 2018, 201–222.
- Werling, Susanne: Handlung im Drama. Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989 (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 12).
- Zieman, Benjamin: »Macht der Maschine« – Mythen des industriellen Krieges, in: Rolf Spilker / Bernd Ulrich (Hg.): Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918. Ausstellungskatalog, Bramsche 1998, 177–189.

## Ethos des Wartens Zur Heroisierung attentistischer Figurationen im Werk Stefan Georges

### I. Einleitung

Stefan George mied in seinem Werk lange den Bezug zur Gegenwart und suchte stattdessen abgezirkelte Wunschräume und ferne Zeiten auf. Erst mit den *Zeitgedichten* im *Siebenten Ring*, dem Scharnierwerk aus dem Jahre 1907, finden zeitgenössische reale Gestalten und Orte Eingang in die Dichtung. Doch dieser Gegenwartsbezug ist keinesfalls als Präsentismus misszuverstehen, sondern setzt, wie es Gundolf erklärt, gegen »das entgötterte Wirrsal des Heute [...] seinen heimlichen Gott, seine Bilder erhöhten Menschentums [...] die Fleischwerdungen jenes Gottes in unserer Luft: die echten Jünglinge und Fürsten, die Helden und Priester, die Treuen und Adligen«. <sup>1</sup> Die hier in komplementären Paaren angeordneten heroischen Gestalten sind Inkarnationen eines besseren, geheimen Deutschland, dessen Zeit noch nicht reif ist, sondern erst noch kommen wird. Sie beglaubigen die Fortdauer einer retrospektiv verbürgten antiken Größe und verleihen der Gegenwart, die es zu überbrücken gilt, einen prospektiven Sinn. <sup>2</sup>

Die Forschung hat Georges frühe Flucht aus der Realität in die Kunst als Ästhetizismus charakterisiert, den kulturkritischen Pessimismus in den *Zeitgedichten* auf Nietzsche zurückgeführt, die Utopie des »Geheimen Deutschland« in den politischen Kontext der Konservativen Revolution gerückt sowie Affinitäten zum Nationalsozialismus erläutert. <sup>3</sup> Zwar sind die messianischen Züge in Georges Dichtung in letzter Zeit genauer

---

\* Wertvolle Hinweise verdanke ich Alexandra Hertlein (Oxford/Freiburg) und Nicolas Detering (Bern).

<sup>1</sup> Gundolf 1908, 164.

<sup>2</sup> Vgl. zu Georges Doppelrolle eines »Dichter-Priesters« und eines »Dichter-Propheten« die luziden Bemerkungen von Wolfgang Braungart 2012, bes. 516–523.

<sup>3</sup> Vgl. dazu vor allem die Studien von Christoph Auffahrt 2015, Barbara Beßlich 2003, Bernhard Böschstein 1977, Wolfgang Braungart 1997, Jürgen Brokoff 2010, bes. Kap. IX, Hillebrand 2010, bes. 72–78, Nikolas Immer 2009, Rainer Kolk 2005, Philipp Redl 2018, sowie Manfred Riedel 2006.

analysiert worden, doch die spezifisch attentistischen Konstellationen im Werk Georges sind bislang weder diachron noch systematisch vergleichend untersucht worden.<sup>4</sup>

Die forschlerliche Lücke ist insofern überraschend, als man in allen Werkphasen Georges ›Warteszene‹ begegnet, ja die attentistischen Konstellationen scheinen mir geradezu ein werkspezifisches Merkmal zu sein. Es lohnt zu prüfen, ob sich im Bedeutungsspektrum des Wartens in Georges Werk eine Entwicklung von Attentismus-Konzepten nachvollziehen lässt und ob Semantiken des ›Wartens‹ werkpolitisch funktionalisiert werden. Um einen solchen Bedeutungswandel der Warteszene ausfindig zu machen, sollen im Folgenden die attentistischen Figurationen des Frühwerks und Spätwerks in paradigmatischen Einzelinterpretationen erläutert werden. Dazu ziehe ich vorzugsweise jene Gedichte heran, in denen das Warten zugleich dargestellt wie reflektiert wird, da sie es erleichtern, die Poetisierungen des Wartens in Bedeutungsaussagen zu übertragen und vielleicht sogar deren weltanschaulichen Hintergrund zu erschließen. Geleitet werden sollen meine Lektüren von einem heuristischen Modell, das Warteszene als unterschiedliche Aktualisierungen eines Relationengefüges beschreibt, das sich *erstens* aus dem wartenden Subjekt, *zweitens* der Aktionsart seiner Erwartung, *drittens* dem spezifischen ›Wartemodus‹, also dem Verhältnis zum erwarteten Objekt, sowie *viertens* dem erwarteten Objekt, zusammensetzt.

## II. Frühwerk

In Georges frühen Poetisierungen des Wartens ist die Situation meist individualisiert und mit einem Gestus von Müdigkeit und Lebensleere verbunden. Diese Haltung reflektiert George sogar selbst retrospektiv im Spätwerk. In dem Dialoggedicht *Algabal und der Lyder* beschreibt der römische Kaiser des Frühwerks als Wiedergänger im *Siebenten Ring* (1907) sein unerfülltes Leben als ein Warten auf den Tod:

Nicht freut was tausendarmig heer mir bringt ·  
Was je durch tore fuhr an last des glücks –  
So oft wir atmen rückt der grausige feind ·

<sup>4</sup> Erhellend dazu neuerdings die komparativ angelegte Studie von Gabriele Wacker 2013 über die Bedeutung des prophetischen Anspruchs bei George und in der Dichtung der Moderne.

Jed glühn verdunkelnd · trübend jeden kelch ·  
 Uns trittweis näher und ihn hemmt kein spruch ..

Dann wieder möcht ich vor dem gartenrand  
 Den tag der heut im meer nicht sinken will ·  
 Den schleicher · töten – oder lieg im pfühl  
 Und warte · zähle .. mit bemühter hast  
 Die kargen stunden treibend nach dem end.<sup>5</sup>

Während die erste Strophe das Näherrücken des »grausigen feindes« (3) beklagt, das am ehesten als Verbildlichung des Todes zu verstehen ist, und unter dem Warten auf das Ende des eigenen Lebens leidet, beklagt die zweite Strophe die Langeweile des unerfüllten Lebens, dem die Zeit stillzustehen scheint.

In den *Sängen eines fahrenden Spielmanns* findet sich ein lyrisches Soliloquium, in dem sich das lyrische Ich in einem refrainhaft wiederholten Liedteil zum Warten mahnt:

Ist es neu dir was vermocht  
 Dass dein puls geschwinder pocht?  
 Warte nur noch diese tage ·  
 Sie entscheiden  
 Ob du leiden  
 Oder ob du glück erwirbst.  
 Ach du weisst dass du nicht stirbst  
 Ruft es wiederum: entsage!  
 Warte nur noch diese tage  
 Sie entscheiden  
 Ob du leiden  
 Oder ob du glück erwirbst.<sup>6</sup>

Hier dominiert ein fatalistischer Zug die Haltung des Sprechers. Da Liebesglück oder Liebesleid nicht in seiner Hand liegen, zwingt er sich zur Geduld. Warten wird zwar als Zustand der Abhängigkeit verstanden, zugleich aber mit stoischer Selbstberuhigung relativiert. Das litaneihaftes Sprechen bildet in der Wiederholung der autopersuasiven ›Warteverse‹

<sup>5</sup> George, SW, VI/VII: *Der Siebente Ring*, 44. – Zitiert werden Georges Gedichte hier und im Folgenden nach der Ausgabe der *Sämtlichen Werke in 18 Bänden*, Stuttgart 1982–2013, jeweils mit Sigle »SW«, römischer Bandzahl und Seitenzahl sowie – bei Auszügen – mit Verszahl. Die Zitate im Text sind durch eingeklammerte Verszahlen bezeichnet.

