

REPUBLIK TÜRKEI

UNIVERSITÄT SELÇUK

INSTITUT FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN

ABTEILUNG FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

**DIE ANALYSE DES WERKS „TYLL“ VON DANIEL
KEHLMANN ALS EIN POSTMODERNER
HISTORISCHER ROMAN**

Taha KARAGÖZOĞLU

164206001001

MASTERARBEIT

BETREUERIN

Ass. Prof. Dr. Müge ARSLAN KARABULUT

KONYA-2024

Taha KARAGÖZOĞLU

DIE ANALYSE DES WERKS

MASTERARBEIT

2024

„TYLL“ VON DANIEL KEHLMANN

ALS EIN POSTMODERNER

HISTORISCHER ROMAN



REPUBLIK TÜRKEI

UNIVERSITÄT SELÇUK

INSTITUT FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN

ABTEILUNG FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

**DIE ANALYSE DES WERKS „TYLL“ VON DANIEL
KEHLMANN ALS EIN POSTMODERNER
HISTORISCHER ROMAN**

Taha KARAGÖZOĞLU

164206001001

MASTERARBEIT

BETREUERIN

Ass. Prof. Dr. Müge ARSLAN KARABULUT

KONYA-2024

Bu çalışma, 10.10.2024 tarihinde ařağıdaki jüri tarafından Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Programında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Savunma
Tez Jürisi**

Dr. Öğr. Üyesi Müge ARSLAN KARABULUT
(Danışman Adı ve Soyadı)
Selçuk Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

Prof. Dr. Yılmaz KOÇ
(Üye Adı ve Soyadı)
Selçuk Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

Doç. Dr. Ayşe ARSLAN ÇAVUŞOĞLU
(Üye Adı ve Soyadı)
Necmettin Erbakan Üniversitesi
Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Taha KARAGÖZOĞLU
	Numarası	164206001001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Alman Dili ve Edebiyatı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Müge ARSLAN KARABULUT
	Tezin Türkçe Adı	DANİEL KEHLMANN'IN "TYLL" ADLI ESERİNİN POSTMODERN TARİHSEL ROMAN OLARAK ANALİZİ

ÖZET

Tarihi romanlar, belirli bir zaman diliminde meydana gelen olayları ve bu olaylarla bağlantılı kişileri ele alan eserlerdir. İlk kez 19. yüzyılda Walter Scott ile edebiyat dünyasına giriş yapmış ve zamanla çeşitli değişim ve gelişmelerden etkilenmiştir. Geleneksel tarihi romanlar, bilinen tarihi destekleyici ve doğrulayıcı bir yapıya sahiptir. Modern dönemde, bu türde önemli bir değişiklik olarak çoğulcu yapı ortaya çıkmıştır ve olaylar parçacıklı, bölümlerden oluşan bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır.

Postmodern dönemde ise tarihi romanlarda belirgin bir değişim yaşanır. Yeni tarihselci yaklaşım, gerçekliğin ikircikli yapısına odaklanır ve hem tarih yazımı hem de tarihi roman geçmişini kesin bir olgu olarak kabul etmez. Postmodern tarihi romanlar, gerçek ve kurgu arasındaki sınırları kaldırır, yazar, okur ve metin arasında oyunlar kurar, çoğulcu bakış açısı ve parçalı anlatım teknikleri kullanır. Daniel Kehlmann'ın "Tyll" adlı romanı, postmodern tarihi romanın bu özelliklerini barındırır. Roman, kurgu ve gerçeği iç içe geçirir, mitolojik ve fantastik öğeler kullanarak yazar, okur ve metin arasında

oyunlar kurar. oęulcu bakış açısı ve doğrusal olmayan anlatım teknięi ile tarihi olayları farklı bir perspektiften sunar.

Bu çalıřmada öncelikle tarihi roman türüne dair genel bir deęerlendirme yapılacaktır. Türün farklı dönemlerde ele alınış biçimleri, benzerlik ve farklılıkları çerçevesinde geleneksel, modern ve postmodern tarihi roman olarak ele alınacaktır. Sonrasında postmodern tarihi romanın özellikleri serimlenecek ve Daniel Kehmann'ın "Tyll" isimli romanı postmodern tarihi bir roman olarak metinden alıntılarla çoęulcu yöntemle analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tarihi roman, Postmodern Tarihi Roman, Daniel Kehmann, Tyll.





T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Taha KARAGÖZOĞLU
	Numarası	164206001001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Alman Dili ve Edebiyatı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Müge ARSLAN KARABULUT
	Tezin İngilizce Adı	THE ANALYSIS OF THE WORK "TYLL" BY DANIEL KEHLMANN AS A POSTMODERN HISTORICAL NOVEL

ABSTRACT

Historical novels are works that deal with the events which took place in a certain period of time and the people related to these events. It first entered the world of literature with Walter Scott in the 19th century and has been affected by various changes and developments over time. Traditional historical novels have a structure that supports and confirms the known history. In the modern period, a pluralistic structure emerged as an important change in this genre and events began to be handled with a fragmented approach.

In the postmodern period, there is a significant change in historical novels. The new historicist approach focuses on the ambivalent nature of reality and both historiography and historical fiction do not accept the past as a definite fact. Postmodern historical novels remove the boundaries between fact and fiction, play games between the author, the reader and the text, and use pluralistic point of view and fragmented narrative techniques.

Daniel Kehlmann's novel "Tyll" embodies these characteristics of the postmodern historical novel. The novel intertwines fiction and reality, uses mythological and fantastic elements, and plays games between the author, the reader and the text. It presents historical events from a different perspective with its pluralistic point of view and non-linear narrative technique.

The way the genre is handled in different periods will be analysed as traditional, modern and postmodern historical novel within the framework of similarities and differences. Afterwards, the characteristics of the postmodern historical novel will be presented and Daniel Kehmann's novel "Tyll" will be analysed as a postmodern historical novel with quotations from the text according to pluralist theory.

Keywords: Historical novel, postmodern historical novel, Daniel Kehmann, Tyll.





T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Taha KARAGÖZOĞLU
	Numarası	164206001001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Alman Dili ve Edebiyatı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Müge ARSLAN KARABULUT
	Tezin Almanca Adı	DIE ANALYSE DES WERKS „TYLL“ VON DANIEL KEHLMANN ALS EIN POSTMODERNER HISTORISCHER ROMAN

ZUSAMMENFASSUNG

Historische Romane sind Kunstwerke, die sich mit den Ereignissen eines bestimmten Zeitraums und den Menschen, die mit diesen Ereignissen in Verbindung stehen, befassen. Der historische Roman hielt mit Walter Scott im 19. Jahrhundert Einzug in die Welt der Literatur und wurde im Laufe der Zeit von verschiedenen Veränderungen und Entwicklungen beeinflusst. Traditionelle historische Romane haben eine Struktur, die die bekannte Geschichte unterstützt und bestätigt. In der Neuzeit kam es zu einer pluralistischen Struktur, die eine wichtige Veränderung in diesem Genre darstellt, und die Ereignisse wurden fragmentarisch behandelt.

In der Postmoderne vollzieht sich ein bedeutender Wandel in den historischen Romanen. Der neue historistische Ansatz konzentriert sich auf die ambivalente Natur der Realität, und sowohl die Geschichtsschreibung als auch die historische Fiktion akzeptieren die Vergangenheit nicht als endgültige Tatsache. Postmoderne historische Romane heben die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion auf, spielen mit dem Autor, dem Leser und dem Text und verwenden pluralistische Sichtweisen und fragmentierte Erzähltechniken.

Der Roman „Tyll“ von Daniel Kehlmann verkörpert diese Merkmale des postmodernen historischen Romans. Der Roman verbindet Fiktion und Realität, verwendet mythologische und fantastische

Elemente und spielt mit dem Autor, dem Leser und dem Text. Mit seiner pluralistischen Sichtweise und der nichtlinearen Erzähltechnik stellt er historische Ereignisse aus einer anderen Perspektive dar. Der Umgang mit der Gattung in verschiedenen Epochen wird als traditioneller, moderner und postmoderner historischer Roman im Rahmen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden analysiert. Anschließend werden die Merkmale des postmodernen historischen Romans vorgestellt und Daniel Kehlmanns Roman „Tyll“ als postmoderner historischer Roman mit Zitaten aus dem Text nach einer pluralistischen Methode analysiert.

Schlüsselwörter: Historischer Roman, postmoderner historischer Roman, Daniel Kehlmann, Tyll.



VORWORT

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die charakteristischen Merkmale von historischen Romanen, die im Rahmen eines postmodernen Ansatzes geschrieben wurden, herauszustellen und dies anhand von Daniel Kehlmanns Werk „Tyll“ zu veranschaulichen. Kehlmanns Werk zeigt postmoderne Merkmale und bietet den Lesern in diesem Zusammenhang eine unterschiedliche Perspektive. In dieser Arbeit wird der Begriff des postmodernen historischen Romans eingehend untersucht und es wird versucht, seine hervorstechendsten Merkmale darzulegen.

Zunächst möchte ich meiner Betreuerin Dr. Müge ARSLAN KARABULUT meinen tiefsten Dank aussprechen, die mich von Anfang bis Ende dieser Arbeit unterstützt hat. Ihre wertvollen Hinweise und kritischen Anmerkungen haben nicht nur zur Entwicklung dieser Arbeit beigetragen, sondern auch meine akademische Entwicklung gefördert.

Des Weiteren danke ich den geschätzten Dozenten des Fachbereichs Deutsche Sprache und Literatur, die mich während meines Studiums stets begleitet und unterstützt haben. Ein besonderer Dank gilt auch meinen Kollegen, die mich während meines gesamten Masterstudiums unterstützt haben.

Meiner lieben Familie, die mich während meiner gesamten Ausbildung sowohl finanziell als auch emotional unterstützt hat, möchte ich ebenfalls meinen tiefsten Dank aussprechen. Danke an meine Mutter, meinen Vater, meine Geschwister und Freunde. Besonders danke ich meiner allerbesten Schwester Nida, deren Abwesenheit ich immer noch nicht gewohnt bin, meiner Frau, die mich stets unterstützt hat, und meinem Sohn Tamer, der mich immer zum Spielen aufforderte, was ich leider oft ablehnen musste.

Mein besonderer Dank gilt auch Prof. Dr. Erik Schilling, der mir mit seinem grundlegenden Werk „*Der historische Roman seit der Postmoderne*“ behilflich war.

Ich hoffe, dass diese Arbeit einen Beitrag zur Forschung und Literatur in diesem Bereich leisten kann.

Mit freundlichen Grüßen,

Taha KARAGÖZOĞLU

KONYA-2024



Kız Kardeşim Nida'mın anısına...

INHALTVERZEICHNIS

ÖZET	IV
ABSTRACT	VI
ZUSAMMENFASSUNG.....	VIII
VORWORT	X
INHALTVERZEICHNIS	XII
ABKÜRZUNGEN	XIV
0. EINLEITUNG	1
0.1. FORSCHUNGSTAND	3
0.2. DER ZWECK DER STUDIE	7
0.3. DIE BEDEUTUNG DER STUDIE	8
1. DER HISTORISCHE ROMAN	11
1.1. DER BEGRIFF, UMFANG UND DIE GESCHICHTE DES HISTORISCHEN ROMANS	16
1.2. DER HISTORISCHE ROMAN NACH GEORG LUKÁCS.....	20
1.3. DER HISTORISCHE ROMAN SEIT 19. JH. BIS ZU MITTE DES 20. JH.....	23
1.4. NEW HISTORICISM UND DIE ENTSTEHUNG DES POSTMODERNEN HISTORISCHEN ROMANS.....	26
2. DER POSTMODERNE HISTORISCHE ROMAN.....	30
2.1. AUTOR.....	36
2.2. ORT UND ZEIT	37
2.3. CHARAKTERE	39
2.4. DIE ALLGEMEINEN EIGENSCHAFTEN DES POSTMODERNEN HISTORISCHEN ROMANS	41
2.4.1. <i>Historische Metafiktion, Selbstreferenz, Selbstreflexion und Selbstbewusstsein.....</i>	<i>43</i>
2.4.2. <i>Intertextualität</i>	<i>47</i>

2.4.3. <i>Anachronismus</i>	49
2.4.4. <i>Nicht- lineare und episodische Erzählung</i>	51
2.4.5. <i>Die Ironie und Parodie der Geschichte</i>	53
3. DIE CHARAKTERISTISCHEN MERKMALE DES POSTMODERNEN HISTORISCHEN ROMANS NACH ERIK SCHILLING	60
3.1. PLURALITÄT UND MULTIPERSPEKTIVITÄT	61
3.2. DAS ZUSAMMENSPIEL VON AUTOR, LESER UND TEXT	62
3.3. DAS VERHÄLTNISS VON DER REALITÄT UND FIKTION	63
3.4. DAS PRINZIP DER SIMULTANEITÄT	64
4. „TYLL“ ALS EIN POSTMODERNER HISTORISCHER ROMAN...	65
4.1. INFORMATIONEN ÜBER DANIEL KEHLMANN UND DEN INHALT DES ROMANS	66
4.1.1. <i>Daniel Kehlmanns Leben und literarische Persönlichkeit</i>	66
4.1.2. <i>„Till“ als historischer Charakter</i>	70
4.1.3. <i>Tylls Zusammenfassung</i>	74
4.2. DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN REALITÄT UND FIKTION IN DEN HISTORISCHEN DARSTELLUNGEN.....	79
4.2.1. <i>Das Einfügen fantastischer Elemente in die Vergangenheit</i>	80
4.2.2. <i>Das Erstellen historischer Metafiktion, die Verwendung von Parodie und kehlmannische (Post)Ironie</i>	92
4.2.3. <i>Die Absurdität der Kriegserzählung</i>	120
4.3. AUTOR, TEXT UND LESER IM KONTEXT POSTMODERNER SPIELE.....	128
4.4. PLURALITÄT UND MULTIPERSPEKTIVITÄT	140
4.5. GLEICHZEITIGKEIT UND DIE NICHT-LINEARE STRUKTUR EPISODISCHER GESCHICHTEN	143
5. SCHLUSS	146
LITERATURVERZEICHNIS	160

ABKÜRZUNGEN

at al. : Und andere

bzw. : Beziehungsweise

ebd. : Ebenda

engl. : Englisch

etc. : Et cetera

d.h. : Das heißt

Jh. : Jahrhundert

u.a. : unter and[e]re / and[e]res / ander[e]m / ander[e]n

usw. : Und so weiter

vgl. : Vergleiche

z.B. : Zum Beispiel

0. EINLEITUNG

Die Geschichte bzw. das Historische war schon immer das wichtigste Material der Literatur. Der wichtigste Grund dafür ist, dass es dem Leser einen neuen Raum in einer Sonderwelt an der Schnittstelle von Realität und Fiktion eröffnet. Das Überprüfen, Hinterfragen, Kritisieren und manchmal auch Neubewerten der historischen Begebenheiten und Entwicklungen aus verschiedenen Perspektiven gibt dem Schriftsteller einen tiefen Raum im Schaffensprozess. Er kann das Historische entsprechend seiner eigenen Zeit und Perspektive immer wieder rekonstruieren. Seine Besonderheit zeigt sich in der fiktiven Geschichte, die es mit der Realität in Kontakt bringt.

Die Literatur und der historische Roman haben ihren Anteil an den Entwicklungen und Veränderungen in der Welt. Der Wandel in Literaturepochen wirkte sich auch den historischen Roman aus, der als Subgenre des Romans gilt. Vom traditionellen historischen Roman zum modernen dann führte es zur Entstehung des postmodernen historischen Romans. Der ungarische marxistische Philosoph und Literaturwissenschaftler Georg Lukács hat mit seinen historischen Romanforschungen und Schriften große Beiträge zur Entwicklung des Genres geleistet. Lukács Ansichten über den historischen Roman stützen die Romane von dem englischen Schriftsteller Walter Scott, der den Begriff „historischer Roman“ erstmal im 19. Jh. als ein neues Genre in die Weltliteratur einfügt. Die ersten Beispiele und damit die Charakteristika dieses Genres, das man als traditionellen historischen Roman bezeichnen kann, lassen sich dabei erkennen. Viele weltberühmte Schriftsteller, wie u.a. Achim von Arnim, Stendhal, Honoré de Balzac, Theodor Fontane, Victor Hugo, Charles Dickens, Lev Tolstoy, haben Werke dieser Gattung geschrieben, die mit ihrer Entstehung großes Aufsehen erregte und sich zunächst in ganz Europa und dann auf der ganzen Welt rasch verbreitete. Nach der Französischen Revolution entstand nationales Bewusstsein und damit gewannen die Geschichte und der historische Roman mehr an Bedeutung. Bei regelmäßiger Betrachtung erfuhr das Konzept des historischen Romans, das in der Epoche des Realismus entstand, nicht große Aufmerksamkeit, die es in Naturalismus erwartet

hatte, und in der darauffolgenden Moderne blieb es im Hintergrund, da sich die Literatur auf die Probleme der Menschen dieser Zeit konzentrierte. In der Postmoderne kommt ihm wieder eine ganz andere Bedeutung zu. Umberto Ecos „Der Name der Rose“ gilt als eines der ersten Beispiele der Postmoderne und ist sowohl ein postmodernes Werk als auch historischer Roman. Genau wie die Bedeutung von Walter Scott für den traditionellen historischen Roman ist Umberto Eco zu einem wichtigen Namen für den postmodernen historischen Roman geworden.

Der österreichisch- deutsche Schriftsteller Daniel Kehlmann ist als einer der wichtigsten Schriftsteller der postmodernen Literatur berühmt. Zum ersten Mal verbindet er die Realität und Fiktion im Rahmen der Geschichte in seinem Roman „Die Vermessung der Welt“ (2005). Die historischen Charaktere tauchen in der fiktiven Geschichte Kehlmanns als ein postmodernes Gut auf. Durch eine plurale Sichtweise rekonstruiert er die Geschichte nach seiner eigenen postmodernen Perspektive. Eine ähnliche Tendenz bemerkt man in seinem 2017 veröffentlichten Roman „Tyll“. Auf dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges tritt Tyll, der Gaukler, auf, mit dem man direkt den historischen Charakter „Tyll Eulenspiegel“ assoziiert. Tyll gestaltet Kehlmann aber in ganz anderer Weise. Seinen fiktiven Charakter und seine fiktive Geschichte stellt er dar, indem er von dieser Assoziation der realen Geschichte profitiert.