<sup>6</sup> George, SW, III: *Das Buch der Sagen und Sänge*, 61.

die Einförmigkeit der Wartesituation ab und forciert im Kontrast mit dem »geschwinder« (2) pochenden Puls das beharrliche Erwarten einer fremdbestimmten Entscheidung.

Reflektiert wie kritisiert wird das Warten in dem Gedicht *Das Bild* aus den *Sagen und Sängen* (1895). Ein lyrisches Ich fürchtet die seelische Erschlaffung, zu der ein langes, ergebnisloses Warten führen kann:

#### DAS BILD

Nachdem ich auf steinernen gräbern · an frostigen pfeilern ·  
Gesungen · gewandelt bei würdiger väter zunft:  
Erspäht ich zur vesper hinter den rauchenden meilern  
Des langsamen abends erquickende niederkunft.

Zerdrangen die freundlichen schatten die farbige helle ·  
Erstarben die glocken über dem stillen gefild  
Dann sank ich befreit und allein in der bergenden zelle  
Mit schluchzen und sehnen vor das göttliche bild.

Die sprechenden augen erhoben · die hände gewunden ·  
Entflossen gebete mir ohne anfang und schluss  
Wie nie in dem samntenen buch ich sie ähnlich gefunden ·  
Ich spannte die arme und wagte den flehenden kuss.

Ich wartete träumend – bestärkt von den wundergeschichten –  
Auf sichtliche lohnung die nimmer und nimmer kam..  
Bestürmte nur heisser und hoffte und zürnte mit nichten  
Dem schuldlosen antlitz aus glanz und erhabenem gram.

Und wenn es endlich auf meine lagerstatt  
Sich neigte oder erlösende zeichen mir schriebe ..  
Ich glaube mein arm ist bald zum umfängen zu matt ·  
Auf meinen lippen erlosch die brennende liebe.<sup>7</sup>

Die zwanzig Verse gewinnen in dem fünfhebigen, jambisch-anapästischen Rhythmus und durch die vielen Enjambements einen epischen Gestus. Dazu passt das Präteritum als typisches Erzähltempus. Die männlich-weiblich wechselnden Kreuzreime bilden fünf metrische und syntaktische Einheiten von jeweils vier Versen. Gelegentliche Tonbeugungen, die einen Anapäst durch einen Jambus ersetzen, stören den Rhythmus kaum, nur der Eingangsvers der Schlussstrophe bildet insofern einen me-

<sup>7</sup> George, SW, III: *Das Buch der Sagen und Sänge*, 56.

trischen Einschnitt, als er nur elf statt dreizehn Silben und statt der vier Doppelsenkungen lediglich einen einzigen Anapäst aufweist. Gemildert, aber metrisch ähnlich unregelmäßig ist der gesamte Schluss, der sich mit der einzigen Präsensform des Gedichts, dem *Verbum sentiendi* »ich glaube«, auf die Erzählgegenwart bezieht und zur Semantisierung dieser formalen Irritation einlädt.

Der fünfteiligen metrisch-syntaktischen Struktur entspricht auch der inhaltliche Aufbau des Rollengedichts. Sprecher ist wohl ein Mönch, der in seiner Zelle allnächtlich ein Heiligenbild verehrt in der Hoffnung, seine Andacht würde mit einem Wunder vergolten. Im ersten Teil berichtet er von dem eintönigen Tagesablauf im Kloster bis zur Vesper. Die zweite Strophe schildert als iterative Situation die allgemeine Nachtruhe, die das lyrische Ich, »befreit und allein« (7), in seiner Zelle zur Andacht des »göttlichen bildes« (8) nutzt. Das gemischte Gefühl der Heiligenverehrung, das die alliterierende Zwillingformel »mit schluchzen und sehnen« (8) andeutet, wird in der dritten Strophe genauer konturiert. In der Synästhesie (»mit sprechenden Augen« [9]), der gewaltsamen Torsion der Hände und dem ebenso automatischen (»entflossen gebete mir ohne anfang und schluss« [10]) wie heterodoxen Beten (»Wie nie in dem samntenen buch ich sie ähnlich gefunden« [11]) zeigt sich die mystisch-ekstatische Haltung, die schließlich in dem erotisch konnotierten Begehren des »flehenden kusses« (12) zum Ausdruck kommt. Die vierte Strophe ist der Erwartung auf Lohn der ekstatischen Hingabe gewidmet: Auch wenn die Hoffnung vergeblich ist, wie das wiederholte Zeitadverb »nimmer« (14) unterstreicht, übt sich das lyrische Ich in Geduld, wie das verlangsamende Polysyndeton stilistisch illustriert (»Bestürmte [...] und hoffte und zürnte« [15; Hervorh. d. Verf.]), und mahnt sich zum unverminderten Bilderdienst des »schuldlosen antlitzes« (16). Erst die Schlusstrophe, die aus der Narration und aus dem metrischen Rahmen fällt, weckt Zweifel an der vorgeblichen Geduld des Sprechers beim Warten auf ein Wunder. Denn nicht nur die Metrik büßt ihre Gleichförmigkeit ein, auch die Syntax ist unstimmig und nicht kongruent. Der hypothetische Bedingungssatz, der die Strophe einleitet, im ungeduldigen Zeitadverb »endlich« aber die affektive Unruhe des Sprechers andeutet, ist als Irrealis im Konjunktiv Imperfekt konstruiert. Doch der bedingte Hauptsatz durchbricht, vermittelt durch den präsentischen Einschub »ich glaube« (19), die Konstruktion und die *consecutio temporum*. Statt der Fortführung im Konjunktiv Imperfekt folgen zwei Sätze im Indikativ, wovon der letzte Vers auch für sich stehen kann. Indem das lyrische Ich so die metrische

und syntaktische Ordnung verletzt, gesteht es fast unfreiwillig den Verlust der Liebe im Prozess des Wartens ein. Der Kontrast zwischen der behaupteten Verehrung und dem eingestandenem Liebesverlust wird durch die Korrespondenz der Körperteile in Vers 12 und dem Verspaar 19/20 deutlich: Heißt es dort: »Ich spannte die arme und wagte den flehenden kuss« (12), bekennt der Sprecher nun in anderem Ton: »Ich glaube mein arm ist bald zum umfangen zu matt · | Auf meinen Lippen erlosch die brennende liebe« (19–20). Der Schlussvers greift für das resignative Resümee und das Ende der Wartezeit wieder auf das Präteritum zurück: Der Beter deutet an, dass ihn das lange Warten so sehr erschöpft habe, dass er fürchten müsse, »zum Erleben des Wunders der Liebe nicht mehr stark genug zu sein [...]«. <sup>8</sup> Somit warnt dieses Gedicht vor der Gefahr des Nachlassens, welche eine affektiv zu sehr gesteigerte Erwartung auf Erfüllung in sich berge.

Auch andere Gedichte des Frühwerks problematisieren Warteszenen in ähnlicher Weise. Eine gewisse Umdeutung und exklusive Aufwertung aber erfährt das Warten bereits im *Teppich des Lebens* (1899), etwa wenn der Engel im *XXII*. Gedicht des *Vorspiels* dem fragenden Dichter ein dauerhaftes Leiden als das bezeichnet, was ihm »zieme« (4). Damit wird das fruchtlose Warten (»immer harren und verschmachten« [1]) von einer äußeren Abhängigkeit zu einer Lebensform, ja fast schon zu einer Haltung interiorisiert. Die Bedeutung der Leidensgefährten, nach denen das lyrische Ich dann fragt, ändert nichts an der Mission zum einsamen Lebenskampf, den es allein und mit dem Engel als imaginärem Gegenüber auszufechten gilt:

So werd ich immer harren und verschmachten  
Die sonne steigt noch · meine fahrt wird schlimm.  
»Gepeinigt wärest du von gleichem trachten  
Auch wenn ich heut dir sagte: komm und nimm!

Denn du gedeihst in kämpfen die dir ziemen  
Du weisst dass stets ein linder balsam fließt  
Von meinem munde auf die blutigen striemen  
Doch ist dir niemand der sie dauernd schliesst«

Und die verehrend an mein knie getastet  
Und die ich lenke mit dem fingerzeig

<sup>8</sup> Morwitz 1969, 87.

Und deren haupt an meiner brust gerastet?  
 »Die jünger lieben doch sind schwach und feig«

So ring ich bis ans end allein? so weil ich  
 Niemals versenkt im arm der treue? sprich!  
 »Du machst dass ich vor mitleid zittre · freilich  
 Ist keiner der dir bleibt · nur du und ich.«<sup>9</sup>

### III. Georges Spätwerk

Seltener, aber auch im Spätwerk finden sich noch Gedichte, welche die Enttäuschung eines von starkem affektiven Verlangen geprägten Wartens gestalten, wie etwa in der Schlussstrophe des *Seelieds* aus dem *Neuen Reich* (1928). Doch indem das lyrische Ich allabendlich auf die Begegnung mit einem »kind mit goldnem haar« wartet, richtet es sein Leben ganz darauf aus; damit verselbständigt sich das Warten:

So sitz ich · wart ich auf dem strand  
 Die schläfe pocht in meiner hand:  
 Was hat mein ganzer tag gefrommt  
 Wenn heut das blonde kind nicht kommt.<sup>10</sup>

Denn das tägliche Warten stiftet zugleich Kontinuität und Sinn. Die gleichförmigen Wartesituationen versprechen nach Morwitz nicht nur »ein sie erfüllendes Ende«, sondern machen auch »erst den sie befriedigenden Inhalt« des Lebens aus.<sup>11</sup> Die allabendlich zu bewältigende Enttäuschung verstetigt und ritualisiert die Zukunftsausrichtung.

#### III.1. Die Kollektivierung des Wartens

Mit der Gestalt des vergöttlichten Maximin verbürgt George den Mitgliedern seines Kreises die Aussicht auf eine Epiphanie in der Gegenwart, auf eine Erlöserfigur, auf und für die zu warten sich lohnt. Indem George die attentistische Ich-Du-Relation der messianischen Vorstellung von Heiland und Gefolgschaft annähert, erhöht er die individuelle Erfahrung zum allgemeinen Gesetz und produziert im Maximin-Kult eine

<sup>9</sup> George, SW, V: *Vorspiel*, 31.

<sup>10</sup> George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 104, 21–24.

<sup>11</sup> Morwitz 1969, 479.



Wir-Du-Relation. Damit erhebt er das Warten zum Ethos und fordert es als kohäsionsstiftenden Habitus einer Gemeinschaft ein.

Mit der Ausbildung des Kreises zu einer asymmetrischen Gemeinschaft von Meister und Jüngern verändert sich das Warten in Georges Werk strukturell: Zwischen den Wartenden und dem wie auch immer Erwarteten tritt als eine neue Instanz ein Vermittler. Wegen seiner exklusiven Beziehung zum Erwarteten besitzt er für die Wartegemeinschaft die Autorität eines Propheten. So vermag er es, das passive Warten zu einem prospektiven Erwarten und das defensive Harren zum selbstbewussten Dulden von Zeitumständen zu verwandeln. Und vor allem vermag er die Wartegemeinschaft zu moderieren und die Ungeduld zu dämpfen. Die attentistische Disziplinierung einer tatbereiten Gemeinschaft bestimmt die autofiktionale Lyrik im *Stern des Bundes*; das folgende Dialoggedicht konfrontiert in einer Art Simulation oder Probehandeln die ungeduldig Wartenden mit dem Mittler oder »Meister« (9):

Brich nun unsrer lippe siegel  
 Sag dass wir die rune lösen  
 Vor dem volk das hungernd ruft ..  
 ›Täuscht euch nicht mit jenen blöden  
 Die nur auf die lösung lauern  
 Um der rune kraft zu brechen  
 Sie besudelt zu verscharren  
 Und noch ärger zu verarmen –  
 Nur der meister weiss den tag.<sup>12</sup>

Die Gruppe der Wartenden verlangt zu Beginn (1–3) im einvernehmlichen Wir nach dem Ende der Wartezeit, verbildlicht in der Aufgabe des Schweigegelübdes und einer Hinwendung zum ›hungernden Volk«. Die sechsversige Antwort des Meisters, die doppelt so lang ausfällt wie die imperativische Forderung der Gruppe, greift mit dem verneinenden Imperativ (»Täuscht euch nicht« [4]) den Tenor und mit dem Nomen »rune« den Inhalt der Forderung auf. Der Meister warnt eindringlich vor den schlimmen Folgen einer vorzeitigen Aufgabe des Attentismus und betont, dass nur er den Zeitpunkt kenne, wann das Warten ein Ende habe (»nur der meister weiss den tag« [9]). Die Mahnung verdeutlicht aber auch, dass der Attentismus eine Herrschaftsstrategie darstellt, die

<sup>12</sup> George, SW, VIII: *Der Stern des Bundes*, 98.

einerseits die Kohäsion der Wartegemeinschaft stärkt und andererseits die Macht des Meisters konsolidiert.

### III.2. Die Verselbständigung des Attentismus als Haltung

In seinem letzten Gedichtband *Das Neue Reich* (1928) bezieht sich George mehrfach auf die Zeitgeschichte, vor allem auf den Ersten Weltkrieg. So nimmt George in dem großen Gedicht *Der Krieg* (1917) die Rolle des Sehers in der Nachfolge Dantes ein.<sup>13</sup> Er kritisiert das falsche »eingefühl« (7) der Augustbegeisterung sowie die »falschen heldenreden« (53). Stattdessen entheroisiert George die »viele[n] untergänge ohne würede« (50) und grenzt sich von den klagenden Landsleuten ab, er habe »[s]eine tränen | Vorweg geweint .. heut find ich keine mehr« (18–19). Vor allem aber relativiert George die Gegenwart des Krieges, indem er auf die Vorgeschichte und die Zukunft verweist:

Das meiste war geschehn und keiner sah ..  
 Das trübste wird erst sein und keiner sieht.  
 [...]
   