Die vorliegende Arbeit besteht aus zwei Hauptteilen. Im theoretischen Teil wird der Begriff des historischen Romans unter die Lupe genommen, damit sich die Bedeutung des Historischen in der Literatur deutlich machen lässt. Dazu entsprechend werden die Merkmale des traditionellen, modernen und postmodernen historischen Romans konkretisiert. Der Hauptzweck der Arbeit liegt in der Verdeutlichung des historischen Romans besonders nach der Postmoderne. Der Schriftsteller und die Charaktere werden im Rahmen des postmodernen historischen Romans bewertet und die Grundprinzipien des postmodernen historischen Romans im Kontext vom „New Historicism“ offengelegt. Dessen prominenten Eigenschaften lassen sich unter „Historische Metafiktion“, „Selbstreferenz“, „Selbstbewusstsein“, „Intertextualität“, „Anachronismus“, „Nicht-lineare und episodische Erzählung“ und

„Ironie und Parodie der Geschichte“ festlegen. Dabei wird vorwiegend aus den Folgerungen Erik Schillings im Rahmen seiner Arbeit „Der historische Roman seit der Postmoderne“ (2012) profitiert. Im praktischen Teil wird Daniel Kehlmanns Roman „Tyll“ als postmoderner historischer Roman anhand von Zitaten aus dem Text entsprechend den oben genannten Merkmalen besprochen. Schließlich wird analysiert, wie und inwieweit der sogenannte Roman als postmoderner historischer Roman bezeichnet werden kann. Diese Arbeit basiert sich auf eine pluralistische Methodologie, die zu der Pluralität und Vielseitigkeit der Postmoderne passt. Die werkimmanente Methode und die Hermeneutik sind die besonderen einzuhaltenden Methoden.

0.1. Forschungsstand

In den Recherchen für diese Arbeit wurde festgestellt, dass umfassende und vielschichtige Analysen zu Kehlmanns Werk „Tyll“ existieren. Es wurde schon insbesondere im Rahmen seiner Sprache und Helden analysiert, als ein postmoderner Roman bewertet und die intertextuellen Elemente darin festgestellt. Außerdem wurde es als ein Schelmenroman unter die Lupe genommen. Im Rahmen des postmodernen historischen Romans wurden seine Werke hingegen noch nicht detailliert behandelt. Die Besonderheit dieser Arbeit liegt darin, ein Werk Kehlmanns -Tyll- als postmodernen historischen Roman zu analysieren und dessen Eigenschaften im Roman festzustellen.

Einige der wissenschaftlichen Arbeiten über Kehlmann und seinen Roman „Tyll“ lassen sich wie folgt auflisten:

Laura Cheie schrieb im Jahr 2018 für die Zeitschrift Temeswarer Beiträge zur Germanistik den Artikel „Daniel Kehlmanns Tyll oder die Zeit der Narren“. Diese Arbeit konzentriert sich auf die Analyse der Figur „Tyll“ in Kehlmanns Roman und bietet eine detaillierte Untersuchung der Charakterisierung und Rolle Tylls als Narr in der Erzählung.

Die 2018 von Erik Schilling in der Zeitschrift Arbitrium verfasste Rezension bietet eine Analyse des Romans „Tyll“ von Daniel Kehlmann. In dieser Untersuchung werden die Ähnlichkeiten mit Umberto Eco, die Eigenschaften der

Figur Tyll, die postmodernen Elemente des Werks und verschiedene Details aus dem Text behandelt. Basierend darauf wird in der vorliegenden Arbeit die Analyse des Romans „Tyll“ als postmoderner historischer Roman erweitert, indem die postmodernen historischen Merkmale durch die Zitate aus dem Werk begründet werden.

Marc Schweissinger veröffentlichte im Jahr 2019 im *International Journal of Language and Literature* den Artikel „Intertextuality in Daniel Kehlmann’s Novel Tyll“. In diesem Artikel versucht Schweissinger, die intertextuellen Merkmale des Romans „Tyll“ herauszuarbeiten und zu analysieren, wie Kehlmann intertextuelle Bezüge in seinem Werk verwendet.

Sevim Bayats Magisterarbeit aus dem Jahr 2020 trägt den Titel „Postmodern kurgu bağlamında Daniel Kehlmann’ın ‘Tyll’ adlı romanı“. In dieser Arbeit wird das Werk „Tyll“ im Rahmen eines postmodernen Ansatzes allgemein betrachtet, und es wird versucht, die postmodernen Merkmale im Roman aufzuzeigen. Bayat analysiert Kehlmanns Werk nach postmodernen Erzähltechniken und Elementen. In ihrem Artikel aus dem Jahr 2020 mit dem Titel „Fiktion und Realität in Daniel Kehlmanns neuestem Roman *Tyll*“ untersuchen Sevim Bayat und Ahmet Cuma den Roman „Tyll“ von Daniel Kehlmann im Kontext von Realität und Fiktion. In der Arbeit werden einige Beispiele aufgeführt, wie Kehlmann Realität und Fiktion im Roman meisterhaft miteinander verwebt. Es wird sowohl im Hinblick auf die Charaktere als auch auf die Ereignisse erläutert, wie er Fiktion und Realität behandelt.

Florian Leitner verfasste im Jahr 2020 die Diplomarbeit mit dem Titel „Daniel Kehlmanns Tyll: Analyse und Deutung von Rezeption, Gattung, Erzählstruktur, Intertextualität und Eulenspiegelfigur“. Diese Arbeit bietet eine umfassende Analyse des Romans „Tyll“ und betrachtet verschiedene Aspekte wie Rezeption, Genre, Erzählstruktur, Intertextualität und die Figur des Eulenspiegels. Ein kurzes Kapitel der Arbeit widmet sich der Bewertung des Werkes als postmoderner historischer Roman.

Im 2020 veröffentlichten Buch „Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur: Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben“, herausgegeben von

Iuditha Balint, Fabian Lampart, Anna-Marie Humbert, Natalie Moser und Michael Navratil, gibt es detaillierte Untersuchungen zu den Werken von Daniel Kehlmann. In diesem Werk werden fast alle bisher behandelten Werke von Kehlmann von namhaften Forschern der Literaturwissenschaft diskutiert. Auch Studien zu seinem Werk „Tyll“ sind in diesem Buch enthalten. Viele Merkmale, von der Charaktergestaltung und dem Stil bis hin zu den verwendeten postmodernen Elementen und der Konstruktion der Handlung, werden in dieser Arbeit behandelt.

Einige der wissenschaftlichen Arbeiten über postmodernen historischen Roman werden wie folgt gezeigt:

Taner Uysals Abschlussarbeit aus dem Jahr 2011 trägt den Titel „Die Rückbesinnung auf Geschichte im deutschen Gegenwartsroman am Beispiel von Daniel Kehlmanns ‚Die Vermessung der Welt‘“. In dieser Arbeit wird Kehlmanns Werk „Die Vermessung der Welt“ im Zusammenhang mit dem Thema der Rückkehr zu den historischen Themen in den deutschen zeitgenössischen Romanen untersucht. Uysal analysiert, wie und inwieweit moderne deutsche Romane historische Ereignisse und Persönlichkeiten aufgreifen und interpretieren und er untersucht dies anhand von Kehlmanns Werk.

In der 2012 von Simone Costagli veröffentlichten Arbeit wurde Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ im Kontext der Geschichtsauffassung und der Erinnerungsliteratur untersucht.

Eines der wichtigsten Werke auf dem Gebiet des historischen Romans ist „der historische Roman seit der Postmoderne“ (2012) von Erik Schilling, in dem die Entwicklung des historischen Romans im Laufe der Zeit und die im Rahmen dieser Entwicklung entstandenen Merkmale anhand von in der Literatur akzeptierten Werken exemplarisch dargestellt werden. Da es sich um eines der wichtigsten Werke auf diesem Gebiet handelt, ist es einer der zentralen Punkte dieser Arbeit.

In seinem 2014 verfassten Artikel mit dem Titel „Der deutschsprachige postmoderne historische Roman: W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz* als historiographische Metafiktionen“ analysiert Robin Hauenstein Sebalds Romane als postmoderne historische Romane. In der Arbeit wird auf die Innovationen

eingegangen, die in der Form des historischen Romans auftreten, und es werden einige der in postmodernen historischen Romanen verwendeten Konzepte behandelt.

Marc Chraplak veröffentlichte im Jahr 2015 im Weimarer Beiträge Zeitschrift den Artikel „Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«“. In diesem Artikel analysiert Chraplak Kehlmanns Werk „Die Vermessung der Welt“ und untersucht es im Hinblick auf menippeische Satire und karnevalistische Traditionen.

David Blustein verfasste im Jahr 2015 an der Université de Montréal die Dissertation mit dem Titel „Forms of the Postmodern Historical Novel: Christoph Ransmayr, Daniel Kehlmann, Wolfgang Hildesheimer“. In dieser Arbeit wird Kehlmanns Werk „Die Vermessung der Welt“ zusammen mit den Werken von Christoph Ransmayr und Wolfgang Hildesheimer analysiert. Blustein untersucht die verschiedenen Merkmale postmoderner historischer Romane und vergleicht die behandelten Werke unter diesen Gesichtspunkten.

In der von Teresa Petrovitz im Jahr 2017 verfassten Masterarbeit wird versucht, das Genre des postmodernen historischen Romans, insbesondere unter Berücksichtigung der Ansichten von Ansgar Nünning, am Beispiel von Vincenzo Consolos Werk *Il sorriso dell'ignoto marinaio* darzustellen.

In seinem 2024 veröffentlichten Artikel mit dem Titel „Postmodern Tarihi Roman Olarak İskender Pala'nın *Katre-i Matem* Romanının Tahlili“ bietet Ibrahim Biricik allgemeine Informationen über Aspekte wie Zeit, Raum und Stil in diesem Werk und thematisiert dabei auch die Vernachlässigung historischer Fakten in Palas Roman.

In ihrem 2024 veröffentlichten Artikel mit dem Titel „Postmodern Bir Tarihsel Roman: Bıçkın ve Orta Halli“ analysiert Afet Doğan die strukturellen Elemente des Romans, indem sie sich mit den Unterthemen Fiktion, Zeit, Raum, Erzählperspektive und Figuren auseinandersetzt.

In Anbetracht all dieser Studien ist festzustellen, dass bisher noch keine Untersuchung vorliegt, die Daniel Kehlmanns Werk „Tyll“ explizit als postmodernen

historischen Roman analysiert. Das Ziel unserer Arbeit ist es daher, die grundlegenden Merkmale postmoderner historischer Romane zu erörtern und diese im Kontext der Ausführungen von Erik Schilling, der in diesem Bereich zahlreiche wertvolle Beiträge geleistet hat, darzustellen. In dieser Arbeit wird Kehlmanns „Tyll“ als Beispiel verwendet, um diese postmodernen Merkmale des historischen Romans zu veranschaulichen und zu analysieren.

0.2. Der Zweck der Studie

Der historische Roman kann grundlegend in drei Typen unterteilt werden: den traditionellen, modernen und postmodernen historischen Roman. In der Moderne hat das Konzept des historischen Romans aufgrund der problematischen Verbindung der Menschen dieser Zeit zur Vergangenheit nicht ausreichendes Interesse gefunden. Der Bruch im Konzept des historischen Romans erfolgte jedoch mit der Postmoderne. Daher stehen trotz der Ähnlichkeiten zwischen dem postmodernen historischen Roman und dem traditionellen historischen Roman vielmehr Unterschiede zwischen diesen beiden Typen im Vordergrund. Einige Unterschiede sind wie folgt zu zeigen (vgl. Geppert, 2009:185);

- Veränderungen bei der Gestaltung von Charakteren und Typen,
- Veränderungen im Erzählstil,
- Differenzierte Annäherung an historische Informationen und Dokumente,
- Neigung zum Spiel in der Natur des Textes,
- Einsatz literarischer Methoden und Techniken,
- Veränderung der Position des Autors,
- Veränderungen in der Sicht des Textes auf die Außenwelt.

Die oben erwähnten Unterschiede haben im Wesentlichen postmoderne Wurzeln. Aufgrund der Freiheit, die die Postmoderne dem Schriftsteller verleiht, gibt es zwischen den historischen Romanen der Postmoderne Unterschiede. Die Pluralität als ein wichtiges Merkmal der postmodernen Literatur ist unter den postmodernen historischen Romanen deutlich erkennbar.

Historische Romane haben zu jeder Zeit Interesse gefunden. Bei der Verfassung historischer Romane werden die leeren Stellen des historischen Wissens und der historischen Dokumente durch Vorstellungskraft ergänzt. Auf diese Weise wird von der historischen Realität ausgehend eine fiktionale Realität hervorgebracht.

Daniel Kehlmanns „Tyll“ ist ebenso ein vielseitiges Werk, das nach oben erwähnten Informationen als ein postmoderner historischer Roman angenommen wird. Ausgehend von der realen Geschichte bildet es sich eine neue Realität in der Geschichte.

In dieser Arbeit liegt das Ziel darin, zuerst den postmodernen historischen Roman mit seinen Eigenschaften zu analysieren und dann die erwähnten Eigenschaften in dem sogenannten Roman festzustellen. D.h.; in dieser Arbeit analysiert man „Tyll“ als ein postmoderner historischer Roman.

0.3. Die Bedeutung der Studie

Der Begriff „historischer Roman“ ist heutzutage ein sehr allgemeines Konzept, was immer noch gefragt wird. Wenn man auf die bis heute geschriebenen historischen Romane schaut, kann man Ähnlichkeiten dazwischen feststellen, aber die Unterschiede fallen auch mehr ins Auge. Die Unterschiede zwischen den historischen Romanen sind besonders nach Epochen kategorisiert. Hans Wilmar Geppert hat danach den historischen Roman in drei Perioden unterteilt; dies sind der traditionelle historische Roman, der moderne historische Roman und der postmoderne historische Roman (vgl. Geppert, 2009:185).

Der traditionelle historische Roman erstreckt sich von Walter Scott bis zur Moderne. Dessen Themen basiert sich auf einer bestimmten Epoche in der (realen) Geschichte, bzw. auf den wirklichen Ereignissen. Es zeichnet sich durch eine chronologische Erzählweise aus, in der fiktive Charaktere zu den nationalen Helden werden, während reale Charaktere als sekundäre Figuren in der Handlung existieren (vgl. Lukács, 1965:44). Auf dem Hintergrund des traditionellen historischen Romans steht die Französische Revolution und die von ihr geprägte nationalistische Bewegung. Daher sind diese Romane in der Regel darauf ausgerichtet, die breite Bevölkerung zu beeinflussen und nationales Bewusstsein zu wecken (vgl. ebd. 39).

In der Moderne hat der historische Roman wieder die Tradition von Walter Scott verfolgt (vgl. Geppert, 2009:214). Die Gesellschaft -einschließlich des Schriftstellers- hat sich mit den Problemen der Zeit auseinandergesetzt. Die Menschen, die mit dem Weltkrieg konfrontiert waren, haben es vorgezogen, sich von der Geschichte fernzuhalten, die von Kriegsthemen geprägt ist. Es wird somit anerkannt, dass die Geschichte der Albtraum der Modernisten ist (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:167). Die Schriftsteller, insbesondere Exilliteraten bevorzugen historische Werke oft als politisches Material (vgl. Geppert, 2009:214). Der moderne historische Roman wurde auf diese Weise für nationale Bildungszwecke verwendet (vgl. Aust, 1994:132).

Einige Eigenschaften des historischen Romans der Moderne kann man wie folgt auflisten;

- Der moderne historische Roman ist ein „polyhistorischer Roman“ (vgl. Geppert, 2009:214).
- Es werden nach der Tradition des Walter Scotts verfasst und beinhaltet die Eigenschaften des traditionellen historischen Romans (vgl. ebd. 214ff).
- Es ist allgemein politisch zu bezeichnen (vgl. ebd. 218).
- Es enthält Kritik an militärische Macht (vgl. ebd., 220).

Der moderne historische Roman ist der Nachfolger des traditionellen historischen Romans. Der postmoderne historische Roman unterscheidet sich sowohl vom traditionellen als auch vom modernen historischen Roman, weil die Postmoderne den historischen Roman ebenfalls beeinflusst hat.

Mit der Epoche „Postmoderne“ erlebt die Literatur einen Wandel. Dieser Wandel ist auch im Rahmen des literarischen Genres zu bemerken, insbesondere im Rahmen des Romans und auch des historischen Romans als ein Subgenre des Romans. Wie schon erwähnt wurde, können die historischen Romane vor der Postmoderne als traditionelle realistische historische Romane definiert werden (vgl. Grimm, 2008:206). Der Begriff „postmoderner historischer Roman“ weist hingegen

im weitesten Sinne auf die historischen Romane hin, die zu der Postmoderne einzuordnen sind. Diese Romane beinhalten auf diese Weise zuallererst die postmodernen Merkmale, wie Pluralität, fragmentarische Erzählweise und die Betrachtung der Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven. Mit solchen Merkmalen haben die Geschichtsschreibung und das Verfassen historischer Romane einen paradoxen Prozess durchlaufen. Dieses Paradoxon wirft Zweifel an der Zuverlässigkeit der Geschichte auf. Ähnlich wie in den postmodernen Romanen machen auch postmoderne historische Romane den Leser auf ihre eigene Fiktionalität aufmerksam und betonen, dass es vor allem sich um ein literarisches Werk handelt. Die Fiktionalität stellt sich der historischen Realität entgegen und zerstört somit das Reale. Das Reale ist nun das literarische Werk selbst. Postmoderne historische Romane haben mit ihren inhaltlichen und formalen Aspekten die Aufmerksamkeit der Leser auf sich gezogen. So beginnen die Schriftsteller neuerdings mehr historische Romane zu verfassen, die auf eine fiktive Geschichte in der realen Geschichte hinweisen und somit zur Postmoderne einzuordnen sind.