 Am streit wie ihr ihn fühlt nehm ich nicht teil.<sup>14</sup>

Das Gedicht *Der Krieg* endet mit der synkretistischen Prophetie einer Verbindung von Christentum und Antike, griechischer und germanischer Mythologie:

[...] Apollo lehnt geheim  
 An Baldur: »Eine weile währt noch nacht ·  
 Doch diesmal kommt von Osten nicht das licht.«  
 Der kampf entschied sich schon auf sternen: Sieger  
 Bleibt wer das schutzbild birgt in seinen marken  
 Und Herr der zukunft wer sich wandeln kann.<sup>15</sup>

Der Tenor bestimmt den gesamten Gedichtband *Das neue Reich*, dessen Titel wohl Hölderlins *Hyperion* entlehnt ist, auf den sich der Meister und Dichterprophet beruft.<sup>16</sup> Als Utopie verlangt *Das neue Reich* von Georges

<sup>13</sup> Vgl. Aurnhammer 2014, bes. 57–59.

<sup>14</sup> George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 22–26, hier 22, 20–24.

<sup>15</sup> George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 22–26, hier 26, 139–144.

<sup>16</sup> Die chiliastische Formel vom »Neuen Reich« konnte George bei Hölderlin finden. So schreibt Hyperion an Bellarmin: »Noch weiß ich es nicht, doch ahn' ich es, der neuen

Jüngern eine zukunftsorientierte Haltung ab. Doch der Attentismus vergegenwärtigt diese Zukunftsausrichtung in einem fast kontrafaktischen Maße. Die attentistische ›ars vivendi‹ erlaubt eine poetisch und rituell realisierte Umgestaltung der Gegenwart. Ein solches erwartungsvolles Ausharren in der Gegenwart vermitteln mehrere Gedichte, sei es in der vagen Verallgemeinerung wie im Gedicht *Der Letzte der Getreuen* oder in autofiktionalen Gedichten wie in den *Sprüchen an die Lebenden* oder im Erzählgedicht *Einem jungen Führer im Ersten Weltkrieg*.

DER LETZTE DER GETREUEN

Noch weilt der Eine ausser lands  
 Drum ist auch mir die heimat leer  
 Ich haus' als fremdling nur in ihr  
 Bei meines königs banne.

Ich zähle nicht nach freud' und fest  
 Der Andern und ich warte gleich  
 Den sommer durch · den winter lang  
 Bis mich mein könig rufe ..

Und kehrt er nie mehr hier zurück  
 Holt er mich nicht zu seinem dienst –  
 Gibt mir nur EINES ziel und sinn:  
 Mit meinem könig sterben!<sup>17</sup>

Im *Lezten der Getreuen* alludiert George eine Denkfigur, wie sie Felix Dahn in dem im Karolingischen Reich angesiedelten historischen Roman *Bis zum Tode getreu* (1887) prominent gestaltet hat. Darin wird die Formel für die wechselseitige Treuepflicht immer wieder zitiert und am Ende durch den Opfertod des Helden Volkfried verbürgt, der in die feindlichen Reihem reitet, um eine symbolische Trophäe für seinen Kaiser zu erobern, diese Tat aber mit seinem Leben bezahlt.<sup>18</sup> Die präfigierte Form »getreu«

Gottheit neues Reich, und eil' ihm zu und ergreife die andern und führe sie mit mir« (Hölderlin, SW, II, 151).

<sup>17</sup> George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 106. Vgl. zu diesem Gedicht auch Detering 2019, S. 331–332.

<sup>18</sup> Dahn 1887, VI, 4: In dieser Szene geloben sich Kaiser Karl und sein Getreuer Volkfried wechselseitig »Treue bis in den Tod«: »Warum? Weil ich Euch geschworen: ›bis zum Tode getreu!‹ Das ist der Sachsen Eid.« Da richtete Herr Karl seine hohe Gestalt noch höher auf und schlicht sprach er: »Das gefällt mir, daß du das so gut weißt, Sachse. Aber merke: auch ich habe *euch* geschworen, euch zu schützen: – ›bis zum

unterscheidet sich von der jüngeren Form »treu« insofern, als sie wie das archaisierende Nomen »bann« ein wechselseitig verpflichtendes Rechtsverhältnis bezeichnet, den »Banne des Königs«. Unverkennbar zitiert das substantivierte Adjektiv das Epitheton des »getreuen Eckehart«, dessen Loyalität und »Dienstmannentreue« alles übersteigt.<sup>19</sup> Ein solches Treueverhältnis artikuliert auch der *Lezte der Getreuen* in Georges Rollengedicht: Mit dem Superlativ »der lezte« wird der »Getreue« auch als Relikt einer vergangenen Epoche bezeichnet. Geradezu litaneihaft wiederholt der prägnant verkürzte Schlussvers der drei vierzeiligen Strophen jeweils in der zweiten Hebung seine Bindung an den König, der sonst mit »der Eine« oder »er« nur umschrieben wird und sich durch das rekurrente Possessivpronomen »mein« (»mein König«) unlöslich mit dem Sprecher verknüpft.

So sehr die messianische Königsfigur den Strophenbau dominiert, so vage bleibt sie. Im Zentrum steht das titelgebende Rollen-Ich, der »Lezte der Getreuen«, der im Präsens seine Situation umreißt, und zwar in drei Dimensionen: Die erste Strophe skizziert die *Raumwahrnehmung* des Getreuen, nämlich den Kontrast zwischen dem Exil des Königs und der leeren Heimat, in der sich das nurmehr »hausende« Ich isoliert fühlt. Die zweite Strophe bezeichnet die veränderte *Zeitordnung*. Sie ist für den Getreuen unabhängig vom Festkalender der »Andern« (6), die mit dem »Einen« aus dem Eingangsvers kontrastieren. Die differente Zeitwahrnehmung markiert jeweils ein Hendiadyoin: Repräsentiert das alliterierende »freud' und fest« (5) das stark gegliederte geistliche Jahr der »Andern«, stehen die parallelen Jahreszeiten mit ihren durativen Adverbien »durch« und »lang« (7) für das kontinuierliche Durchhalten. Die dritte Strophe transzendiert die raumzeitliche Positionierung und erwägt im Potentialis ein Ausbleiben des Königs sowie die Nichtinanspruchnahme des »Getreuen«. Der bedingte Hauptsatz beglaubigt, dass der in der Zwilingsformel »ziel und sinn« (11) bekräftigte Zweck des Lebens nurmehr in einem gemeinsamen Tod mit dem König bestünde. Die Präposition »mit« (12) lässt offen, ob dies räumlich im Sinne von »zusammen, ge-

---

Tode getreu.« – Und an anderer Stelle feiert Kaiser Karl der Große das Durchhalten als Heldentum: »es ist mir lang aufgegangen: das ist die Tugend, die der echte Christ und der echte Held [...] gemein haben: die allüberwindende Stärke der Entsagung, die Tod und Schmerz nicht scheut, nein, freudig überwindet, weil also Gott, weil so die Treuepflicht gebet.« (VI, 9) Vgl. zu dieser Denkfigur und ihrer weiten Verbreitung im 19. Jahrhundert die Studie von Lothar Bluhm 2012.