Von der Vergangenheit bis zur Gegenwart ist die Geschichte nämlich ein wesentliches Thema der Literatur geworden. Sowohl in den mündlichen als auch schriftlichen literarischen Werken wie Epen, Legenden, Märchen etc. wird nämlich die Geschichte als ein grundlegendes Thema der literarischen Werke behandelt. Die Geschichte wurde bisher in den literarischen Werken verschachtelt mit den Merkmalen der jeweiligen Zeit gestaltet. Die historischen Romane der Postmoderne tragen danach postmoderne Merkmale. Um den postmodernen historischen Roman zu verstehen, ist es daher notwendig, die Merkmale des traditionellen historischen Romans und die Eigenschaften der Postmoderne in Erfahrung zu bringen. Denn der postmoderne historische Roman ist eine Mischung voriger Beispiele.

Der österreichischer-deutscher Schriftsteller Daniel Kehlmann ist ein weltbekannter Schriftsteller der Postmoderne. In seinen Werken verwendet er dazu entsprechend fragmentierte Strukturen, intertextuelle Bezüge und unterschiedliche Perspektiven. Auch die postmoderne Parodie ist ein unverzichtbares Merkmal seiner Werke. Er verfasste sein Werk „Tyll“ 2017. Der Roman besteht aus acht Kapiteln und weist eine nicht-lineare Erzählstruktur auf. Im Roman wird die Geschichte von

Tyll Eulenspiegel auf dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges erzählt. Es beherbergt sowohl reale als auch fiktive Charaktere und Handlungen im Rahmen der Geschichte. Kehlmanns Protagonist „Tyll“ bezieht sich auf die Figur „Till Eulenspiegel“ der Weltliteratur. Wenn man die postmodernen Merkmale darin zusammenhängend mit der Geschichte bewertet, ist es klar zu sehen, dass der Roman postmoderne historische Eigenschaften zeigt.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, das Werk „Tyll“ von Kehlmann als ein postmoderner historischer Roman zu analysieren. Dafür wird im ersten (theoretischen) Teil der Arbeit den Begriff, Umfang und die Geschichte sowie die Theoretiker des historischen Romans erwähnt, die allgemeinen Merkmale des traditionellen historischen Romans dargelegt, die Übergangsperiode von dem traditionellen historischen Roman zum postmodernen historischen Roman geklärt. Die modernen historischen Romane lassen sich dabei behandeln. Die Entstehung des postmodernen historischen Romans wird mit Hypothesen und Theoretikern unter die Lupe genommen. Die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem traditionellen und postmodernen historischen Roman festgestellt. Danach kommt der praktische Teil der Arbeit, wobei das ausgewählte Werk als ein postmoderner historischer Roman mit Beispielen von dem Werk analysiert wird. Wie und inwieweit der sogenannte Roman als ein postmoderner historischer Roman angenommen werden kann, wird somit bewertet.

1. DER HISTORISCHE ROMAN

Yıldız Ecevit definiert Literatur als eine Kunst, die unbegrenzte Freiheit ausdrückt (vgl. Ecevit, 2001:12). Der Hauptzweck aller Künste ist es, bewundert zu werden. Das Gleiche gilt für die Literatur. Wissen und Erfahrungen werden mit Fantasie und kreativem Potenzial vermischt und sind im Werk vorhanden. Unter den literarischen Gattungen ist der Roman ein polymorphes und vielgestaltiges Phänomen (vgl. Bakhtin, 2001:36). Der Roman bietet dem Leser eine Welt voller Abenteuer (vgl. Kundera, 2002:20). Daher ist der Roman, der einer Vielzahl von Gattungen ähnelt, derjenige, der am meisten von diesem Freiheitsbereich betroffen ist.

Von der Vergangenheit bis zur Gegenwart ist die Geschichte ein wesentliches Thema der Literatur geworden. Das Verlangen des Menschen nach Wissen über die Vergangenheit trägt die Geschichte in die Seiten der Literatur. Daher war Geschichte im Laufe der Menschheitsgeschichte immer faszinierend. „Die Schriftsteller behandeln in ihren Werken geschichtliche bzw. historische Themen, Personen und Ereignisse“ (Koç, 1995:35). Sowohl in den mündlichen als auch schriftlichen literarischen Werken wie Epen, Legenden, Märchen usw. wird nämlich die Geschichte als ein grundlegendes Thema der literarischen Werke behandelt.

Mit dem Eintritt des Romans in die Literaturwelt begannen historische Romane als eine Untergattung des Romans aufzutauchen. Im einfachsten Sinne sind historische Romane die Romane, die die historischen Themen behandeln. Historische Romane befinden sich an der Schnittstelle von Geschichte und Literatur. Laut Aust ist die Definition eines historischen Romans sowohl leicht als auch schwierig (vgl. Aust, 1994:2). Es ist leicht, weil der historische Roman ein Roman ist, der historische Ereignisse behandelt. Es ist schwierig, weil es auch schwierig ist, historische Ereignisse zu bestimmen und mit den damit verbundenen Problemen umzugehen (vgl. ebd. 2). Der historische Roman ist die literarische Rekonstruktion von Ereignissen, Epochen und den Geschichten der Menschen, die sich in der Vergangenheit zugetragen haben, beginnend vom Anfang bis zum Ende (vgl. Argunşah, 2016:22). Der historische Roman bezieht seine Themen aus der Vergangenheit und dreht sich um sie. Er bietet ihren Lesern einen Ausschnitt aus der Vergangenheit. „Sein Amt liegt darin, Geschichte zu repräsentieren“ (Aust, 1994:7). Er neigt zu politischen Themen der Vergangenheit (vgl. ebd. 31). Nicht jedes Ereignis, das in der Vergangenheit stattgefunden hat, wird zwangsläufig als historisch betrachtet (vgl. Fellmann, 1973:529). Historische Romane behandeln in der Regel eine bestimmte Periode der Vergangenheit sowie Ereignisse, Kriege, Revolutionen und bedeutende Persönlichkeiten dieser Zeit, die als erzählenswert angesehen werden.

Der historische Roman der Siege und Niederlagen, Täter und Opfer, Gewinne und Verluste, der <Spinner> und <Abwicker> bewegt sich zwischen Hymne und Elegie, Festspiel und Satire, Lösungs-drama und Tragödie, schönem Schein und Propaganda; Propaganda insbesondere

auch deshalb, weil selbst Freude wie Trauerfeiern Nachgeschichten und Handlungsfolgen haben (Aust, 1994:18).

Nach dem Auftreten des historischen Romans entstand Spannung zwischen Historikern und Literaten. Die Historiker betrachteten den historischen Roman als Zwittergattung und Bastard (vgl. Ofner, 2004:7). Sie wussten das, dass die Struktur der Geschichte anfällig für Widerlegungen sei. „Als Chronik und als Geschichte (<Story>) sind historische Untersuchungen durchaus falsifizierbar“ (Martinez und Scheffel, 1999:156). Im Gegensatz dazu waren manche Schriftsteller der Meinung, dass historische Romane effektiver als Geschichtsbücher seien, um Geschichte zu lernen (vgl. Koç, 1995:39). Zusätzlich besteht natürlich auch die Möglichkeit, dass die Geschichte falsch erzählt werden kann. Dies liegt ganz im Ermessen des Autors. Die Freiheit des Autors kann zu Fehlern in der Darstellung der Geschichte führen, da der Autor das Thema auswählt, verändert, oder sogar noch weitergeht und die Geschichte falsch darstellen kann (vgl. ebd. 42). Diese Situation liegt vollständig in der Verantwortung des Autors. Das Potenzial des historischen Romans ist größer als das anderer Genres, da es sich durch verschiedene Erzählstile zwischen Autor, Leser und Text auszeichnet. (vgl. Schilling, 2012:280).

Die Historiker sollen historischen Informationen und Dokumenten möglichst neutral gegenüberstehen, während Schriftsteller oft keine solche Sorge haben. Denn während der Geschichtsschreiber behauptet, die Wahrheit zu erzählen, macht der Romanautor eine solche Behauptung nicht. Literatur beschäftigt sich mit Fiktion. Aristoteles betont, dass der Zweck der Kunst „Mimesis“ ist. Mimesis basiert auf der Imitation von Phänomenen (Aristoteles, 2014:19). Im Gegensatz zur Literatur versucht Geschichte, sich an als real angesehene Fakten zu halten. Das Ziel der Historiker ist das, dass sie den Tatsachen treu bleiben, um ein unterschiedliches Verständnis der Ereignisse zu vermeiden (vgl. Tözman, 2017:43). Die Aufgabe der Geschichte besteht die Texte zu erstellen (vgl. Stempel, 1973:325). Als Wissenschaftsdisziplin benötigt Geschichte eine chronologische Erzählung und eine systematische Strukturierung (vgl. Koselleck, 2000:350). Die Geschichte präsentiert eine systematisch aufgebaute Realitätskette innerhalb der Beziehung von Ereignissen, Fakten, Nachrichten, Quellen und grundlegenden Werken (vgl. Aust,

1994:7). Das Ziel des Romanautors ist es, die Lücken in der Geschichte mit Vorstellungskraft zu füllen. Ein historischer Roman kann sich mit den Fakten befassen, ist jedoch nicht verpflichtet, diesen zu folgen (vgl. Uysal, 2011:76).

Ein gemeinsamer Punkt von Geschichte und Literatur ist die Erzählung. Sowohl Historiker als auch Schriftsteller beschäftigen sich mit Sprache und Text. Die Erzählung ist ein Werkzeug, das die Geschichtswissenschaft verwendet, um die Fakten der Geschichte darzustellen (vgl. Grimm, 2008:210). Literarische Darstellung unterscheidet sich jedoch von historischer Erzählung und beinhaltet eine intensive Fiktion. In der Freiheit des Autors wird eine neue Welt konstruiert. Aber erzählen beide eigentlich ohnehin die Geschichten (vgl. Martinez und Scheffel, 1999:155).

Es gibt eine paradoxe Situation zwischen Geschichte und Literatur. Historiker behauptet, die Wahrheit widerzuspiegeln, greift jedoch auf Quellen zurück, die sie niemals gesehen oder beobachtet hat, und akzeptiert die Vergangenheit als korrekt.

Geschichte als, Summe der vergangenen, Tatsachen kann nicht unmittelbar erfahren oder erkannt werden. Wer etwas über sie wissen will, ist auf Vermittler (Zeitzeugen, Chronisten, Historiker) angewiesen, die den zeitlichen Abstand geistig überbrücken. Was als ‚historische Tatsache‘ akzeptiert wird, hängt außerdem vom Konsens ab. Dieser Konsens wird von Autoritäten geprägt, die das Geschehen überliefern und auslegen (Grimm, 2008:57).

Die Übertragung von Ereignissen, die in der Geschichte stattgefunden haben, erfolgt durch Vermittler mittels Sprache und Texten. Dieser Umstand ist ein Punkt, der Literatur und Geschichte einander näherbringt. Beide nutzen die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache (vgl. Grimm, 2008:62). Während des Ausdrucks und der Übertragung sind auch literarische Techniken involviert. Es wäre nicht falsch zu sagen, dass die Geschichte hier von den eigenständigen künstlerischen Ausdrucksformen der Literatur profitiert. „Tarih, geçmişte olmuş, bitmiş, tamamlanmış bir süreci ele alırken; roman olasılıkların dünyasıdır“ (Dalar, 2020:383).¹ Man sollte daher nicht vergessen, dass der historische Roman eine

¹ Da die vorliegende Arbeit auf Deutsch verfasst ist, wurden alle Zitate aus anderen Sprachen vom Autor der Arbeit übersetzt. „Geschichte behandelt einen vergangenen, abgeschlossenen, vollendeten Prozess, während der Roman die Welt der Möglichkeiten ist“ (Dalar, 2020:383).

Untergattung des Romans ist. D.h., die Geschichte ist dabei mit Rahmen der Ästhetik zu literarisieren und die ästhetische Sorge ist primär, nicht die Geschichtliche. Yılmaz Koç erklärt diesbezüglich wie folgt:

Der historische Roman zeigt das Dilemma zwischen dem Stoff und dem Dichter. Selbst wenn der Dichter den geschichtlichen Stoff so objektiv wie möglich darzustellen bemüht ist, die Spuren der dichterischen Kreativität und Phantasie lassen sich nie ganz verwischen, denn der historische Roman ist kein Geschichtsbuch, nicht Historiographie (Koç, 1995:41).

Wie Koç feststellte, sind die Geschichtsschreibung und historischer Roman unterschiedliche Konzepte. „Çünkü tarihi roman yazarının işi, tarihi yorumlamak, canlandırmak hatta tarihçinin sorumluluk alanı içerisinde görülmeyen bir takım boşlukları da hayal dünyasının yardımıyla doldurarak tamamlamaktır“ (Argunşah, 2016:30).² Literatur beschäftigt sich mit dem Fiktiven, während Geschichte versucht, reale Ereignisse und Fakten zu erfassen. Der historische Roman hat eine paradoxe Struktur, denn der Autor verfasst einerseits Geschichte, während er andererseits literarische Mittel einsetzt, um eine Fiktion zu erschaffen (vgl. Grimm, 2008:64).

Letztendlich sind historische Romane die Romane mit einem historischen Thema. Die Geschichte bildet in diesem Romanggenre den Hintergrund. Sie behandelt Ereignisse, Personen, Kriege und Themen, die in der Vergangenheit stattgefunden haben und für Menschen von Bedeutung sind. Sie enthalten Intrigen, Spannung und Kriminalität. Im Vergleich zu den anderen Romanarten hat das Genre des historischen Romans einen breiteren Rahmen.

Wenn man heute das Konzept des historischen Romans betrachtet, lässt es sich in drei Perioden unterteilen. Wie vorher ausgedrückt wurde, hat Geppert den historischen Roman in drei Perioden unterteilt; dies sind der traditionelle historische Roman, der moderne historische Roman und der postmoderne historische Roman (vgl. Geppert, 2009:185). In den folgenden Kapiteln wird der Prozess von der

² „Denn die Aufgabe des historischen Romanautors besteht darin, die Geschichte zu interpretieren, zum Leben zu erwecken und sogar einige Lücken zu füllen und zu vervollständigen, die nicht unbedingt im Zuständigkeitsbereich des Historikers liegen, mit Hilfe der Vorstellungskraft“ (Argunşah, 2016:30).

Entstehung des historischen Romans bis zum Konzept des postmodernen historischen Romans erörtert.

1.1. Der Begriff, Umfang und die Geschichte des historischen Romans

Im 19. Jh. entstand das Konzept des historischen Romans. Die ersten Beispiele für historische Romane stammen von Walter Scott, und sie fielen in die Zeit, als die Geschichte als Disziplin anerkannt wurde. Scott verfasste sein Werk „Ivanhoe“ 1814. Tatsächlich gab es bereits vor Scott historisch-thematische Werke. Romane, die im 17. und 18. Jh. verfasst wurden, könnten historische Kostüme und Kulissen enthalten, aber die Gefühle, Gedanken und dargestellten Werte spiegeln die Zeit wider, in der der Autor lebte und arbeitete (vgl. Lukács, 1965:23).

Die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege haben eine wichtige Rolle bei der Entstehung des historischen Romans gespielt (vgl. ebd. 30). Der Verbreitungsprozess des historischen Romans beginnt zur Zeit der Französischen Revolution, als das Geschichtsbewusstsein und die Entstehung der Geschichtswissenschaft als Disziplin beginnen, und endet mit dem Verlust der Macht durch Napoleon (vgl. Aust, 1994:63). Die nationalistischen und unabhängigen Gefühle dieser Zeit haben die Autoren dazu ermutigt, historische Themen und Helden zu behandeln. Daher haben Ereignisse und Gefühle aus dieser Zeit die Popularität historischer Romane erhöht und die Produktion solcher Werke gefördert.

Ein historischer Roman ist ein Roman, der von Ereignissen erzählt, die in der Vergangenheit begonnen und auch in der Vergangenheit geendet haben (vgl. Argunşah, 2002:17). Jede in der Vergangenheit stattgefundene Ereignis kann nicht als Thema für einen historischen Roman verwendet werden. Diese Ereignisse müssen in der Gesellschaft eine Bedeutung haben.

In einem historischen Roman wird die historische Realität oft durch fiktive Realität ersetzt (vgl. ebd. 17). Ein Schriftsteller, der einen historischen Roman verfassen möchte, lässt sich von der ihm zugänglichen historischen Realität inspirieren. Doch aufgrund der Freiheit, die ihm die Literatur bietet, nutzt er die fiktive Realität nach Belieben. Die Geschichte präsentiert eigentlich eine interpretierte Wahrheit. Denn der Historiker interpretiert die ihm vorliegenden

Ereignisse, und diese Ereignisse unterliegen einer zweiten Veränderung, wenn sie in einen historischen Roman übertragen werden (vgl. Çelik, 2002:53). Im Roman wird das vom Geschichtsbild gebotene Ereignis durch die Einbeziehung des Menschen interpretiert (vgl. Argunşah, 2002:18). Wenn Interpretation und Fiktion stark in den Vordergrund treten, ist es nicht korrekt, von historischer Realität zu sprechen. Dort vermischen sich historische und fiktionale Realitäten miteinander. Im Grunde genommen ist dies das Ziel eines historischen Romans. Der Autor eines historischen Romans füllt die Lücken, die die Geschichte unbehandelt lässt oder einer obligatorischen Prüfung unterzieht, wie Ereignisse, Situationen, Personen usw. Denn ein Historiker kann es nicht immer schaffen, ein Thema oder Ereignis aus der Vergangenheit in all seinen Dimensionen zu erfassen (vgl. Çelik, 2002:51). In den historischen Erzählungen gibt es eine Selektion; einige Ereignisse werden ausgewählt, während andere als nicht notwendig betrachtet und ausgelassen werden (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:126). Diese Aufgabe bleibt dem Autor historischer Romane überlassen. Historische Romane müssen, wie andere literarische Werke auch, Ereignisse konstruieren, Charaktere erschaffen, sie darstellen und diesen Charakteren verschiedene Verantwortungen wie die Weltsicht der Epoche auferlegen (vgl. Grimm, 2008:59). In einem historischen Roman besteht das Ziel darin, Ideen, Gedanken, Charaktere und die realen Ereignisse widerzuspiegeln (vgl. ebd. 14). Um die Geschichte verständlich zu machen, wird sie durch Fiktion wieder zum Leben erweckt (vgl. ebd. 14).

Historische Romane sind Romane, die auf dem Wissen und den Erfahrungen der Vergangenheit basieren. Sie nutzen Informationen aus verschiedenen Quellen wie sozialen Strukturen, sozialem Leben und gesellschaftlichen Ordnungen, die durch historische Dokumente überliefert werden. Aust spricht über einige Anzeichen, um festzustellen, ob ein Roman ein historischer Roman ist oder nicht. Laut Ihm gibt es manche Anzeichen des historischen Romans. „Das sind Daten, Namen (von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen), kultur- und sittengeschichtliche Einzelheiten, amtliche Dokumente“ (Aust, 1994:22). Der historische Romanautor kombiniert diese Informationen, um sein Werk zu schaffen. Er integriert historische Fakten, soziale Strukturen und kulturelle Elemente, um eine realistische Darstellung

der Vergangenheit zu schaffen, während er gleichzeitig Raum für kreative Interpretation und Erzählung lässt.

Historische Romane enthalten Metonymie. Sie bieten oft eine Darstellung oder Erzählung eines kleinen Teils einer größeren historischen Realität oder eines Ereignisses. Ein Ausschnitt einer großen Geschichte aus der historischen Erzählung wird erzählt, aber eigentlich ist die große Geschichte gemeint, die erzählt werden soll (vgl. Geppert, 2009:25). Durch die Fokussierung auf bestimmte Charaktere, Handlungsstränge oder Schauplätze können sie jedoch ein breiteres Verständnis der historischen Zeitperiode oder des Kontextes vermitteln, in dem sich die Geschichte abspielt. „In der Poetik des Romans spielt die erste Seite oder schon der erste Satz eine bedeutende Rolle“ (Aust, 1994:27). Der Einführungsteil eines historischen Romans, also die ersten Seiten, haben oft die Funktion eines Trailers für die Ereignisse im Roman. Da die auf der ersten Seite beschriebenen Ereignisse auf das Fundament des gesamten Werkes verweisen.

Im historischen Roman gibt es immer eine erzählte Zeit. Das ist eine treffende Beschreibung der Entwicklung historischer Romane. Die frühen oder klassischen historischen Romane, wie sie von Geppert als traditionelle historische Romane bezeichnet werden, folgen oft einem chronologischen Erzählstil, bei dem die Ereignisse in der Reihenfolge ihres Auftretens dargestellt werden (vgl. Geppert, 2009:202). Mit der Zeit haben sich jedoch verschiedene Veränderungen und Entwicklungen im Genre ergeben, die zu einer Vielfalt von Erzähltechniken geführt haben. Einige historische Romane brechen mit der rein chronologischen Darstellung und verwenden stattdessen andere narrative Methoden wie Flashbacks, parallele Handlungsstränge oder eine nicht-lineare Erzählstruktur, um die Geschichte zu präsentieren.

In historischen Romanen wird das Ensemble der Charaktere durch die Kombination von den realen historischen Figuren mit den fiktiven Charakteren erstellt (vgl. Argunşah, 2016:135). Während echte historische Persönlichkeiten, Ereignisse und Orte behandelt werden, fügen die Autoren gleichzeitig erfundene Charaktere, Ereignisse und Orte mit ihren Stiften hinzu. Auf diese Weise entsteht eine Welt, in der die Realität und Fiktion miteinander vermischt sind.

Zeit und Ort sind die grundlegenden Bestandteile eines historischen Romans (vgl. AntakyaHoğlu, 2013:132). Wie in der realen Welt können auch in der Romanwelt Ereignisse nicht unabhängig von Zeit und Ort stattfinden (vgl. Narlı 2002:94). Die Darstellung eines vergangenen Ereignisses erfordert Verweise auf einen bestimmten Ort und einen Zeitraum, da diese im Mittelpunkt des historischen Romans stehen. Das Konzept der Zeit bietet die Grundlage für das Verständnis der Ereignisse, hilft dabei, soziale, kulturelle und Denkmuster zu verstehen. Auf der anderen Seite repräsentiert der Ort die Umgebungen, in denen diese Ereignisse stattfanden. Beide sind wichtige Punkte, damit der Leser Schlussfolgerungen aus einem historischen Roman ziehen kann. Sie ermöglichen es dem Leser, sich vorzustellen, was passiert ist, und tragen dazu bei, dass Bedeutungen deutlich werden.

Im Grunde genommen besteht die Aufgabe eines historischen Romans darin, die Historie als ein Material in sich zu beherbergen. „Die Freiheit fiktionalen Erzählens nutzt die Historie zum Zweck narrativer Erkenntnis“ (Geppert, 2009:167). Historische Romane erzählen zwar Geschichten aus der Vergangenheit, aber sie sind oft auch auf verschiedene Weise mit der Gegenwart verbunden. „Die parabolische Form sucht in der Geschichte den Spiegel für die Gegenwart“ (Aust, 1994:33). Da die Vergangenheit den gegenwärtigen Moment und sogar die Zukunft eines Menschen bestimmen kann, gewinnt es an Bedeutung, im Licht der Vergangenheit Bewusstsein zu schaffen. In diesem Zusammenhang ist ein historischer Roman nicht nur eine Lesart der Vergangenheit, sondern besitzt auch eine Struktur, die die Gegenwart und die Zukunft erhellen und eine Grundlage dafür schaffen kann.

Es ist offensichtlich, dass literarische Epochen die Genres beeinflusst haben. Dies zeigt sich auch im historischen Roman als einer Untergattung des Romans, der im Laufe der Epochen unterschiedliche Veränderungen erfahren hat. Die ersten historischen Romane, die Geppert als traditionellen historischen Roman bezeichnet, tragen die Merkmale des historischen Romans, die Scott vorgegeben hat. Scott hat zweifellos zur Entstehung, Entwicklung und Vielfalt des historischen Romans beigetragen. Der Prozess, der mit Scott begann, hat sich im Laufe der Zeit verbreitet, und viele Autoren haben in diesem Genre Werke veröffentlicht. Neben Scott hat

auch der ungarische Philosoph Lukács Beiträge zum Genre des historischen Romans geleistet. Lukács' Erkenntnisse bilden die philosophischen Grundlagen des historischen Romans, den Scott maßgeblich geprägt hat. Im nächsten Abschnitt werden die Rolle von Lukács im Genre des historischen Romans und seine Beiträge zu diesem untersucht.

1.2. Der historische Roman nach Georg Lukács

Georg Lukács (1885-1971) war ein marxistischer Philosoph und Literaturwissenschaftler. Von der hegelschen marxistischen Ansicht beeinflusst und sie weiterentwickelnd, interessierte sich Lukács auch für Literatur und die Gattung des historischen Romans (vgl. Yıldırım, 2019).

„Lukács bestimmt als Zeitraum für die Entstehung der Gattung des historischen Romans den Anfang des 19. Jh. und begründet dies mit Erscheinen des *Waverley* Walter Scotts“ (Blochinger, 2012:11). Lukács hat die philosophische Grundlage für den historischen Roman, den Scott initiiert hat, gelegt. Er hat versucht, den historischen Roman zu systematisieren.

Lukács verknüpft den historischen Roman mit den nationalistischen Gefühlen, die nach der Französischen Revolution entstanden sind. Die nach der Französischen Revolution entstandene Nationalismusbewegung verbreitet sich mit den Napoleonischen Kriegen in vielen Regionen (vgl. Lukács, 1965:30). Seiner Meinung nach hat der historische Roman eine große Mission. Das Ziel des historischen Romans besteht darin, nationale Unabhängigkeit und Bewusstsein zu schaffen. Es geht darum, sich hier an die Vergangenheit zu erinnern, sei es mit positiven oder negativen Aspekten. Nationalbewusstsein beinhaltet die Akzeptanz und Annahme sowohl der positiven als auch der negativen Aspekte der Vergangenheit (vgl. ebd. 30).

Laut Lukács geht es im historischen Roman nicht darum, die großen historischen Ereignisse zu erzählen, sondern vielmehr darum, die Figuren, die an diesen Ereignissen beteiligt sind, poetisch wiederzubeleben:

Es kommt also im historischen Roman nicht auf das Nacherzählen der großen historischen Ereignisse an, sondern auf das dichterische

Erwecken jener Menschen, die in diesen Ereignissen figuriert haben. Es kommt darauf an, nacherlebbar zu machen, aus welchen gesellschaftlichen und menschlichen Beweggründen die Menschen gerade so gedacht, gefühlt und gehandelt haben, wie dies in der historischen Wirklichkeit der Fall war (Lukács, 1965:50).

Lukács betont, dass die bedeutendste Eigenschaft großer historischer Romane darin besteht, wie sie in den unbeachteten und unbedeutenden Handlungen des individuellen Lebens zeigen, wie sich gesellschaftliche Entwicklungen entfalten (vgl. Lukács, 1965:174). Damit dringt der historische Roman in Details ein, die die Geschichtsschreibung übersieht, und etabliert Ursache-Wirkungs-Beziehungen über die Menschen. Lukács' und Scott's Konzeption des historischen Romans hat eine unterstützende Funktion für die bekannte Geschichte.

Das Auftreten des historischen Romans in der Zeit des Realismus hat dazu geführt, dass die realistische Eigenschaft der Epoche auch auf das Genre des historischen Romans abgefärbt hat. Die Werke von Scott und seinen Nachfolgern können als realistische historische Romane bezeichnet werden (vgl. Grimm, 2008:207). In dieser Periode sind die geschriebenen Romane eine Mischung aus der Realität und Fiktion. Sie haben unterstützende Strukturen, die als real akzeptiert werden.

In den traditionellen historischen Romanen gibt es eine chronologische Erzählweise (vgl. ebd. 206). Die Ereignisse werden in der Regel vom Autor oder Erzähler in ihrer Reihenfolge und aus auktorial Perspektive erzählt. Der Autor oder Erzähler interpretiert den Lesern die Handlungen. Die Merkmale traditioneller Romane wie Einführung, Entwicklung und Schluss finden sich auch in den historischen Romanen. Auch die apokalyptischen Eigenschaften von Anfang und Ende, von Leben und Tod, von Schöpfung und Weltuntergang, die traditionelle Romane aufweisen, sind in historischen Romanen vorhanden. (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:130).

Lukács betrachtet die historischen Charaktere von Scott als Typen des historischen Romans (vgl. Lukács, 1965:43-44). Er betrachtet die Beziehung zwischen den von Scott geschaffenen Charakteren und seiner Größe. In Scotts Romanen werden große historische Krisen über mittlere Charaktere vermittelt (vgl.

ebd. 44). Die Hauptfiguren in Scotts Romanen sind durchschnittliche englische Gentlemen (vgl. ebd. 39-40). „Die >>mittlere Helden<< Walter Scotts repräsentieren auch diese Seite des Volkslebens, der historischen Entwicklung“ (ebd. 45). Scott hat in seinen Romanen große Persönlichkeiten als Nebenfiguren verwendet. Darüber hinaus unterstützt Lukács Scotts Verwendung. Scott behandelt große historische Persönlichkeiten in all ihren Facetten, sowohl stark als auch schwach, gut und böse, kurz gesagt, in allen bekannten Aspekten (vgl. ebd. 54). Große historische Persönlichkeiten beschränken den Autor in der Phase der fiktiven Konstruktion, da sie wichtige Personen sind (vgl. Argunşah, 2016:137). Tatsächlich würde es dem Autor die Arbeit erleichtern, die Ereignisse über gewöhnlichere Menschen zu konstruieren. Auf diese Weise könnte der Autor seine Kreativität und Freiheit nach Belieben nutzen. In historischen Romanen werden große historische Persönlichkeiten als Mittel zur Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse und der Zeitperiode eingesetzt (vgl. Lukács, 1965:182). Nach Argunşah ist eine weitere Herausforderung bei der Betrachtung großer historischen Persönlichkeiten als Hauptfiguren, ihnen eine psychologische Dimension zu verleihen und ihre innere Welt zu gestalten. Denn die getroffenen Entscheidungen in diesem Bereich könnten im Widerspruch zu ihren epischen Merkmalen stehen und sich gegenseitig widersprechen (vgl. Argunşah, 2016:139). Große historische Persönlichkeiten erscheinen in Texten oft als Nebenfiguren, belastet mit all ihrer Größe und den damit verbundenen Verantwortlichkeiten. Zum Beispiel in Stendhals Werk „Die Kartause von Parma“ interessiert sich der Autor nicht für Napoleon, sondern für den Hauptprotagonisten des Romans (vgl. Geppert, 2009:68-69). Napoleon erscheint als Nebenfigur, der mit der ihm von der Geschichte auferlegten Größe dargestellt wird.

In den traditionellen historischen Romanen finden sich zwar echte historische Persönlichkeiten, aber der Großteil besteht aus fiktiven Identitäten, und die Handlung dreht sich um diese Figuren, weil historische Persönlichkeiten in das kollektive Bewusstsein eingebettet sind und es schwierig ist, sie zu verändern (vgl. Argunşah, 2016:135). Der Autor kann jedoch das, was er ausdrücken möchte, über die von ihm erschaffenen fiktiven Charaktere auf die gewünschte Weise vermitteln. Tatsächlich werden die gewünschten Situationen durch fiktive Charaktere leichter verarbeitet, da

diese vollständig von dem Autor abhängen. Hier liegt das traditionelle Merkmal der Mimesis im Roman vor. Dies liegt daran, dass in traditionellen historischen Romanen der fiktive Charakter, den der Autor erschafft, die menschlichen Eigenschaften der dargestellten Epoche trägt (vgl. ebd. 126). Mit anderen Worten, auch wenn es sich um Fiktion handelt, erzeugt es beim Leser den Glauben, dass es zu dieser Zeit gehört und die Menschen jener Ära widerspiegelt.

Mimesis ist nicht nur im Kontext von Charakteren, sondern allgemein eine der wichtigsten Eigenschaften des traditionellen historischen Romans. Traditionelle historische Romane streben danach, die bekannte Geschichte zu verifizieren (vgl. Lukács, 1965:30, 39). Es wirft Licht auf Ort, Zeit und Ereignisse (vgl. ebd. 182). Dabei spiegeln sie das Bekannte wider. Der Autor eines traditionellen historischen Romans konsultiert vor der Bearbeitung seines Werkes Informationen und Quellen. Basierend auf diesen Informationen und Quellen beginnt er mit seinem Roman. Er möchte die Authentizität seines Werkes erhöhen und eine realitätsnahe Fiktion schaffen (vgl. Aust. 1994:31).

Von der Entstehung des historischen Romans bis heute hat es Veränderungen und Unterschiede gegeben. Der historische Roman, der traditionell genannt wird, wandelt sich im Laufe der Zeit zum postmodernen historischen Roman. Literarische Genres werden von der jeweiligen Epoche beeinflusst. Es ist wichtig, die Phasen zwischen dem traditionellen historischen Roman und dem postmodernen historischen Roman zu kennen und zu verstehen, bevor der Begriff des postmodernen historischen Romans betrachtet wird.

1.3. Der historische Roman seit 19. Jh. bis zu Mitte des 20. Jh.

In der Zeit zwischen dem traditionellen und postmodernen historischen Roman bezeichnet Geppert die historischen Romane als moderne historische Romane (vgl. Geppert, 2009:185). Diese Periode markiert den Übergang vom traditionellen historischen Roman zum postmodernen historischen Roman. Obwohl die Moderne der Geschichtsrömane eine Übergangszeit darstellt, bleiben die Spuren der Traditionelle erhalten, und moderne historische Romane ähneln den traditionellen

historischen Romanen in gewisser Weise. In der Moderne hat der historische Roman wieder die Tradition von Walter Scott verfolgt (vgl. ebd. 214).

Literarische Werke werden sowohl bewusst als auch unbewusst von den Zeiten beeinflusst, in denen sie entstehen. In der modernen Literaturperiode wird der Zerfall des Ganzen und der Ordnung, die Fragmentierung der Welt, auf ironische Weise dargestellt (vgl. Gladilin, 2015:14). In den historischen Romanen findet sich auch das mühsame, schwierige Dasein der Moderne wieder. Die Hauptmerkmale der Moderne –besonders Stilpluralismus, literarische Experimente und pessimistische Weltsicht- (vgl. Weber, 2020) widerspiegeln sich auch in den historischen Romanen. Die Gesellschaft -einschließlich des Schriftstellers- hat sich mit den Problemen der Zeit auseinandergesetzt. In der Moderne ist der Mensch zu einem unterdrückten Wesen geworden, das von der Materie beherrscht wird (vgl. Cuma & Türk, 2016:8). Die Menschen, die mit dem Weltkrieg konfrontiert waren, haben es vorgezogen, sich von der Geschichte fernzuhalten, die von Kriegsthemen geprägt ist. Es wird somit anerkannt, dass die Geschichte der Albtraum der Modernisten ist (vgl. Antakyalıođlu, 2013:167). Der Blick auf das Genre des historischen Romans hat sich in dieser Zeit verändert. Dieses Genre, das bereits Kriege, Zerstörungen und bedeutende Ereignisse behandelt hat, hat dazu geführt, dass die Menschen der Moderne sich von sich selbst entfernen. Der Künstler steht vor einem vollständigen Umbruch (vgl. Ecevit, 2023:57). Seine primäre Aufgabe ist es, das Verständnis seiner Zeit zu fördern. Aus diesem Grund hat die Anziehungskraft der Geschichte abgenommen.