<sup>19</sup> Deutsches Wörterbuch, s.v. »getreu«.

meinsam« oder zeitlich im Sinne von »zugleich« gemeint ist. In beiden Lesarten steht und fällt der Anspruch auf eine eigene Existenz mit dem König, wird die Dyade als ausschließliche Lebensform beglaubigt. Heroisiert wird in Georges Gedicht weniger der König als ›Objekt‹ der Erwartung – auch wenn er die heroische Situation motiviert –, sondern das erwartende Subjekt: Ihm wird mit der epochalen Bedeutung, *Letzter der Getreuen* zu sein, eine exzeptionelle Unzeitgemäßheit attestiert; seine agonale Leistung erweist sich in einem asozialen Leben, und heroisch ist seine Bereitschaft, sein Leben für den König hinzugeben. Vor diesem Hintergrund entwirft George im Bild des Wartens auch ein neues Verständnis von Heroik: *Der Letzte der Getreuen* repräsentiert einen verinnerlichten, tatenlosen Helden. Ob der König seinen Getreuen zu Diensten ruft oder nicht, liegt nicht in seiner Hand, und seine heroische Leistung besteht lediglich in dem Durchhaltewillen, in der Disposition zur Tat, nicht in der Tat selbst. Zudem verselbständigt sich das heroische Ethos in der dritten Strophe. Die Möglichkeit, dass der König nicht zurückkehre und seine Dienste nicht benötige, führt zu keinen Zweifeln, sondern bestärkt im Gegenteil die heroische Dienstbarkeit als einzigen Sinn des Lebens in Wartestellung. Die attentistische Abhängigkeit ist paradoxerweise Voraussetzung der heroischen Autarkie. So macht die Todesbereitschaft den Getreuen unabhängig von »[s]einem König« (12), wie die Korrespondenz des durch Großschreibung und Kapitälchen hervorgehobenen Zahlwort »der Eine« (1) und »nur EINES« (11) zeigt. Nicht die Erlöserfigur des Königs, sondern die von diesem losgelöste Todesbereitschaft macht den Heroismus des »letzten Getreuen« aus. Spätestens hier stellt ›Warten‹ keinen Zustand von Abhängigkeit mehr dar wie im Frühwerk, sondern die selbstbestimmte Haltung als Selbstzweck: Erfüllt wird ein heroischer Pakt mit sich selbst.

### III.3. Die Wartegemeinschaft des Kreises als Erben der eigenen Verheißung

In dem Gedicht *Einem jungen Führer im Ersten Weltkrieg*, das 1919 entstanden ist, wird konkret die Nachkriegsgegenwart als Brückenzeit problematisiert und von der jungen Generation gefordert, als desillusionierte Kriegsheimkehrer die militärische Niederlage nicht zu verdammen, sondern als prägende Erfahrung in einen attentistischen Habitus zu integrieren:

## EINEM JUNGEN FÜHRER IM ERSTEN WELTKRIEG

Wenn in die heimat du kamst aus dem zerstampften gefild  
 Heil aus dem prasselnden guss höhlen von berstendem schutt  
 Keusch fast die rede dir floss wie von notwendigem dienst  
 Von dem verwegensten ritt von den gespanntesten mühn ..  
 Freier die schulter sich hob drauf man als bürde schon lud  
 Hunderter schicksal:

Lag noch im ruck deines arms zugriff und schneller befehl  
 In dem sanft-sinnenden aug obacht der steten gefahr  
 Drang eine kraft von dir her sicherer gelassenheit  
 Dass der weit ältre geheim seine erschütterung bekämpft  
 Als sich die knabengestalt hochaufragend und leicht  
 Schwang aus dem sattel.

Anders als ihr euch geträumt fielen die würfel des streits ..  
 Da das zerrüttete heer sich seiner waffen begab  
 Standest du traurig vor mir wie wenn nach prunkendem fest  
 Nüchterne woche beginnt schmückender ehren beraubt ..  
 Tränen brachen dir aus um den vergeudeten schatz  
 Wichtigster jahre.

Du aber tu es nicht gleich unbedachtsamem schwarm  
 Der was er gestern bejauchzt heute zum kehrlicht bestimmt  
 Der einen markstein zerhaut dran er strauchelnd sich stiess ..  
 Jähe erhebung und zug bis an die pforte des siegs  
 Sturz unter drückendes joch bergen in sich einen sinn  
 Sinn in dir selber.

Alles wozu du gediehst rühmlisches ringen hindurch  
 Bleibt dir untilgbar bewahrt stärkt dich für künftig getös ..  
 Sieh · als aufschauend um rat langsam du neben mir schritzt  
 Würde vom abend der sank um dein aufflatterndes haar  
 Um deinen scheidel der schein erst von strahlen ein ring  
 Dann eine krone.<sup>20</sup>

Wie im *Vorspiel* zum *Teppich des Lebens* wertet George in diesem Gedicht Leid und Trauer zu Erfahrungen auf, die auf »künftig getös« (26) vorbereiten, was auch im Titel, im seinerzeit noch ungebräuchlichen Zahlwort ›Erster Weltkrieg‹, mitschwingt.<sup>21</sup> Neu ist aber der Dialogcharakter des

<sup>20</sup> George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 31–33.

<sup>21</sup> Auch wenn George diesen Begriff nicht geprägt hat, wurde er erst am Kriegsende international gebräuchlich. Neben Robert Matteson Johnston gilt der deutsche

Gedichts: Sprecher ist ein älterer Freund, der daheimgeblieben ist, und zu einem jungen Offizier des Ersten Weltkriegs spricht. Der autobiographische Tenor legt es nahe, das lyrische Ich mit Stefan George und das angesprochene Du mit Erich Boehringer zu identifizieren.<sup>22</sup> Verfremdet und pathetisiert ist der aktuelle Bezug durch die antikisierende Form. Die fünf sechszeiligen Strophen sind reimlose, sechshebige Pentameter, deren charakteristischer Hebungsprall in der Mitte typographisch durch ein Spatium markiert ist. Doppelsenkungen, den Daktylen nachgebildet, bestimmen den feierlichen Duktus der Rede. Die Strophen beschließt jeweils ein elegischer Adoneus, bestehend aus einem Daktylus und einem Trochäus.

Die konsolatorische und pädagogische Argumentation der fünf Strophen ist dreigliedert. Die triadische Struktur spiegelt sich im Tempusgebrauch wider: Den beiden Eingangstrophen im Imperfekt, die auf einen Heimatbesuch des jungen Offiziers zurückblicken, folgt in der Mittelstrophe, ebenfalls im Präteritum, das Resümee der Kapitulation. Die vierte Strophe mahnt in präsentischen Imperativen den jungen Freund zu einer selbstbestimmten Haltung und verbürgt in der Schlussstrophe die Zukunftshoffnung mit einer visionären Erinnerung im Imperfekt.

Der Eingang schildert eindrucksvoll die Begegnung des »weit ältre[n]« mit der »kraft [...] sichrer gelassenheit« (9–10), die von dem jungen Offizier ausging. Da der »ältre« dessen Enttäuschung vorausahnt, kann er seine »erschütterung« (10) nur mühsam bekämpfen, die ihm die Konfrontation mit der »knabengestalt« (11) bereitet. Die Mittelstrophe, die, obschon im Imperfekt gehalten, zur Gegenwart überleitet, erweitert anfangs die Du-Apostrophe zu einem »ihr« (13), da die Niederlage im Ersten Weltkrieg, verbildlicht im Kontingenzbild des Würfelfalls, eine ganze Generation desillusionierte. Kam das lyrische Du bei dem Heimatbesuch noch siegesgewiss und »heil« (2) aus der Schlacht, kehrt es nun »traurig« (15) zurück. Der epische Vergleich mit der Ernüchterung nach einem »prunkenden fest« illustriert den unstillbaren Gram über die öffentliche Niederlage und den privaten Verlust. Die beiden Schlussstrophen fungieren als Trost. Zwei bedeutungsähnliche Imperative rahmen die Mahnung an den jungen Kriegsheimkehrer: »Du aber tu es nicht gleich unbedacht-

Militärpublizist Hermann Frobenius, der 1916 ein Periodikum mit dem Titel *Der erste Weltkrieg* herausgab, als Namensgeber des Krieges; vgl. Neitzel 2014, 18, und Beer 2015, 388, Anm. 140.