In der Moderne haben die Fortschritte in den positiven Wissenschaften die experimentelle Ästhetik hervorgebracht (vgl. ebd. 16). Mit anderen Worten, die Moderne ist eine Zeit, in der Wissenschaft, Logik und Vernunft im Vordergrund stehen (vgl. Özbek, 2007:20). Deshalb legen moderne historische Romane Wert auf die historische Realität (vgl. Dalar, 2020:379). Die Idee, in den modernen historischen Romanen der historischen Realität treu zu bleiben, nähert sie dem traditionellen historischen Roman an. Moderne historische Romane beinhaltet dramatische mimetische Eigenschaften (vgl. Antakyalıođlu, 2013:170). Der Autor zieht sich im Werk selbst zurück und überlässt den Leser dem Untergang, den er

erzählt. Moderne Literaturwerke sprechen den gebildeten Leser an (vgl. Özbek, 2007:19).

Der moderne historische Roman beginnt mit Döblins Werk „Wallenstein“ (vgl. Geppert, 2009:4). Die Schriftsteller der Moderne betrachteten historische Romane aufgrund ihrer Exilängste als ein Feld, auf dem sie die Probleme ihrer Zeit behandeln konnten. In seinem Werk hat auch Döblin tatsächlich den Ersten Weltkrieg anhand des Dreißigjährigen Krieges thematisiert (vgl. ebd. 14). In den modernen historischen Romanen drehen sich die Themen oft um die Auswirkungen von Zerstörung. In dieser Zeit haben die Autoren Verfall und Zerfall thematisiert. „Inzest, Brudermord, Kampf des Sohnes, Krieg, Tod und politische Sorgen“ etc. sind einige der am deutlichsten behandelten Themen in dieser Zeit (vgl. ebd. 226-228). In der Moderne hat der historische Roman durch seine kriminelle Struktur Eingang in die Gesellschaftsromane gefunden (vgl. Aust, 1981:84).

Der Pluralismus der Moderne findet auch Eingang in das Genre des historischen Romans. „Der historische Roman der Moderne ist ein polyhistorischer Roman“ (Geppert, 2009:214). Die Pluralität ist die wichtigste Eigenschaft des modernen historischen Romans. Aufgrund seiner subjektiven Struktur kann der historische Roman für Pluralismus geeignet sein. Moderne historische Romane beginnen, Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Sie übertragen dieselben Ereignisse durch verschiedene Charaktere. In diesem Zusammenhang hat der postmoderne historische Roman die Vielperspektivität vom modernen historischen Roman übernommen.

In der modernen Epoche spielen Geschichte und historische Romane eine große Rolle bei der Entwicklung des nationalen Selbstverständnisses (vgl. Dalar, 2020:379). Historische Romane wurden in der modernen Zeit während der nationalsozialistischen Ära verwendet, um nationales Bewusstsein zu schaffen (vgl. Aust, 1994:132). Natürlich gibt es auch Autoren, die historische Romane verwenden, um Themen zur Aufklärung der Gesellschaft zu behandeln. Der historische Roman ist zweifellos ein integraler Bestandteil der Exilliteratur. In den modernen historischen Romanen kritisieren die Autoren oft militärische Macht (vgl. Geppert, 2009:220). Genau auf diese Weise sind moderne historische Romane auch politisch

(vgl. ebd. 218). Mit dem Beginn der postmodernen Epoche nach der Moderne in der Literatur haben sich deutliche Veränderungen im historischen Roman ergeben.

1.4. New Historicism und die Entstehung des postmodernen historischen Romans

Mit dem Aufkommen des postmodernen Denkens hat sich der Blick auf die Geschichtswissenschaft verändert. Durch Zweifel an der Wahrheit und die pluralistische Struktur der Realität ist die Geschichtswissenschaft erneut in Diskussion geraten (vgl. Argunşah, 2016:66). Diese Veränderung bringt eine neue Perspektive hervor, die sich am entgegengesetzten Pol der traditionellen Geschichtsschreibung befindet. Die postmoderne Sicht auf Geschichte widerspricht dem traditionellen Verständnis von Geschichte und seinen Behauptungen über Realität (vgl. Kırca, 2009:6). Diese neue Ausrichtung, die als „Neuer Historismus“ bezeichnet wird, lehnt die Ansprüche der traditionellen Geschichtsschreibung auf Wahrheit vollständig ab.

Hayden White ist einer der bedeutendsten Verfechter des neuen Historismus. Er kritisiert die traditionelle Geschichtsschreibung. Historie immer noch in einem komplexen Zustand ist, beschreibt White diese Situation als Anarchie (vgl. White, 2022:46). In dieser Komplexität kann gesagt werden, dass selbst die definitiv korrekten Informationen in der Geschichte hinterfragbar sind. Hayden White äußert sich über die Geschichtsschreibung des 19. Jh. wie folgt:

The "historical method"—as the classic historiographers of the nineteenth century understood the term—consisted of a willingness to go to the archives without any preconceptions whatsoever, to study the documents found there, and then to write a story about the events attested by the documents in such a way as to make the story itself the explanation of "what had happened" in the past. The idea was to let the explanation emerge naturally from the documents themselves, and then to figure its meaning in story form (White, 1973:141).³

³ „Die ‚historische Methode‘- wie sie die klassischen Historiographen des neunzehnten Jahrhunderts verstanden- bestand darin, bereitwillig ohne jegliche Vorurteile in die Archive zu gehen, die dort gefundenen Dokumente zu studieren und dann eine Geschichte über die durch die Dokumente belegten Ereignisse zu schreiben, so dass die Geschichte selbst zur Erklärung dessen wird, ‚was in der Vergangenheit geschehen‘ war. Die Idee war, die Erklärung natürlich aus den Dokumenten

Aus Whites Sicht kann es abgeleitet werden. Historiker rekonstruieren die von ihnen erhaltenen Informationen in einem Text neu. Wenn es um eine Übertragung geht, ist zwangsläufig Sprache und Text erforderlich. Dies nähert sie der Literatur an. Die neue historische Perspektive argumentiert, dass jede behandelte Angelegenheit eine erneute Schöpfung ist. Deshalb ist jede Geschichtserzählung eine neue Interpretation der Geschichte. (vgl. Argunşah, 2016:38). Die Historie enthält keine Geschichte an sich; Historiker integrieren die Vergangenheit jedoch in eine Geschichte (vgl. White, 2022:15).

New Historicism betont, dass Geschichte eine Form der Darstellung ist. Sie argumentiert, dass das Erzählte die persönlichen Ansichten des Historikers widerspiegelt. Hickling äußert, dass der Übergang vom traditionellen Geschichtsverständnis zum Neuen Historismus eine Verbindung zwischen Ereignissen und emotionalen Reaktionen herstellt (vgl. Hickling, 2018:55). Seiner Meinung nach sollten historische Ereignisse niemals unparteiisch bleiben.

Als Ergebnis des postmodernen Verständnisses wird die Geschichtswissenschaft weniger zu einer Wissenschaft und mehr zu einer Interpretation (vgl. Kıraç, 2019:22). Die Vorstellung, dass persönliche Perspektiven im Vordergrund stehen, weckt Zweifel an historischer Realität. Die neue Geschichtsschreibungstheorie argumentiert, dass Geschichte keine absoluten Wahrheiten und Realitäten widerspiegelt (vgl. Akbulut, 2021:94). Daher wird keine Objektivität erwähnt, sondern es geht um subjektive Interpretationen, da es darum geht, dass dieselbe Veranstaltung von verschiedenen Personen mit unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden kann. Diese neue Sichtweise auf Geschichte betont, dass eine direkte Rückkehr zur tatsächlich erlebten Vergangenheit unmöglich ist und dass Informationen über sie nur aus interpretierten Texten gewonnen werden können (vgl. Taniyan, 2021:812). New Historicism betont, dass es schwierig ist, als Mensch objektiv zu sein, und dass Historikerinnen und Historiker daher nicht vollständig neutral sein können. Die Zeit, der Ort und die persönlichen Eigenschaften beeinflussen die Denkweise des Historikers (vgl. Grimm, 2008:47). Es ist schwer für

selbst hervortreten zu lassen und ihre Bedeutung dann in Form einer Geschichte zu gestalten“ (White, 1973:141).

eine Person, neutral zu sein, denn das Verständnis der Realität eines Menschen hängt direkt mit der grammatischen Struktur der Gesellschaft zusammen, in der er sich befindet (vgl. Lucy, 2018:28). Gleichzeitig wird die Geschichtsschreibung auch von kulturellen Erfahrungen beeinflusst. Die Kultur, in der der Schriftsteller lebt, wird zweifellos seine Schreibweise beeinflussen. Unter Berücksichtigung dessen kann es gesagt werden, dass sowohl Geschichte als auch Geschichtsschreibung das Ergebnis eines kulturellen Erbes sind, das aus der Vergangenheit stammt (vgl. Zimmermann, 2011:426). All dies berücksichtigend, wäre es nicht korrekt, von absoluter Objektivität in der Geschichtsschreibung zu sprechen. „Die Historiographie muss anerkennen, dass jede scheinbar objektiv-neutrale Darstellung historischer Fakten stets auch Interpretation enthält“ (Grimm, 2008:48). Wie Dalar erklärt, hat sich die Geschichte im Neuen Historismus von einer objektiven Perspektive entfernt und eine subjektivere Form angenommen, die in Wechselwirkung mit anderen Bereichen und Texten betrachtet werden kann:

Yeni tarihselcilik, resmi tarih söylemine mesafeli yaklaşan, geleneksel tarih algısını alaşağı eden ve tarihin asla objektif olamayacağını belirten, siyasi erkin tarih üzerindeki etkisine odaklanan, bilinen ve önemsenen tarihi olay ve kişiler yerine sıradan insanı öne çıkarmaya çalışan, tarihsel metinleri diğer metinlerle beraber ele alarak disiplinlerarası bir kültür tarihi yazmayı amaçlayan bir inceleme alanına sahiptir (Dalar, 2020:380-381).⁴

Diese neue historische Perspektive betrachtet Geschichte als eine Interpretation. Textualisierte und interpretative Geschichte tritt in narrativer Form auf (vgl. Hutcheon, 2020:254). Die Tatsache, dass historische Informationen aus Texten gewonnen werden, bringt sie der Literatur näher. Diese neue Herangehensweise an die Geschichtsschreibung betont, dass die Vergangenheit über

⁴ „*New Historicism* ist eine Forschungsrichtung, die sich dem offiziellen Geschichtsnarrativ distanziert nähert, das traditionelle Geschichtsverständnis infrage stellt und betont, dass Geschichte niemals objektiv sein kann. Sie konzentriert sich auf den Einfluss politischer Macht auf die Geschichte, versucht, gewöhnliche Menschen anstelle bekannter und bedeutender historischer Ereignisse und Persönlichkeiten in den Vordergrund zu rücken, und strebt danach, historische Texte zusammen mit anderen Texten zu betrachten, um eine interdisziplinäre Kulturgeschichte zu schreiben“ (Dalar, 2020:380-381).

einen Erzählplot vermittelt wird (vgl. ebd. 170). Die Übertragung der Vergangenheit durch Worte und Schrift betont die Verbindung zwischen Literatur und Geschichte. Nach Hayden White kann die Vergangenheit poetisch dargestellt werden, und der Historiker ermöglicht ihre Bedeutung, indem er sie in einen Handlungsrahmen einbettet (vgl. White, 2022:13). Geschichte wird mithilfe literarischer Mittel geschrieben (vgl. Grimm, 2008:56). Wie von White angegeben, jede Geschichtserzählung beinhaltet rhetorischer Stilmittel wie Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie (vgl. ebd. 46).

Dieser neue Ansatz, der darauf hinweist, dass historische Informationen durch Neuschöpfung entstehen, dass Objektivität unmöglich ist und dass Literatur involviert ist, steht naturgemäß skeptisch gegenüber dem, was als wahr bezeichnet wird. Zusätzlich betont dieser Ansatz auch die pluralistische Struktur der Geschichte. Es ist möglich, dass ein historisches Ereignis von verschiedenen Personen auf unterschiedliche Weise überliefert wird. New Historicism widerspricht der bloßen Annahme, dass die Vergangenheit durch bloße Erzählung als wahr akzeptiert wird (vgl. Hutcheon, 2020:255). „The real exists (and existed), but our understanding of it is always conditioned by discourses, by our different ways of talking about it“ (Hutcheon ,1988:157).⁵ Darum kann ein historisches Ereignis auf unterschiedliche Weisen und aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden.

Diese neue Perspektive hat auch Veränderungen in der Schreibweise historischer Romane bewirkt. New Historicism, der sich von traditionellen Ansätzen historischer Ereignisse unterscheidet, bildet den Hintergrund der postmodernen historischen Romantheorie. Postmoderne historische Romane zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Leser zum Zweifeln bringen und Elemente von Abenteuer, Intrigen, Spannung und Krimi enthalten. Sie nutzen die Geschichte lediglich als Mittel zum Zweck und als Hintergrund für das Werk. Die Beziehung zwischen Geschichte und Roman unterscheidet sich in diesen Romanen deutlich von traditionellen historischen Romanen. Roman und Geschichte befinden sich immer in einer unterstützenden Beziehung zueinander, so sehr, dass es in unserer Zeit oft schwer zu bestimmen ist,

⁵ „Das Reale existiert (und existierte), aber unser Verständnis davon ist immer durch Diskurse bedingt, durch unsere verschiedenen Weisen, darüber zu sprechen“ (Hutcheon, 1988:157).

wo die Grenze zwischen Roman und Geschichte verläuft (vgl. Antakyalıođlu, 2013:112). Das Hauptziel dieser Art von historischem Roman mit postmodernen Merkmalen besteht darin, gelesen zu werden. Daher kann er sich trotz Kritik die Freiheit nehmen, mit der Geschichte nach Belieben zu spielen. Mit der Freiheit, die die Literatur bietet, kann er sich grenzenlos zwischen Realität und Fiktion bewegen.

2. DER POSTMODERNE HISTORISCHE ROMAN

Aufgrund ihrer Struktur folgen die Epochen im Allgemeinen einer chronologischen Reihenfolge. Dies ist auch das Verhältnis zwischen Moderne und Postmoderne. Daher weist die Vorsilbe „post“ hier auf die Nachfolge hin (vgl. Zima, 2016:23). Es ist schwierig, den Beginn und das Ende der Moderne und der Postmoderne eindeutig zu bestimmen, aber es ist allgemein anerkannt, dass das Aufkommen der Postmoderne mit dem Ende des Kalten Krieges zusammenfiel. Die Postmoderne beginnt mit der Entspannung der Spannungen in der Welt. Die beiden Weltkriege des letzten Jahrhunderts und die darauffolgenden Spannungen sind nun vorbei. Dennoch die pessimistische Sichtweise, die harte Struktur und die starren Regeln der Moderne sind nun Vergangenheit. Die Postmoderne, die nun eine lockerere und komplexere Struktur darstellt, hat begonnen, sich durchzusetzen. Diese Veränderungen in der Postmoderne spiegeln sich auch in der Literatur wider und führen zu einem Perspektivenwechsel (vgl. Ecevit, 2001:71-72). Ecevit erklärt den Weg von der traditionellen Literatur zur Postmoderne mit den folgenden Worten:

Geleneksel-gerçekçi edebiyattan, modernizme, oradan da postmodernizme uzanan yoldaki estetik deđiřimin grafiđini çıkarmaya çalıřtıđımızda; 19. yüzyıl gerçekçi romanının içerik zerinde yođunlařan geleneksel yansıtmacı/mimetik sanat anlayıřıyla bařlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde yabancılařtırma estetiđi dzleminde içerikten biçime; konu kurgulamaktan deneysel biçimcilik aracılıđıyla yapı kurmaya; oradan da yabancılařtırma estetiđinin bir uzantısı olan postmodernizmin stkurmaca tekniđi aracılıđıyla kendisiyle de, dıř dnyadan aldıđı malzemeyle de oynayatı bir edebiyat anlayıřına ulařtıđını grrz. Dıř dnyadan (geleneksel gerçekiler) soyut bir biimciliđe (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yneldiđi

üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu (Ecevit, 2001:71-72).⁶

Ecevit drückt den Hauptunterschied zwischen traditioneller und neuer Literatur als die Aufgabe der erzieherischen und belehrenden Struktur aus (vgl. Ecevit, 2001:38). In unserer Zeit ist alles pluralistisch und komplex. Dem postmodernen Denken zufolge besteht die Welt aus Unordnung und Chaos (vgl. Hacızade Kerimov, 2011:63). Es ist nicht möglich zu bestimmen, was wahr und was falsch ist, was Fakt und was Fiktion ist. Die von Baudrillard beschriebene synthetische Realität (Hyperrealität) hat das ganze Leben erfasst (2003:15). In der heutigen Zeit hat das Konzept der Simulation das Konzept der Realität ersetzt (vgl. Baudrillard, 2003:36).

Aufgrund dieser Komplexität ist es nicht einfach, die Grenzen des Postmodernismus zu ziehen und ihn sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene zu definieren. Diese Schwierigkeit rührt von der Natur des Postmodernismus her, die auf Unklarheit und Vielschichtigkeit basiert.

Postmodernism is not a fact that can easily be described both as a concept and also in terms of its reflection to literature. A concept and way of thinking reflection to literature, the description of postmodernism is still being tried to be defined. Furthermore, obscurity of the word and hardness in definition has retained this movement that shows itself in literature from de facto descriptions (Arslan&Dağ, 2013:326).⁷

⁶ „Wenn wir versuchen, den ästhetischen Wandel auf dem Weg von der traditionell-realistischen Literatur zur Moderne und von dort zur Postmoderne zu skizzieren, können wir feststellen, dass die Linie, die mit dem traditionellen reflexiven/mimetischen Kunstverständnis des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts begann, das sich auf den Inhalt konzentrierte, bei den Modernisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vom Inhalt zur Form auf der Ebene der Ästhetik der Verfremdung, vom Plot zum Aufbau einer Struktur durch den experimentellen Formalismus und von dort zur Postmoderne evolviert, die eine Erweiterung der Ästhetik der Verfremdung ist. Bei den Modernisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehen wir, dass die Linie vom Inhalt zur Form auf der Ebene der Ästhetik der Verfremdung, von der Konstruktion eines Subjekts zur Konstruktion einer Struktur durch den experimentellen Formalismus und von dort durch die Metafiktionstechnik der Postmoderne, die eine Erweiterung der Ästhetik der Verfremdung ist, ein literarisches Verständnis erreicht hat, das mit sich selbst und mit dem Material, das es von der Außenwelt nimmt, spielt. Dies ist eine Reise von der Außenwelt (traditionelle Realisten) zu einem abstrakten Formalismus (Modernisten) und von dort zur metafiktionalen Ebene (Postmoderne), wo die Fiktion sich selbst zuwendet“ (Ecevit, 2001:71-72).

⁷ „Der Postmodernismus ist weder als Konzept noch in Bezug auf seine Ausprägung in der Literatur leicht zu beschreiben. Als Konzept und Denkweise, die sich in der Literatur widerspiegelt, wird die Beschreibung des Postmodernismus noch immer zu definieren versucht. Zudem hat die Unklarheit des Begriffs und die Schwierigkeit seiner Definition dazu geführt, dass diese Bewegung, die sich in der Literatur zeigt, sich einer tatsächlichen Beschreibung entzieht“ (Arslan & Dağ, 2013:326).

Im Kontext der postmodernen Kunst und Literatur gibt es eine reiche Vielfalt. Konzepte wie eklektische Struktur, Intertextualität, Pluralismus und Kitsch zählen zu den grundlegenden Elementen des Postmodernismus. Diese Begriffe tragen dazu bei, den Postmodernismus zu verstehen. Durch die Nutzung von Intertextualität wird eine Bedeutungsdimension erzeugt; um ein Werk vollständig zu verstehen, muss man auch die referenzierten Werke kennen. Nicht nur ein Text, sondern auch ein Objekt kann durch intertextuelle Verwendung dem Zweck dienen (vgl. Aktulum, 2018:244). Eine weitere charakteristische Eigenschaft des Postmodernismus ist der Pluralismus. Der Postmodernismus ist sowohl inhaltlich als auch formal pluralistisch (vgl. Ecevit, 2023:22). In diesem Zusammenhang ähnelt die postmoderne Epoche einer Salatschüssel, die verschiedene Geschmacksrichtungen zu einem einzigartigen Genuss vereint (vgl. Cuma & Türk, 2016:6).

Kitsch ist eine weitere charakteristische Eigenschaft des Postmodernismus. Mit dem Konzept des Kitsches hat die Literatur die traditionelle Struktur verlassen (vgl. Cuma, 2012:1893). „The origin of the word “Kitsch” (Werkkitschen) is German and this word is generally described as disprize, desublimation, commercialization, duplication and aesthetic improperness“ (Arslan&Dağ, 2013:327).⁸ Kitsch spielt dabei eine Rolle, indem es ästhetische Elemente neu interpretiert und so zur Entstehung neuer Bedeutungen beiträgt. Postmoderne Strukturen im Rahmen der Ästhetik sind somit immer zu hinterfragen.

Verschiedene Stile und Genres werden zusammengeführt, um eine eklektische Struktur zu schaffen. Die eklektische Struktur bedeutet, sich nicht auf einen einzigen Stil oder eine einzige Denkweise zu beschränken, sondern Inspirationen aus verschiedenen Quellen zu beziehen und diese zu kombinieren. Arslan und Dağ führen diese Situation auf die eklektische Struktur des Postmodernismus zurück (2013:326). Die eklektische Natur des Postmodernismus, die sich außerhalb traditioneller Muster bewegt und sich ständig im Wandel befindet, schafft durch

⁸ „Der Ursprung des Wortes ‚Kitsch‘ (Werkkitschen) ist deutsch, und dieses Wort wird im Allgemeinen als Missachtung, Desublimierung, Kommerzialisierung, Vervielfältigung und ästhetische Unangemessenheit beschrieben“ (Arslan & Dağ, 2013:327).

Veränderungen an verschiedenen Formen, Elementen und Genres eine große Vielfalt (vgl. ebd. 330).

Die Ursache für diese Veränderungen im Postmodernismus liegt in seiner Beziehung zur Moderne. In der postmodernen Literatur hat ebenfalls eine Entspannung stattgefunden, sogar so weit, dass postmoderne Werke oft das Ziel verfolgen, dem strengen Charakter der Moderne entgegenzuwirken, indem sie spielerisch werden. In der postmodernen Literatur hat sich der Roman geändert.

Eskiden dış dünyayı taklit etme görevi bulunan roman artık başka romanları kendisine hammadde yapmış, kopyanın kopyası olmuş; ama kopyanın da aslı zaten ortadan kalktığı ve gerçekliğin yerini aldığı için geçersiz hale gelmiş, bunun sonucu olarak da temsil etme görevi son bulmuştur. Roman artık temsil (representasyon) değil sunumdur (presentasyon) (Antakyalıoğlu, 2013:174).⁹

In den postmodernen Werken ist alles, was behandelt wird, bloße Imitation. Diese Imitation steht in postmodernen Werken immer im Vordergrund. Die Zeit des Postmodernismus ist geprägt von Nachahmungen z.B. den Disneyland-Parks mit ihren fiktiven Animationsfiguren, von mit Geld erbauten Städten wie Dubai und von Nachbildungen der Pyramiden (vgl. Ecevit, 2023:20). Der Schriftsteller erschafft die Fiktion der Fiktion und diskutiert dabei das Konzept der Realität. Er erreicht damit, also die Metafiktion. Antakyalıoğlu definiert die Metafiktion als den Zustand des Bewusstseins darüber, dass es sich um eine Fiktion handelt (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:164). Postmoderne Werke sind neben der Schreibfunktion des Autors auch mit dem Lesen des Lesers verbunden (vgl. ebd. 164). Der Lesevorgang des Werkes initiiert gleichzeitig den Schöpfungsprozess. Postmodernismus greift auf frühere Strömungen zurück, ist aber keine Fortsetzung von ihnen; er ist immer offen für Neuerungen. In diesem Sinne ist Postmodernismus sowohl traditionell als auch innovativ (vgl. Grimm, 2008:37). Es betrachtet alte Texte, indem er ihnen neue Bedeutungen verleiht (vgl. ebd. 52).

⁹ „Der Roman, der früher die Aufgabe hatte, die Außenwelt nachzuahmen, hat inzwischen andere Romane zu seinem Rohmaterial gemacht und ist zu einer Kopie der Kopie geworden. Doch da das Original der Kopie ohnehin verschwunden ist und durch die Realität ersetzt wurde, ist diese ungültig geworden. Infolgedessen hat die Aufgabe der Repräsentation ein Ende gefunden. Der Roman ist nun nicht mehr Repräsentation, sondern Präsentation“ (Antakyalıoğlu, 2013:174).

Postmodernismus hat eine Struktur, die keine klaren und starren Regeln hat und sich gegen die Vorstellung einer einzigen Wahrheit wehrt (vgl. Özbek, 2007:18). Antakyalıođlu vergleicht das Lesen eines postmodernen Werkes mit dem Schälen einer Zwiebel. „Postmodern bir eseri okumak sođan soymaya benzetelebilir. Her bir katmanı tek tek soyarak asla merkezde saklı bir çekirdeđe/anlama ulaşamazsınız. Sođan dibine kadar sođandır ve içinde bir çekirdek/anlam/daha lezzetli bir katman filan saklamaz“ (Antakyalıođlu, 2013:178).¹⁰ Im Postmodernismus werden nicht mehr wie früher tiefe und verborgene Bedeutungen verliehen. Es verfolgt kein bestimmtes Ziel. Sein Ziel ist es, die vorhandenen Teile zu vermischen. Dadurch entstehen Produkte, die aus Fragmenten bestehen (vgl. Ecevit, 2023:76). Aufgrund seiner pluralistischen Struktur wurde die Realität bereits in Frage gestellt, z.B.; auch in historischen Romanen wird die historische Realität durch fiktionale Realität ersetzt (vgl. Argunşah, 2016:63).

Postmoderne betrachtet die Realität mit Skepsis und akzeptiert die Vielfalt in der Struktur der Realität, doch dies betrifft auch ihren Blick auf die Geschichte, weshalb sie eine pluralistische Geschichtsauffassung haben (vgl. ebd. 142). Peter Zima bringt die folgenden Punkte von Ihab Hassan über die allgemeinen Merkmale der Postmoderne zum Ausdruck. Die charakteristischen Merkmale nach Hassan sind „Unbestimmtheit, Fragmentierung, Auflösung des Kanons, Ironie, Karnavalisierung“ (vgl. nach Zima, 2016:25).

All die einzigartige Struktur des Postmodernismus spiegelt sich auch im Genre des historischen Romans wider. Ironie, Spiel, Metafiktion, Intertextualität sind auch charakteristisch für den postmodernen historischen Roman (vgl. Grimm, 2008:198). In den historischen Romanen wird „die Tradition der Innovation von Scott bis zur Postmoderne bündelt“ (Geppert, 2009:88). Nach Schilling ist die Struktur des historischen Romans sehr geeignet für die Postmoderne. „Der historische Roman kann besonders gut (1) Pluralität und Multiperspektivität veranschaulichen, (2) das

¹⁰ „Ein postmodernes Werk zu lesen kann mit dem Schälen einer Zwiebel verglichen werden. Schicht für Schicht wird abgetragen, ohne jemals zu einem verborgenen Kern oder einer zentralen Bedeutung zu gelangen. Die Zwiebel bleibt bis zum Ende eine Zwiebel und verbirgt keinen Kern, keine tiefere Bedeutung oder köstlichere Schicht in ihrem Inneren“ (Antakyalıođlu, 2013:178).

Zusammenspiel von Autor, Leser und Text gestalten, (3) das Verhältnis von Realität und Fiktion illustrieren und (4) das Prinzip der Simultaneität literarisch umsetzen“ (Schilling, 2012:277). Postmoderne historische Romane nehmen daher die Geschichte aus postmoderner Sicht an, indem sie die als fiktiv betrachtete Geschichte erneut aus zweiter Hand neu konstruieren (vgl. Argunçah, 2016:15). Diese Art von Romanen sind Werke, die unter Verwendung historischer Informationen und Dokumente erstellt werden, aber nicht das Ziel haben, Geschichte zu erzählen, zu veranschaulichen oder historisches Wissen zu vermitteln (vgl. ebd. 68). Sowohl Geschichte als auch Fiktion sind Werkzeuge, die im postmodernen historischen Roman verwendet werden (vgl. Grimm, 2008:208). Postmoderne historische Romane verwenden alle Fakten, die sie enthalten, als Mittel, um ästhetische Ziele zu erreichen, ohne an die Historie gebunden zu sein (vgl. ebd. 202).

Postmodernismus definiert die Widersprüche, die während der Suche nach der Wahrheit auftreten, als Bestandteile der Natur der Wahrheit (vgl. ebd. 35). Der postmoderne historische Roman vereint historische und fiktive Ereignisse und Charaktere. Er verwischt die Grenzen zwischen Historie und Fiktion, und vermischt Realität und Fantasie miteinander (vgl. Hutcheon, 2020:336). Das Ziel besteht darin, Gegensätze offenzulegen. Sie präsentieren die Geschichte in fiktiver Form und verleihen ihr keine wissenschaftliche Bedeutung. Sie versuchen nicht, die Ereignisse, Personen und Konzepte in ihrer Geschichte zu bewahren, sondern bieten eine sorgfältige Anpassung (vgl. Grimm, 2008:65-66). In diesen Romanen verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion in der Darstellung der Vergangenheit. Dabei ist nicht die historische Genauigkeit wichtig, sondern vielmehr das Interesse des Lesers am Werk (vgl. Schilling, 2012:283). Der Autor löst die Verbindung zwischen Fiktion und Realität auf, wodurch er beim Leser Zweifel an der historischen Realität weckt. Der postmoderne historische Roman betrachtet die Geschichte kritisch und bietet alternative Perspektiven darauf an (vgl. ebd. 11). Sich mit der bekannten und als richtig akzeptierten Geschichte zu widersprechen, ist etwas, das Postmodernismus gerne tut. Er bringt eine pluralistische Sichtweise auf diese Geschichte. Das Ziel des postmodernen historischen Romans ist es nicht, ein historisches Ereignis zu bestätigen; es geht vielmehr darum, bereits erzählte

Ereignisse neu zu strukturieren (vgl. Grimm, 2008:199-200). Hier ist das eigentliche Hauptzweck wie in postmodernen Romanen die Fiktion selbst (vgl. Antakyaioğlu, 2013:161). Sowohl inhaltlich als auch formal ist es pluralistisch (vgl. Ecevit, 2023:22). Postmodernismus kann durch Pluralismus die universale Gültigkeit ermöglichen (vgl. Grimm, 2008:34). In postmodernen historischen Romanen, die einen neuen Ansatz zur Geschichte bringen, verwenden sie historisches Material und haben den Zweck, Zweifel zu erwecken (vgl. Argunşah, 2002:20). Laut Schilling sind die Merkmale des postmodernen historischen Romans wie folgt. „Zu nennen sind etwa das Phänomen der Pluralität, der Verzicht auf Meta-Erzählungen, der Verlust des Subjekts oder die Vermischung von populären und elitären Elementen innerhalb der Texte. Als weitere Merkmale postmoderner Literatur sind Ironie, Intertextualität und Selbstreflexivität zu erwähnen“ (Schilling, 2012:71). In den folgenden Kapiteln der Studie werden die Begriffe Autor, Ereignis, Figur, Ort und Zeit im postmodernen historischen Roman erörtert und dann ihre spezifischen Merkmale zur Sprache gebracht.

2.1. Autor

„Die postmodernen Autoren sind die Denker des Heterogenen, der Nicht-Identität, der Vielfalt und der Differenz“ (Heisterhagen, 2017:146). Ein postmoderner Autor gründet sein Werk auf einen wissenschaftlichen Forschungsprozess (vgl. Gladilin, 2015:328). Er versucht, sein Werk reichhaltig zu gestalten, indem er sich auf verschiedene Theorien (Linguistik, Strukturalismus, Poststrukturalismus, Psychoanalyse, New Historicism, feministische Theorie, Geschlechtertheorien, Literaturkritik, Literaturgeschichte usw.) stützt (vgl. Antakyaioğlu, 2013:175). Das gilt auch für den historischen Roman im Kontext der Postmoderne. Die Autoren des postmodernen historischen Romans ernähren sich ebenso von der Vielfalt in jeglicher Sicht.

Der postmoderne Autor nutzt die Geschichte als Material für sein eigenes Werk (vgl. Güven, 2020:389). Aus diesem Grund beginnt der Autor in der Regel mit dem Sammeln von Informationen und Dokumenten, bevor er sich an seine Arbeit macht (vgl. Argunşah, 2016:73). Die Neigung zur Nutzung bereits vorhandener

Quellen in der Geschichte ist auch im historischen Roman vorhanden. Obwohl sie ihre Werke auf Informationen und Dokumente stützen, nutzen sie diese manchmal, um sie zu verzerren. Indem sie die Ereignisse vielschichtig darstellen, bringen sie den Leser oft zum Widerspruch in seinem eigenen Verstand. Deshalb werden sie oft für ihre Werke kritisiert, die als nicht der Realität entsprechen (vgl. Uysal, 2011:62). Autoren müssen sich nicht an bekannte Realitäten halten. Er bringt seine Auswahl in der fiktiven Welt zusammen, formt aus den Teilen ein Ganzes und präsentiert es.

Postmoderne Autoren vermeiden die Ernsthaftigkeit, die ein unverzichtbarer Bestandteil des Modernismus ist, indem sie ständig betonen, dass ihre Werke fiktiv sind und manchmal mit dem Leser sprechen, manchmal auch eine rätselhafte Struktur schaffen, um die Grenze zwischen Autor und Leser aufzuheben (vgl. İslamoglu, 2014:67-68). Dafür geben sie sich nicht zu erkennen. „Postmoderne Autoren verbergen ihre Persönlichkeiten hinter der künstlichen Oberfläche ihrer Werke“ (Grimm, 2008:200). Sie bevorzugen es, Werk und Leser alleine zu lassen. Üblicherweise ist entweder das Buch selbst oder die Erzähler diejenigen, die die Ereignisse schildern. Die Materialien, die von postmodernen Autoren verwendet werden, sind in der Regel bereits behandelte. Die Autoren verleihen ihren Werken durch die Verwendung von Intertextualität verschiedene Dimensionen. Ihr Ziel ist es nicht, die Natur zu beschreiben, sondern das Universum zu vermitteln, das sie aus Buchstaben und Büchern erschaffen haben (vgl. Ecevit, 2023:58). Deshalb verwenden postmoderne Autoren andere Werke und anderen Quellen als ihr Material. Ein Schriftsteller fügt die vorhandenen Teile zusammen, um sie zu einem Ganzen zu vereinen (vgl. Özbek, 2007:21). Es handelt sich um hier ein Patchwork. Der Schriftsteller vermischt das Mystische und Simulierte mit der Geschichte, Mythologie, Fiktion und Realität in seinem Geist und schafft ein geheimnisvolles Werk (vgl. Narlı, 2009:126).

2.2. Ort und Zeit

Der Begriff „Ort und Zeit“ werden im Allgemeinen als die grundlegenden Elemente eines Romans betrachtet. Denn die Ereignisse finden an einem Ort in einer Zeit statt. Aufgrund der Natur der Existenz sind diese Begriffe untrennbar

miteinander verbunden. Das Auftreten von Ereignissen unabhängig von Zeit und Raum ist nicht vorstellbar. In der fiktiven Welt wie in der realen Welt ist es nicht möglich, dass Ereignisse unabhängig von Zeit und Raum auftreten (vgl. Narlı, 2002:94). Im Roman können sich diese Begriffe sowohl auf die Realität als auch auf die Fiktion beziehen, aber da sie dem Geist eines Autors entstammen, existieren sie im Werk als Fiktion, ob real oder erfunden (vgl. ebd. 100). Denn jedes fikionalisierte Werk spiegelt seine eigene Welt wider (vgl. Lahn & Meister, 2008:200).