<sup>22</sup> Vgl. Kommentar in George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 145.

samem schwarm« (19) und »Sinn in dir selber« (24). Der ältere Ratgeber warnt den Jungen vor der angeblichen ›Schwarmintelligenz‹, dem allgemeinen Orientierungsverlust und der Umwertung aller Werte. Stattdessen versucht er, der Desillusion durch eine nachträgliche Sinnzuschreibung entgegenzutreten: Kriegseintritt (»erhebung« [22]), Kriegserlebnis (»zug« [22]), Siegesgewissheit (»pforte des siegs« [22]) und die im Versailler Vertrag besiegelte Niederlage (»sturz unter drückendes joch« [23]) hätten ihre unverlierbare Bedeutung für das »Du«. Die Schlussstrophe fasst die im Krieg erworbene Ausdauer als Stärkung »für künftig getös« (26) zusammen: In folgenden beiden Versen sehe ich den konzentrierten Appell, die Kriegserfahrung zu interiorisieren und als heroischen Attentismus auf unverminderte Dauer zu stellen:

Alles wozu du gediehst rühmlisches ringen hindurch  
Bleibt dir untilgbar bewahrt stärkt dich für künftig getös .. (25–26)

Diese Verheißung beglaubigt der »ältre« mit einer gemeinsamen Erinnerung, die durch den einleitenden Imperativ »sieh« einen prophetischen Unterton erhält: Bei einem gemeinsamen Spaziergang, bei dem der Jüngere den Rat des Älteren suchte, hatte dieser eine Vision vom künftigen Charisma des »jungen führers«, dessen Haupt in der untergehenden Abendsonne eine Gloriolen erhält: Die Klimax von »schein«, »ring« und »krone« (29–30) als zeitliche Folge entspricht der künftigen Entwicklung: Mit der attentistischen Interiorisierung der Kriegserfahrung wird dem Jünger eine charismatische Herrschaft vorhergesagt und damit wird die Erwartung auf den Wartenden selbst projiziert. Der Zusammenfall von Wartendem und Erwartetem legitimiert nicht nur den Attentismus als heroische Haltung, sondern stiftet auch eine materielle Verbindung zwischen Gegenwart und Zukunft.

#### III.4. Die Mittlerrolle Georges im heroischen Attentismus

In den *Sprüchen an die Lebenden*, jeweils durch Initialen verschlüsselte Widmungsgedichte an einzelne Jünger, betont George, welche Art von Attentismus er von seiner Gemeinschaft einfordert. Keine Ungeduld, sondern einen ausgeprägten Bereitschaftsdienst, wie er im Spruch an *BI* entworfen wird:



B: I

Nächtlich am tor gehn wir im gleichen tritte  
 Den einlass bringt nicht sehnsucht noch gewalt ..  
 Für dich Geliebter hab ich nur die bitte:  
 Bleib mit mir wach bis drin der ruf erschallt.<sup>23</sup>

Hier wird der Warte-Appell zur Forderung nach geduldigem Abwarten modifiziert. Die scheinbare Asymmetrie des Kreises wird im Bild des Gleichschritts und der erotischen Gemeinschaft (»Geliebter« [3]) aufgehoben, auch wenn das Bild, gemeinsam wachzubleiben, in seinen impliziten christlich-antiken Präfiguraten (Jesus im Garten Gethsemane sowie Sokrates und Alkibiades) die Asymmetrie unterschwellig erinnert. Den »ruf« (4), das »Zeichen«, belässt George mit einem mystifizierenden Gestus unbestimmt. Der Messianismus im Spätwerk zeichnet sich durch eine Vagheit aus, die das Erwartete verdunkelt und auf die Haltung des Adepten abhebt. Hier wird die Gestalt des Meisters und der »Ahnen« wie Hölderlin bedeutsam. In seiner *Lobrede auf Hölderlin* (1919) betont George die exklusive Neuentdeckung Hölderlins:

Uns heisst es ein greifbares wunder wenn durch menschenalter nicht beachtet oder nur als zarter erträumer von vergangenheiten plötzlich der grosse Seher für sein volk ins licht tritt. Das sibyllinische buch lang in den truhnen verschlossen weil niemand es lesen konnte wird nun der allgemeinheit zugeführt und den erstaunten blicken eröffnet sich eine unbekannte welt des geheimnisses und der verkündung. Mag dies gefahr sein so bleibt doch der trost dass auch fürder unfassbar was nicht erfüllbar ist und dass beim nahen des schicksal Augenblicks das fromme schweigen gebrochen werden darf.

[...]

[...] mit seinen eindeutig unzerlegbaren wahrsagungen der eckstein der nächsten deutschen zukunft und der rufer des Neuen Gottes.<sup>24</sup>

Indem George sich selbst in eine Verheißungsreihe mit dem zum Propheten Maximins umgedeuteten Hölderlin stellt, relativiert und stärkt er zugleich seine eigene Künderrolle.<sup>25</sup> Zudem verhilft ihm diese Argumen-

<sup>23</sup> George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 76. Der Spruch ist für Bernhard v. Uxkull bestimmt. Der Schlussvers spielt an auf die Worte Christi an seine Jünger im Garten Gethsemane: »Bleibet hie / vnd wachet mit mir« (Luther), sowie auf die Lobrede des Alkibiades im platonischen *Symposion* auf Sokrates, der trotz dessen Liebeswerben nüchtern und wach bleibt.

<sup>24</sup> George, SW, XVII: *Trage und Taten*, 58–60, hier 59–60.

<sup>25</sup> Vgl. Aurnhammer 1987, bes. 95–96.

tation, im Sinne eines ›Veblen-Effekts‹, das Prestige des George-Kreises als Geheimnisträger aufzuwerten und damit die Haltung des Attentismus zu verselbständigen und von ihrer Erfüllung zu lösen; hinter diesem Anspruch verblasst der »schicksal Augenblick«, in dem »das fromme schweigen gebrochen werden darf«.<sup>26</sup> Das Warten wird zu einem esoterischen Habitus, der eine eingeweihte Elite von der Menge, die »nicht fasset«, trennt. Auf diese Weise wird der heroische Attentismus zu einem exklusiven Markenzeichen einer eingeschworenen Elite umgedeutet.

Die nationale Aufgabe wird zwar weiter betont, aber etwa in der Einbeziehung der Toten auch entaktualisiert und in einen großen nationalreligiösen Kontext gerückt, wie dies in dem Gedicht *An die Toten (Das Neue Reich, Sprüche)* zum Ausdruck kommt:

#### AN DIE TOTEN

Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande  
 Vom nacken geschleudert die fessel des fröners  
 Nur spürt im geweide den hunger nach ehre:  
 Dann wird auf der walstatt voll endloser gräber  
 Aufzucken der blutschein. . dann jagen auf wolken  
 Lautdröhnende heere dann braust durchs gefilde  
 Der schrecklichste schrecken der dritte der stürme:  
 Der toten zurückkunft!