In der Postmoderne hat sich das Konzept von Zeit und Raum von der traditionellen Sichtweise, d.h. von der realistischen Betrachtung, entfernt (vgl. Aşkaroğlu, 2020:352). Aşkaroğlu definiert diese Situation als eines der wichtigsten Merkmale der Postmoderne. Man kann sagen, dass jedes postmoderne Werk ein neues Universum ist, weil postmoderne Werke keine andere Welt als die eigene akzeptieren (2020:352). Der Autor erschafft Ereignisse, Situationen und Hyperrealitäten innerhalb dieses Universums. Im Einklang mit den Wünschen des Autors sind Ort und Zeit in postmodernen Werken zum Spielmaterial geworden. Während das Konzept der Zeit fragmentarisch und abweichend von der Chronologie gehandhabt wird, verliert der Raum seine Klarheit und verschwimmt (vgl. Somuncuoğlu-Özot, 2012:2284). In diesen Werken werden Zeit und Raum rekonstruiert (vgl. ebd. 2285). In den Ereignissen wird der Moment bezeugt (vgl. ebd. 2283). Mit anderen Worten: Der Leser wird zum Zeugen des Geschehens. Daher nimmt der Begriff des „Jetzt“ in postmodernen Werken eine wichtige Stellung ein (vgl. ebd. 2275).

Die Entstehung der Bedeutung des Werks steht in direktem Zusammenhang mit den Konzepten von Ort und Zeit und dem Fluss der Zeit (vgl. Kayacık, 2022:74). Aus diesem Grund ist die Situation in den historischen Romanen dieselbe, die nicht unabhängig von den Konzepten von Zeit und Ort betrachtet werden können (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:132). Da der Zweck historischer Romane darin besteht, die Ereignisse zu schildern, die sich an einem bestimmten Ort in der Vergangenheit abgespielt haben, kommt dem Konzept von Zeit und Ort in diesen Romanen eine noch größere Bedeutung zu. Während in traditionellen historischen Romanen Ort

und Zeit der Fiktion dienen, dienen sie in postmodernen historischen Romanen hauptsächlich der Metafiktion. Daher werden die Konzepte von Zeit, Ort und Raum in postmodernen historischen Romanen zum Spielplatz des Autors für diese Romane, die darauf abzielen, die Geschichte neu zu schreiben.

2.3. Charaktere

„Tarihi romanda kişiler kadrosunun bir kısmı gerçek yani tarihsel kişilerdir. Ancak daha önemli bir kısmı kurgusal kişilerden oluşur“ (Argunşah, 2016:135).¹¹ Im historischen Roman können Charaktere aus verschiedenen Typen ausgewählt werden (vgl. Çelik, 2002:64). In der Postmoderne wird durch die Verwendung von Intertextualität eine Hinwendung zu den anderen Werken angestrebt. Daher ist es unvermeidlich, dass Figuren aus den alten Texten in der Charakterbesetzung des postmodernen historischen Romans ihren Platz finden. Der Autor behandelt diese Figuren im Rahmen der Fiktion und integriert sie auf der Ebene der Parodie und Pastiche in sein Werk (vgl. Ecevit, 2023:21).

Postmoderne historische Romane bieten eine größere Freiheit bei der Auswahl und Gestaltung von Charakteren im Vergleich zu traditionellen historischen Romanen. Der Autor kann seine Charaktere im fiktionalen Rahmen nach Belieben gestalten. Die Einschränkungen, die im traditionellen historischen Roman existieren, sind in postmodernen historischen Romanen nicht vorhanden. Hier ist die Freiheit des Autors mehr hervorzuheben.

Im traditionellen Roman ist eines der Ziele die Katharsis. Der Leser baut eine Verbindung zu den Charakteren auf. Im postmodernen Roman gibt es jedoch kein solches Ziel. Im Postmodernen steht die Konstruktion der Fiktion selbst im Vordergrund. Der Autor unterbricht oft die emotionale Bindung des Lesers, indem er die Fiktion offenlegt, und daher findet keine Katharsis statt. Für den Autor sind alle Aspekte, einschließlich der Charaktere, auf dem Weg zur Konstruktion nur Werkzeuge. Natürlich kann der Leser auf die Ereignisse, die einem Charakter

¹¹ „Im historischen Roman besteht ein Teil der Charaktere aus realen, also historischen Personen. Allerdings setzt sich der wichtigere Teil aus fiktiven Charakteren zusammen“ (Argunşah, 2016:135).

widerfahren, und sein Schicksal reagieren (vgl. Grimm, 2008:200). Hier wird ständig an die Fiktion selbst erinnert.

Aufgrund der ablehnenden Haltung des Postmodernismus gegenüber männlicher Dominanz stärkt er das Weibliche. Dies zeigt sich deutlich in den postmodernen Charakteren. Denn die Natur des Postmodernismus ist weiblich. Weibliche Charaktere sind in den postmodernen Werken oft wertvoller als zuvor (vgl. Gladilin, 2015:287).

Laut Lützeler gibt es drei Formen der postmodernen Helden. „(a) Der Held ist Entdecker, Wanderer oder Detektiv; (b) er ist eine exzentrische, marginalisierte Figur; (c) er wird aus dem Erzählkontext entlassen“ (Lützeler, 1997:125, zitiert nach Schilling, 2012:48). Im postmodernen historischen Roman zeigt der Protagonist Merkmale von Charakteren aus der Postmodernen. Er ist keine bedeutende Persönlichkeit und hat keinen historischen Wert, oft sind die Figuren wie Menschen der Postmoderne - schwach und unbedeutend. (vgl. Özbek, 2007:20). „Die Protagonisten bleiben isoliert, auf sich gestellt und gleichsam einzig auf sich selbst fixiert, einzelne Puzzleteile, die nie ganz zueinander finden in einer Welt der emotionalen Kälte und Gleichgültigkeit“ (Potsch, 2014:152).

In den postmodernen Texten haben Personen ontologische Probleme mit sich gebracht. Wie von Antalyalıođlu angemerkt, betrachtet postmodern, dass ein Romanheld nicht weniger fiktiv ist als eine tatsächlich gelebte Person. Aus diesem Grund sind diese Romane ontologisch (vgl. Antakyalıođlu, 2013:172). „Die Figuren finden sich in einer Welt, in der Jeder auf sich alleine gestellt ist, während einzig der Zuschauer bzw. Leser, der alle Einzelgeschichten zusammenführt, ihre darunterliegende Verbundenheit erkennt“ (Potsch, 2014:153). In Situationen wie der Kopie der Kopie und in Bezug auf Parodie und Collage werden diese Personen als aus Sprache und Worten bestehende Wesen wahrgenommen (vgl. Ecevit, 2023:58).

Zusammenfassend ist die Frage der Figuren im postmodernen historischen Roman überwiegend vom Willen des Autors abhängig. Sie werden wie Puzzleteile in das Geschehen integriert, sie atmen und leben dort. Das heißt; ihr Leben findet im Buch statt und sie erfüllen die ihnen vom Autor auferlegte Aufgabe.

2.4. Die allgemeinen Eigenschaften des postmodernen historischen Romans

Scotts Einfluss auf den historischen Roman ist unbestreitbar. Seine Art, historische Ereignisse zu behandeln, und seine Werke und Theorien, die er über reale und fiktive Personen konstruierte, trugen wesentlich zur Popularität des historischen Romans bei. Sowohl in den traditionellen historischen Romanen als auch in solchen mit postmodernen Einflüssen ist Scotts Wirkung spürbar.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. zeigt sich in der Weltliteratur im Bereich des historischen Romans eine postmoderne Wirkung, die auf Scotts Vermächtnis zurückzuführen ist. In dieser Zeit haben viele Autoren „erfolgreiche“ Werke im historischen Roman geschaffen. Umberto Eco, Thomas Pynchon, W.G. Sebald, Uwe Timm, Christoph Ransmayr und Patrick Süskind usw. sind einige Autoren, deren Werke zum postmodernen historischen Roman einzufügen sind (vgl. Geppert, 2009:299-395).

Viele Romane, die später als postmoderne historische Romane konzeptualisiert wurden, wurden ursprünglich nur als postmodern bezeichnet. Einer der wichtigsten dieser Romane ist „Der Name der Rose“ von Umberto Eco. „Der Name der Rose“, einer der ersten und bedeutendsten Vertreter des postmodernen Romans, kann bei eingehender Betrachtung als postmoderner historischer Roman bezeichnet werden, der eine historische Grundlage mit Postmodernismus verwebt. Man könnte sagen, was Scott im 19. Jh. tat, hat Eco im 20. Jh. erreicht. Eco gilt als Vorreiter des postmodernen historischen Romans mit seinem veröffentlichten Werk (vgl. Schilling, 2012:9).

Geppert beschreibt die Veränderung in dem historischen Roman folgendermaßen. „Die Postmoderne im historischen Roman bedeutet nicht einen Bruch mit der Tradition, auch nicht mit den Traditionen der Moderne, sondern deren radikales Auspielen“ (Geppert, 2009:300). Der postmoderne historische Roman trägt Elemente des traditionellen historischen Romans und des modernen historischen Romans. Dennoch unterscheidet er sich durch seine eigenen charakteristischen Merkmale von den anderen. Laut Grimm sind die Kennzeichen

des postmodernen historischen Romans; Ironie, Spiel, Metafiktion/Selbstreflexion des Erzählens, Intertextualität (vgl. Grimm, 2008:198). Neben diesen Merkmalen sind historische Anachronismus und nicht-lineare und fragmentierte Erzählweise die markantesten Eigenschaften des postmodernen historischen Romans. Postmoderne historische Romane erheben keinen Anspruch auf Realität, sondern setzen auf Ironie, Parodie und Begriffswechsel, um Widersprüche zu schaffen und eine spielerische Verbindung zwischen dem Traditionellen und dem Neuen herzustellen (vgl. ebd. 210). Das Betrachten von Ereignissen aus verschiedenen Perspektiven ist wichtig für das Verständnis der Geschichte. „Der Roman bietet die Möglichkeit, aus zahlreichen Perspektiven interpretiert und verstanden zu werden, und entspricht damit die Vorstellung postmoderner Pluralität“ (Schilling, 2012:123).

Postmodernismus betrachtet die Wahrheit als konstruiert. Es rekonstruiert die Informationen, die es erhält, während es das Werk erstellt. In diesem Zusammenhang sind Postmoderne historische Romane rekonstruktiv (vgl. Geppert, 2009:20). In einer strukturierten Situation ist es nicht richtig, von absoluten Informationen zu sprechen. Der Zweck des postmodernen historischen Romans ist es sowieso nicht, Geschichte zu erzählen. Sein Ziel ist es, zu konstruieren, ein Spiel zu inszenieren. „Ein postmodern spielerisches Experiment mit einer Katastrophe, die menschlich unfassbar ist und dies doch werden soll“ (ebd. 305). Dabei nutzt es Metafiktion. Metafiktion betont, dass das Werk nur ein Spiel ist und wechselt während der erzählten Zeitperioden, indem es den Schreibprozess des Werkes in den Mittelpunkt stellt (vgl. Argunşah, 2016:73). „Der Eco'sche Romantypus ist nicht mehr mimetisch, sondern metafikcional: Er entwirft Fiktion, die sich auf andere Fiktion bezieht“ (Grimm, 2008:195). Der Zweck dieser Romane ist es, gelesen zu werden, daher ist ihr Stil wichtig. Sie verwenden in ihren Darstellungen parodistische, groteske oder fantastische Situationen (vgl. ebd. 208).

Da Metafiktion die Frage der Quellen problematisch macht, verlässt es sich allein auf sich selbst. Es zeigt seine Existenz durch Selbstreferenz und Selbstreflexion. Es beweist sich selbst. Die Selbstreflexion als eine Eigenschaft der Postmoderne betont sowohl Geschichte als auch Fiktion von Menschen geschrieben werden und deren Ziel, die Vergangenheit neu zu denken und zu verarbeiten (vgl.

Hutcheon, 2020:25). Sie ist das Werkzeug, die Metafiktion bei der Interaktion mit dem Leser zu schildern.

Historische Metafiktion stellt die Frage nach der Existenz problematisch dar und hinterfragt ontologisch, was in den Texten erzählt wird:

Bücher existieren. Wir können sie anfassen, sehen. Sie sind existent im Bereich unserer direkten Erfahrung. Das, was in einem Buch dargestellt wird, wird vom Rezipienten ‚nur‘ vorgestellt, imaginiert, und ist als diese bestimmte Vorstellung ontologisch nicht existent (Bareis, 2008:56).

Im folgenden Teil der Arbeit werden die Begriffe „historische Metafiktion, Selbstreferenz, Selbstreflexion und Selbstbewusstsein“ im Rahmen des postmodernen historischen Romans detailliert erklärt und die Bedeutung dieser Konzepte betont.

2.4.1. Historische Metafiktion, Selbstreferenz, Selbstreflexion und Selbstbewusstsein

Historische Metafiktion, Selbstreflexion, Selbstreferenz und Selbstbewusstsein sind die wichtigsten Merkmale postmoderner Romane. Wenn man im Wörterbuch nachschlägt, sieht man, dass die drei Wörter ähnliche Bedeutungen haben. Ihr gemeinsamer Punkt ist, dass sie keine Welt außerhalb des Werks anerkennen. Tatsächlich ist das größte Merkmal der Postmoderne die skeptische Haltung gegenüber der Existenz einer Welt außerhalb ihrer selbst. Selbstreferenz, Selbstreflexion und Selbstbewusstsein sind im Wesentlichen eng miteinander verbundene Konzepte, die der Metafiktion dienen. Selbstreferenz ist „Bezugnahme des Erkenntnissubjekts auf sich selbst“, Selbstreflexion ist „Reflexion über die eigene Person“ und Selbstbewusstsein ist „Bewusstsein (des Menschen) von sich selbst als denkendem Wesen“ (Duden, 2024b, Duden, 2024c, Duden, 2024d).

Diese Haltungen, die das Werk selbst referenzieren, führen zur Metafiktion. Eine der wichtigsten Eigenschaften der postmodernen Literatur ist zweifellos die Metafiktion. Die Fiktion kann wie folgt definiert werden: „Fiktion in der Literatur beschreibt eine fiktionalisierte Realität“ (Bayat & Cuma, 2020:3). Im Gegensatz dazu ist die Metafiktion die Fiktion der Fiktion. (vgl. Ecevit, 2023:21). Bei der Metafiktion wird das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion behandelt. In der

historischen Metafiktion werden die Zustände von Realität, Fiktion und Geschichte betrachtet (vgl. Öllinger, 2013:3). Historische Metafiktion beschäftigt sich mit den Herausforderungen, die sowohl literarische als auch historische Texte mit sich bringen (vgl. Hutcheon, 2020:218).

Die historische Metafiktion zeigt sich durch ihre Eigenschaften der Selbstreferenz, Selbstreflexion und Selbstbewusstsein. Das Vorhanden dieser Begriffe weist auf den postmodernen historischen Roman (vgl. Blochinger, 2012:25). Die historische Metafiktion zielt darauf ab, die Realität zu destabilisieren, indem sie historisches Material durch Selbstreflexion und Parodie verarbeitet (vgl. Kırca, 2009:17). Diese Begriffe repräsentieren das Misstrauen gegenüber anderen Quellen. Historische Metafiktion steht der Geschichte gegenüber und widersetzt sich ihr. Die Selbstreflexion bringt das Problem zwischen Autor, Text und Leser zum Vorschein (vgl. Schilling, 2012:124). Die Postmoderne präsentiert Paradoxe offen dank ihrer Eigenschaft der Selbstreflexion (vgl. Hutcheon, 2020:88). Die Selbstreflexion ist das Hervortreten der hörbaren und lesbaren Stimme der Selbstspiegelung, wobei eine anonyme Person hinzukommt und Bewusstseinsverwirrung stiftet und so einen Paradox reflektiert (vgl. Geppert, 2009:180-181.)

Die Literatur beschäftigt sich naturgemäß mit dem Fiktiven. „Bilim deney yapar, felsefe düşünür, edebiyat ise düşler“ (Ecevit, 2013:61).¹² Im Postmodernismus, der als letzter Punkt der Literatur betrachtet wird, gibt es keine Realität mehr, über die die Literatur berichten könnte. Diese Texte, die nichts mehr über die äußere Welt zu erzählen haben, beschäftigen sich nun mit ihrer eigenen Identität. Sie vermitteln dem Leser den Prozess, wie ihre eigenen fiktiven Welten entstehen. Die Texte berichten nun über ihre eigene Fiktionalität. Diese Texte, die ihre einzige Realität in ihrer Fiktionalität akzeptieren, betrachten andere Texte und deren Realitäten mit Skepsis. Ein postmodernes Werk, das die Realität als Konstrukt akzeptiert, verweist auf sich selbst, da es keine Realität gibt, die es repräsentieren könnte (vgl. Kırca, 2009:14). Für den Text gibt es keine Realität außer sich selbst. Denn Postmodernismus hinterfragt und überdenkt die Vergangenheit, da er die Art

¹² „Die Wissenschaft führt Experimente durch, die Philosophie denkt nach und die Literatur träumt“ (Ecevit, 2013:61).

und Weise, wie wir über die Vergangenheit informiert sind und sein können, als problematisch ansieht (vgl. Hutcheon, 2020:170).

Das Misstrauen gegenüber Quellen führt auch zu einem Dilemma zwischen Geschichte und Postmodernismus. In der Geschichtsschreibung stellt die historische Metafiktion die Fragen darüber, wie die Vergangenheit gekannt wird, was die ontologische Natur der Vergangenheit ist und welche Bedeutung Dokumente haben oder die Erzählungen, die mit ihnen verbunden sind (vgl. ebd. 100). Die historische Metafiktion betrachtet die Natur der Vergangenheit als problematisch und kritisiert daher die Art und Weise, wie Historiker die Vergangenheit interpretieren und verstehen. Sie beschäftigt sich mit der Frage, was die Vergangenheit ist und wie sie verstanden werden sollte. Zudem betont sie, dass Informationen und Dokumente in ihrem historischen Kontext entstehen und interpretiert werden und daher subjektive Elemente enthalten. Historische Metafiktion betont, dass Informationen über die Vergangenheit durch Texte zugänglich sind (vgl. ebd. 205):

Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extratextual past to the domain of historiography in the name of the autonomy of art (Hutcheon, 1988:93).¹³

Wie Hutcheon bemerkt hat, akzeptiert die historische Metafiktion nicht, dass sie die tatsächliche Realität der Geschichte wiedergibt. Die Genauigkeit historischer Ereignisse wird in Frage gestellt und darauf hingewiesen, dass Dokumente möglicherweise nicht die Wahrheit widerspiegeln (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:137). Historische Metafiktion betont, dass direkter Zugang zur Realität nicht möglich (vgl.