Wenn je dieses volk sich aus feigem erschlaffen  
 Sein selber erinnert der kür und der sende:  
 Wird sich ihm eröffnen die göttliche deutung  
 Unsagbaren grauens. . dann heben sich hände  
 Und münder ertönen zum preise der würde  
 Dann flattert im frühwind mit wahrhaftem zeichen  
 Die königsstandarte und grüsst sich verneigend  
 Die Hehren · die Helden!<sup>27</sup>

Dieses zweistrophige Gedicht beschwört in antikischem Versmaß – einem Jambus folgen jeweils drei Anapäste – die Toten. Die reimlosen Verse enden sämtlich hyperkatalektisch und ergänzen über die Vers-

<sup>26</sup> Hölderlin ist als wanderndes Akrostichon in dem Gedicht *Hier schliesst das tor* (George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 100) verschlüsselt, das ebenfalls zur Mahnung an den Kreis dient, sich noch in esoterischem Abwarten zu üben, wie der Schlussvers bekräftigt: »Den ehren Ahnen soll noch scheu nicht nennen«, im Sinne von: ›Zurückhaltung gebietet es noch, den Namen Hölderlins nicht preiszugeben.

<sup>27</sup> George, SW, IX: *Das Neue Reich*, 89.

grenzen hinweg den jambischen Versanfang jeweils zu einem Anapäst. Die Vershälften, jeweils ein Jambus und ein hyperkatalektischer Anapäst, sind durch ein Spatium typographisch markant hervorgehoben. Mit dem hohen Stil des antikisierenden Tons konvergiert die heroisch-attentistische Botschaft.

Das Gedicht entwirft mit der »zurückkunft« (8) der Kriegstoten die Zukunftsvision eines letzten Tages, der zugleich zum Beginn einer nationalen Erhebung stilisiert wird. Beide Strophen sind syntaktisch parallel aufgebaut: Einem mit »wenn« eingeleiteten, zeitlich vage gehaltenen (»einst«, »je«) konditionalen Nebensatz folgen abgesetzt drei bzw. zwei mit »dann« eingeleitete Hauptsätze. Die apokalyptische Wendung der ersten Strophe wird in der zweiten Strophe zu einem nationalen Aufbruch enggeführt. Den vergessenen Kriegstoten wird ihre vaterländische Würdigung als »Hehren und Helden« prophezeit. Die Zwillingformel ist ein Zitat aus Georges *Vorrede zu Maximin* (1906): »Allein wir wissen [...] dass mehr in ihrer gestalt als in ihren worten und taten die überdauernde macht der *Hehren und Helden* liegt«. <sup>28</sup> Indem George den Attentismus auf die Gefallenen des Ersten Weltkriegs ausdehnt, damit implizit auf Maximin und die gefallenen Mitglieder des Kreises, wird er noch deutlicher als eine Haltung markiert, die sich nicht an aktueller Ehre orientiert oder um gegenwärtigen Ruhm kümmert, sondern auf eine überzeitliche Verstehensgemeinschaft hofft. <sup>29</sup> Als eine solche exklusive Verstehensgemeinschaft im Wartestand, die sich von der verachteten Gegenwartsgesellschaft forciert abgrenzt und sich stattdessen in eine Tradition mit den unverstandenen oder missbrauchten Repräsentanten eines geheimen Deutschland einreihet, sieht sich der George-Kreis.

#### IV. Zusammenfassung

Die Figurationen des Wartens in Georges Werk haben wir als unterschiedliche Aktualisierungen eines Relationengefüges differenziert, das sich *erstens* aus dem wartenden Subjekt, *zweitens* der Aktionsart seiner Erwartung, *drittens* dem spezifischen Verhältnis zum Erwarteten sowie *viertens* dem erwarteten Objekt zusammensetzt. Während in den atten-

<sup>28</sup> George, SW, XVII: *Tage und Taten*, 61–66, hier 64 (Hervorh. d. Verf.).

<sup>29</sup> Zur kohäsiven Funktion des Totengedächtnisses im George-Kreis vgl. die Studie von Simon Reiser 2015.

tistischen Figurationen des Frühwerks meist ein einsames Subjekt ungeduldig sein Warten beklagt, gewinnt mit der Epiphanie Maximins das Warten einen heroischen Sinn. Das wartende Subjekt im Spätwerk ist nur noch selten ein Individuum, sondern meist eine Wartegemeinschaft. Auch wenn der Aktionsmodus des Wartens schwankt, erweist sich die geduldig harrende, selbstgenügsame und selbstbewusste Haltung des ›heroischen Attentismus‹ als strukturell dominant. Der Objektbezug der Erwartung wird durch die zwischengeschaltete Mittler-Figur des ›Meisters‹ zunehmend relativiert. So zeigt die Vagheit, in der das eigentlich Erwartete im Spätwerk mehr und mehr verblasst, wie sehr sich der ›heroische Attentismus‹ zur Haltung einer eingeschworenen Elite verselbständigt: vom Objekt des Wartens hin zum wartenden Subjekt und seiner autarken heroischen Haltung. Im heroischen Wartestand verweigert sich der Kreis der Gegenwart, stärkt aber seine interne Kohäsion als überzeitliche Verstehensgemeinschaft, die auch die Toten einschließt. Im Selbstverständnis einer künftigen nationalen Elite gewinnt der heroische Attentismus des George-Kreises eine politische Dimension, auch wenn über den Zeitpunkt zu Tat und Handeln der Meister allein zu entscheiden beansprucht.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Dahn, Felix: Bis zum Tode getreu. Erzählung aus der Zeit Karls des Großen, Leipzig 1887.
- George, Stefan: Sämtliche Werke in 18 Bänden, Stuttgart 1982–2013.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, begonnen durch Norbert von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig von Pigenot, 6 Bde., München/Leipzig/Berlin 1913–1923.

### Sekundärliteratur

- Auffarth, Christoph: Das ›Dritte Reich‹ – das ›Geheime Deutschland‹. Stefan George im Kontext. Thesen, in: Wolfgang Braungart (Hg.): Stefan George und die Religion, Berlin/Boston 2015, 157–175.
- Aurnhammer, Achim: Stefan George und Hölderlin, in: Euphorion 81, 1987, 81–99.
- Aurnhammer, Achim: Kriegsliteratur als Nachkriegsvision. Stefan Georges Dichtung ›Der Krieg‹, in: Cultura Tedesca 46, 2014 (1914: Guerra e Letteratura), 53–79.
- Beer, Fabian: ›Wir haben der Welt in die Schnauze geguckt‹. Der Erste Weltkrieg im Spiegel von Erich Kästners Lyrik, Erzählprosa und Publizistik, in: Christian Meierhofer / Jens Wörner (Hg.): Der Erste Weltkrieg und seine Darstellungsressourcen, Göttingen 2015, 359–392.
- Beßlich, Barbara: Vates in Vastitate. Poetologie, Prophetie und Politik in Stefan Georges ›Der Dichter in Zeiten der Wirren‹, in: Olaf Hildebrand (Hg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein, München 2003, 198–219.
- Bloom, Lothar: Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes, Trier 2012.
- Böschstein, Bernhard: Hofmannsthal, Stefan George und die französischen Symbolisten, in: ders.: Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien, Frankfurt a.M. 1977 (zuerst 1975), 225–246.
- Braungart, Wolfgang: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur, Tübingen 1997 (Communicatio, Bd. 15).

- Braungart, Wolfgang: Poetik, Rhetorik, Hermeneutik, in: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, 3 Bde., Berlin/Boston 2012, hier Bd. 2, 495–550.
- Brokoff, Jürgen: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, Göttingen 2010.
- Detering, Nicolas: Heroischer Fatalismus. Denkfiguren des ›Durchhaltens‹ von Nietzsche bis Seghers, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge 60, 2019, 317–338.
- Gundolf, Friedrich: Der siebente Ring, in: Die Zukunft 16.14, 1908, 164–167.
- Hillebrand, Bruno: Nietzsche. Wie Dichter ihn sahen, Göttingen 2010.
- Immer, Nikolas: Mit singender statt redender Seele. Zur Nietzsche-Rezeption bei Stefan George und seinem Kreis, in: Thorsten Valk (Hg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne, Berlin/New York 2009 (Klassik und Moderne, Bd. 1), 55–86.
- Kolk, Rainer: »Seine Haltung ist unsere Haltung.« George-Kreis und ›Konservative Revolution‹, in: Walter Schmitz / Clemens Vollnhals (Hg.): Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur, Dresden 2005 (Kulturstudien, Bd. 2), 167–176.
- Morwitz, Ernst: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges, Stuttgart <sup>2</sup>1969.
- Neitzel, Sönke: Der Globale Krieg, in: Informationen zur politischen Bildung 321, 2014 (Zeitalter der Weltkriege), 17–25.
- Redl, Philipp: Nietzsche im George-Kreis, in: Sebastian Kaufmann / Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche und die Konservative Revolution, Berlin/Boston 2018 (Nietzsche-Lektüren, Bd. 2), 103–121.
- Reiser, Simon: Totengedächtnis in den Kreisen um Stefan George. Formen und Funktionen eines ästhetischen Rituals, Würzburg 2015 (Klassische Moderne, Bd. 28).
- Riedel, Manfred: Geheimes Deutschland. Stefan George und die Brüder Stauffenberg, Köln/Weimar/Wien 2006.
- Wacker, Gabriele: Poetik des Prophetischen: Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne, Berlin/Boston 2013 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 201).



## Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern des Bandes

ULRIKE AUHAGEN studierte Latein, Griechisch und Germanistik in Freiburg und München; Promotion in Freiburg (*Der Monolog bei Ovid*, 1997); Habilitation in Bielefeld (*Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie*, 2007). Sie lehrt als außerplanmäßige Professorin am Seminar für Griechische und Lateinische Philologie an der Universität Freiburg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen das antike Drama, das römische Epos, die augusteische und die neulateinische Literatur.

ACHIM AURNHAMMER ist Professor für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Freiburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Italienische Sprache in Heidelberg und Florenz. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Frühe Neuzeit, die Klassische Moderne (Stefan George und Arthur Schnitzler), Antiken- und Mythosrezeption sowie die italienisch-deutschen Literaturbeziehungen (Sammelbände zu Tasso, Petrarca, Salvator Rosa, Boccaccio). Er ist Mitglied im SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« und leitet das Teilprojekt D6 »Heldenhaftes Warten – Erwartete Helden. Heroischer Attentismus in der deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts«.

ANDREAS BAGORDO hat an der Sapienza-Universität Rom studiert, in Göttingen promoviert und in Freiburg habilitiert, wo er seit 1999 tätig ist (seit 2005 als Professor). Er hat auch in Düsseldorf, Bern, Greifswald, Verona und Rom als Vertretungs- bzw. Gastprofessor gelehrt. Seine Forschungsschwerpunkte sind frühgriechisches Epos und Lyrik sowie ihre Rezeption, attisches Drama, hellenistische Dichtung, römische Literatur der republikanischen Zeit. Aus seiner Zusammenarbeit mit dem internationalen Forschungsprojekt der Heidelberger Akademie der Wissenschaft über die »Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie« sind seit 2013 sechs Bände erschienen.

NIKOLAS IMMER studierte Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, wo er mit der Arbeit *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie* (2008) promoviert wurde. In seinem Habilitationsprojekt befasste er sich mit *Mnemopoetik. Erinnerung und Gedächtnis in der deutschsprachigen Lyrik des*



*19. Jahrhundert* (Druck in Vorbereitung). Derzeit vertritt er eine Professur für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Universität zu Kiel. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Literatur der Goethezeit und die Dramatik des 18. Jahrhunderts, Erinnerungs- und Reiseliryk, Heroismusästhetik und Intermedialität.

ISABELL OBERLE ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« und arbeitet an einer Dissertation zu »Wartenden Helden in der europäischen Dramatik der Kriegs- und Zwischenkriegszeit (1914–1933)«. In Freiburg und La Réunion studierte sie Romanistik, Neuere Deutsche Literatur sowie Europäische Literaturen und Kulturen. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Dramentheorie, Komparatistik, Literatur der Zwischenkriegszeit sowie das Heroische aus literatur- und kulturgeschichtlicher Perspektive.

DENNIS PULINA hat an der Universität Freiburg Latein und Mathematik studiert. Er ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« und arbeitet an einer Dissertation zum Thema »Heroisierungen Kaiser Maximilians I. im neulateinischen Epos«. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf allen Aspekten epischer Heroisierung nicht nur für die Frühe Neuzeit, sondern auch für die antiken Vorläufer in der Gattung.

KATJA WEIDNER arbeitet als Akademische Rätin a.Z. am Lehrstuhl für Lateinische Philologie des Mittelalters der Universität Freiburg. Ihr Studium der Lateinischen Philologie, Philosophie, Klassischen Archäologie und Komparatistik an der LMU München hat sie im Frühjahr 2018 mit einer Promotion zum Thema »Erzählen im Zwischenraum. Narratologische Konfigurationen immanenter Jenseitsräume im 12. Jahrhundert« abgeschlossen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der mediävistischen Komparatistik, wo sie sich hauptsächlich mit Fragen der Diskursivität, der historischen wie kulturwissenschaftlichen Narratologie sowie mit Retextualisierungsphänomenen beschäftigt.

BERNHARD ZIMMERMANN ist Professor für Klassische Philologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Er ist Mitglied der Heidelberger Akademie, der Akademie von Athen und der Accademia Roveretana degli Agiati. Er ist Herausgeber des Handbuchs der Altertumswissenschaft und mehrerer wissenschaftlicher Reihen. Seine Forschungsschwerpunk-

te sind die griechische Literatur der archaischen und klassischen Zeit, insbesondere die Chorlyrik und das Drama, sowie die Rezeption der antiken Literatur in der Neuzeit.

ULRIKE ZIMMERMANN ist Mitglied im SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« und Mitherausgeberin des E-Journals des SFBs. Ihre Dissertation *Comic Elements in Women's Novels of Development from the 1960s to the 1980s* erschien 2013. Forschungsinteressen sind unter anderem das Heroische in der britischen Erinnerungskultur, Schnittstellen zwischen Literatur und Naturwissenschaften sowie zeitgenössische britische Kurzprosa. Derzeit arbeitet sie an einem Habilitationsprojekt zu Popularisierungen des 18. Jahrhunderts im gegenwärtigen Großbritannien.