¹³ „Historiografische Metafiktion widerlegt die natürlichen oder naheliegenden Methoden, zwischen historischem Fakt und Fiktion zu unterscheiden. Sie lehnt die Auffassung ab, dass allein die Geschichte einen Wahrheitsanspruch erhebt, indem sie sowohl den Grund dieses Anspruchs in der Historiografie in Frage stellt als auch behauptet, dass sowohl Geschichte als auch Fiktion Diskurse, menschliche Konstrukte und Zeichensysteme sind, und beide ihren wesentlichen Wahrheitsanspruch aus dieser Identität ableiten. Diese Art von postmoderner Fiktion verweigert zudem die Verweisung der außertextuellen Vergangenheit in den Bereich der Historiografie im Namen der Autonomie der Kunst“ (Hutcheon, 1988:93).

Hutcheon, 2020:260). Sie leugnet nicht historisches Wissen, sondern betont vielmehr die vorübergehende und unsichere Natur davon (vgl. ebd. 164). In der Vergangenheit ereignet sich ein Ereignis und endet. Aufgrund der Struktur der Zeit ist es nicht möglich, es erneut zu erleben. Aus diesem Grund betont historische Metafiktion, dass unser Wissen über die Vergangenheit epistemologisch begrenzt ist (vgl. ebd. 218). Sie vertraut nicht den Quellen, die von einer Person über die Vergangenheit präsentiert werden und behauptet, Informationen zu enthalten. Ihre Gedanken sind hier, Ereignisse neu zu überdenken und sie aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten (vgl. ebd. 273).

Da Informationen über die Vergangenheit nur über Texte zugänglich sind, betrachtet die historische Metafiktion die Frage der Referenz als ein Problem (vgl. ebd. 213). Die historische Metafiktion betrachtet Quellen, die behaupten, die Wahrheit zu übermitteln, als unzuverlässig, da sie die Wahrheit als eine Konstruktion betrachtet. Sie zerstört und rekonstruiert diese Konstruktion. Kurz gesagt, führt sie zur Destruktion der Struktur, indem sie selbst die authentischsten Quellen manipuliert und deren Gültigkeit in Frage stellt:

Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning. And, even more basically, we only know of those past events through their discursive inscription, through their traces in the present (Hutcheon, 1988:97).¹⁴

Das ist eine Beschreibung des Auswahl- oder Ausscheidungsprozesses. Beim Verfassen von Texten werden aus verschiedenen Gründen Kürzungen oder Erweiterungen vorgenommen. Die Arbeit von Geschichte und Literatur besteht auch darin, Texte zu bearbeiten. Daher unterziehen sowohl Geschichte als auch Literatur ihre eigenen Texte einem solchen Prozess. Entweder Geschichtsschreibung oder literarische Texte werden auf ähnliche Weise verfasst (vgl. Hutcheon, 2020:335).

¹⁴ „Der Begriff der historiographischen Metafiktion erinnert uns selbstbewusst daran, dass, obwohl Ereignisse tatsächlich in der realen empirischen Vergangenheit stattgefunden haben, wir diese Ereignisse als historische Fakten durch Auswahl und narrative Positionierung benennen und konstituieren. Und noch grundsätzlicher: Wir kennen diese vergangenen Ereignisse nur durch ihre diskursive Einschreibung, durch ihre Spuren in der Gegenwart“ (Hutcheon, 1988:97).

Historische Metafiktion betont, dass Realität eine diskursive Realität ist (vgl. ebd. 268). Das bedeutet, dass unsere Vorstellung von Realität durch Sprache und Diskurse geformt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der postmoderne historische Roman durch historische Metafiktion auf die Skepsis gegenüber der Außenwelt hinweist und betont, dass er keine anderen Referenzen außer sich selbst hat. Dabei verwendet er die Konzepte der Selbstreferenz, Selbstreflexion und Selbstbewusstsein. Die Metafiktion will hervorheben, dass die Realität nicht absolut ist und eine pluralistische Struktur hat. Indem sie zeigt, dass Wissen über die Vergangenheit ständig im Wandel ist und jede historische Erzählung eine Neuschöpfung und Rekonstruktion darstellt, regt sie die Leser zum Nachdenken an.

2.4.2. Intertextualität

Intertextualität ist die Beziehung eines Textes zu einem anderen Text (vgl. Schweikle I. & G., 2007:357). Sie ist eine Situation, die in der Literatur von der Vergangenheit bis zur Gegenwart existiert, daher wäre es nicht richtig, sie nur mit dem Postmodernismus in Verbindung zu bringen (vgl. Bulut, 2018:4). Jedoch wurde der Begriff der Intertextualität erstmals im Postmodernismus definiert. In den 1960er Jahren von Kristeva vorgeschlagen und akzeptiert, fällt dieses Konzept in literarischen Perioden mit der Postmoderne zusammen. Postmoderne Texte werden oft durch Inspiration aus anderen Texten geschaffen (vgl. Ecevit, 2023:52). Im postmodernen Kontext werden oft alte Texte verwendet und durch die Zuweisung neuer Bedeutungen neu interpretiert (vgl. Grimm, 2008:52). Intertextualität öffnet Türen für Verschiedenheit. Sie verwendet vergangene Kulturen und Literaturen nach Belieben (vgl. Schilling, 2012:49).

In der Natur der Texte gibt es Wechselwirkungen. Dieses Konzept, das als Hindernis für die Schaffung origineller Werke angesehen wird, wurde in früheren Zeiten als Plagiat betrachtet und daher als wertlos erachtet. Früher waren Texte darauf ausgerichtet, die Umwelt und die Natur wiederzugeben, aber die Quelle solcher Texte ist nun erschöpft. Es gibt keine Situation mehr, die darauf wartet, übertragen zu werden. Alles - ob gut oder schlecht - wurde auf irgendeine Weise

behandelt. Die Literatur, die keine Quelle für die Übertragung findet, hat sich nun auf sich selbst gerichtet:

die Intertextualität, die die Literatur seit ihren antiken Ursprüngen prägt und die aus Perspektive der Moderne als Zeichen mangelnder Originalität erscheinen mag, wird hier zu bewusst eingesetztem Stilelement. Die Intertextualität verwandelt sich in der Postmoderne aus einer kaum beachteten Selbstverständlichkeit beziehungsweise einem Makel in eine Tugend (Grimm, 2008:181).

In der Postmoderne ist die Intertextualität zu einer der wichtigsten Eigenschaften geworden, deren Wert zunimmt. Denn wird es angenommen, dass Texte nicht unabhängig existieren können, sondern immer in Beziehung zu anderen älteren Texten stehen (vgl. Balík, 2012:319). „Intertextualität im Sinne Genettes umfasst alle Formen des ausdrücklichen oder versteckten Zitierens, des Wiederaufgreifens vorgeprägter Sprachmittel und Formulierungen aus einem Text durch einen anderen“ (Blühdorn, 2006:285). Aufgrund seiner Struktur ist der Roman besonders geeignet für die Anwendung von Intertextualität (vgl. Balík, 2012:319).

Sowohl Geschichte als auch Literatur bestehen auf Texten basierend weiter. Der historische Roman, der an der Schnittstelle von beiden liegt, steht in engem Zusammenhang sowohl mit historischen als auch mit literarischen Texten. Er fungiert als Vermittler zwischen beiden. Der historische Roman wird im Kontext der Beziehungen zwischen historischen und literarischen Texten betrachtet. Das heißt, in seiner Natur ist die intertextuelle Beziehung ausgeprägt. Der historische Roman eröffnet durch Intertextualität ein neues Fenster in die Vergangenheit. Wie Schilling es ausdrückt, verwenden Romane, die multiperspektivische Sicht bieten, häufig viele intertextuelle Verweise. Dies hat zwei Vorteile: Sie schaffen eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart und präsentieren die Vergangenheit in einem neuen Kontext nach Willen (vgl. Schilling, 2012:52).

Im postmodernen historischen Roman dient die Intertextualität dazu, die Macht der historischen Metafiktion und ihrer Ironie zu verstärken (vgl. Hutcheon, 2020:246). Auf diese Weise macht sie sich über Behauptungen zur Realität lustig und beginnt eine Diskussion. „Der historische Diskurs enthält immer intertextuelle Verweise, er bezieht sich immer auf Spuren, Dokumente, Quellen: Text von Text“

(Geppert, 2009:164). In der Postmoderne ist aufgrund des Anstiegs der Interaktion alles durcheinandergeraten, was Intertextualität zu einer der wichtigsten Eigenschaften dieser Zeit gemacht hat. (vgl. Aytaç, 2021:47).

2.4.3. Anachronismus

Postmoderne historische Romane zielen darauf ab, bereits behandelte historische Ereignisse der Vergangenheit neu zu interpretieren. Während der Neubetrachtung spielt der Autor oft mit dem Geschehen, fügt etwas hinzu oder entfernt etwas und führt schließlich Veränderungen durch. Während dieser Veränderungen greift er oft bewusst auf Anachronismen zurück. Für diese Romane, deren Ziel es ist, den Leser bereits in Zweifel zu bringen, spielt Anachronismus eine wichtige Rolle. Wenn es sich um einen postmodernen historischen Roman handelt, enthält die Geschichte immer Anachronismen (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:166). Anachronismus kann auch als bewusstes Stilmittel eingesetzt werden, um bestimmte Effekte zu erzielen.

Die Bedeutungen von Anachronismus sind „zeitlich falsch eingeordnet“ oder „durch die Zeit überholte Einrichtung“ (Duden, 2024a). „The ‘anachronic,’ remember, is that which does not belong to or does not suit the time in which it is found“ (Rancière, 2015:40).¹⁵ In diesem Sinne ist Anachronismus das Entfernen eines Dinges aus seiner eigenen Zeit und das Platzieren in eine andere Zeit, was letztendlich als Fehler angesehen wird (vgl. Korkmaz, 2022:401). „Anachronism is a poetic concept that serves as a philosophical rule for the question of the status of truth in the historian’s discourse“ (Rancière, 2015:22).¹⁶ Anachronismus ist ein Mittel der Kunst, dem Ereignisse oder einer Sequenz von Bedeutungen, das dazu dient, Personen oder Ereignisse in einen anderen Zeitrahmen zu integrieren, um sie zu erhellen (vgl. Kızılcım, 2018:235).

Anachronismus dient dem Zweck des historischen Überschusses. Es weckt Zweifel, verursacht Misstrauen und ermöglicht die Verwirklichung von Ironie. „Der

¹⁵ „Das ‚Anachronische‘, erinnere dich, ist das, was nicht zu der Zeit gehört oder nicht zu der Zeit passt, in der es sich befindet“ (Rancière, 2015:40).

¹⁶ „Anachronismus ist ein poetisches Konzept, das als philosophische Regel für die Frage nach dem Status der Wahrheit im Diskurs des Historikers dient“ (Rancière, 2015:22).

Anachronismus ist ein zuverlässiges Mittel gegen die realistische Tauschungssucht des historischen Romans“ (Aust, 1994:25). Es zielt klar auf die Struktur der Realität ab. Anachronismus zeigt eine Haltung gegenüber dem Chronologischen (vgl. Rancière, 2015:23). „Ähnlich wie ein Betonplattenbau zwischen Fachwerkfassaden den harmonischen Gesamteindruck zerstört, so beschädigt der Anachronismus im historischen Roman die nostalgische Atmosphäre des Alten, des Vergangenen, des Geschichtlichen“ (Grimm, 2008:181). Im postmodernen historischen Roman kann der Autor insbesondere bei der Darstellung des Mittelalters Anachronismen nach Belieben verwenden (vgl. Schilling, 2012:103):

In der Tat unterstützen die Anachronismen die parabolische Funktion des historischen Romans: die aus der modernen Technik und Verwaltung stammenden Begriffe unterstreichen die Ähnlichkeit zwischen der Vergangenheit und unserer eigenen Gegenwart, die sich in der pseudoantiken Welt des Romans spiegelt (Grimm, 2008:181).

Obwohl es inhaltlich negative Konnotationen hervorruft, ermöglicht Anachronismus ein besseres Verständnis der Zeit. Ein Anachronismus macht Sprünge von seiner eigenen Zeit zu anderen Zeiten (vgl. Rancière, 2015:47). Hier geht es nicht um eine lineare horizontale Bewegung der Zeiten, sondern vielmehr um das Überspringen der vertikalen Zeit hierarchisch (vgl. ebd. 23). „Der Anachronismus veranschaulicht so das geschichtliche Phänomen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: die Vergangenheit kann aktuell und die Gegenwart überholt sein“ (Grimm, 2008:181). Diese Eigenschaft als ein Stilmittel erhöht der verfremdende Effekt des postmodernen Werkes (ebd. 193), was für die Beschreibung des Historischen wesentlich ist.

Anachronismus trägt dazu bei, die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verwischen und unsere Wahrnehmung von Zeit und Raum zu erweitern. Anachronismus ist die bewusste oder unbewusste Verwendung von etwas außerhalb seiner eigenen Zeit. Da der Zeitbegriff im Vordergrund steht, ist dies in historischen Romanen häufig anzutreffen. Wenn der Leser die Anachronismen bemerkt, wird die Wahrnehmung gestört, was zu einem Bruch in der Kohärenz führen kann. Dies führt wiederum zu skeptischen Gedanken. Dies ist in

postmodernen historischen Romanen häufig anzutreffen, deren Ziel es ist, beim Leser Zweifel zu erzeugen.

2.4.4. Nicht- lineare und episodische Erzählung

Ein weiteres wichtiges Merkmal des postmodernen historischen Romans ist der nicht-lineare und episodische Erzählstil. Wie bekannt ist, besteht der traditionelle Erzählstil aus Einleitung, Entwicklung und Schluss. Hier werden die Ereignisse in chronologischer Reihenfolge behandelt. Es gibt keine Zeitabweichungen, sondern einen linearen Fluss. In der postmodernen Ära ist eine Abkehr vom traditionellen Schema zu beobachten. „Die lineare Einheit der klassischen Erzählung wird zersplittert und durch bruchstückhafte Segmente ersetzt, die als abgeschlossene Episoden aufeinander folgen oder als nochmals fragmentierte Handlungsstränge komplex ineinander verwoben werden“ (Potsch, 2014:151). Aşkaroğlu betont eine fragmentierte, parzellierte und diskontinuierliche Erzählweise ist eine der wichtigsten Merkmale des postmodernen Romans (vgl. Aşkaroğlu, 2020:352). In dieser Zeit haben die Entwicklungen in Wissenschaft und Technologie - insbesondere im Bereich des Films und des Kinos - auch die Literatur beeinflusst. Begriffe und Konzepte wie *Flashback* und *Flashforward* aus diesen Bereichen haben auch in der Welt der Literatur ihren Platz gefunden (vgl. Lahn & Meister, 2008:138-139). Diese Entwicklung hat auch den Erzählstil beeinflusst und einen Bruch mit der Tradition bewirkt.

Episodische Erzählung kann als eine Erzählform definiert werden, die aus Teilen besteht, die zusammengefügt wurden, um ein Ganzes zu bilden (vgl. Potsch, 2014:14, 147). Die Existenz episodischer Erzählungen reicht bis in die Antike zurück. Von der Antike bis zur Gegenwart gibt es Werke, die episodische Erzählungen enthalten (vgl. ebd. 21). Im mittelalterlichen Heldengeschichten ist auch der episodische Erzählstil zu finden (vgl. Standke, 2021:5). Insbesondere wird angenommen, dass die Heldengeschichten und Abenteuerwerke des 12. Jh. von der episodischen Struktur der „Odyssee“ beeinflusst wurden (vgl. Potsch, 2014:21). Allerdings bestehen die Episoden dieser Zeit aus linearen Geschichten, die das Erleben eines Helden in chronologischer Reihenfolge darstellen (vgl. ebd. 21). Potsch vergleicht die Episoden in diesen Werken mit Stationen, die der Held

passieren muss (vgl. ebd. 21). In der Tradition sind episodische Erzählungen eindimensional und bewegen sich parallel zur Zeit, ohne dass eine Umkehr möglich ist (vgl. Kayacık, 2022:75).

Im Gegensatz dazu unterscheiden sich die episodischen Erzählungen der postmodernen Ära von dieser Tradition. Seit dem frühen 20. Jh. hat die traditionelle episodische Erzählung zunehmend Platz gemacht für narrative Formen mit mehreren verflochtenen Handlungssträngen, bei denen der Held nicht mehr im Zentrum steht, sondern stattdessen eine Vielzahl von Charakteren, Ereignissen und Handlungssträngen involviert sind (vgl. Potsch, 2014:9). In dieser Form mehrsträngiger Erzählform wird die Hauptgeschichte in verschiedene Teile zerlegt und voneinander getrennt, wobei in diesen Teilen dieselben Personen, Ereignisse und Orte miteinander verbunden sind (vgl. ebd. 20). Diese Situation kann mit dem Betrachten eines Ereignisses durch verschiedene Teile eines zerbrochenen Fensters verglichen werden. Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass der Postmodernismus die Wände dieses Fensters auch niedergerissen hat.

Postmoderner Roman hat entwickelt, um eine kritische Situation zu schaffen, indem er multiperspektivische Ansichten einbezieht. Er versucht, die fragmentarische Struktur von Ereignissen und Fakten zu zeigen, um zu zeigen, dass das Leben nicht aus einem geordneten Ganzen besteht (vgl. Aşkaroğlu, 2020:350). Im Gegensatz zur traditionellen episodischen Erzählweise kann diese neue Form Ereignisse oder Teile nicht nur unabhängig voneinander betrachten, sondern auch synchron, also gleichzeitig (vgl. Potsch, 2014:45). Ein Ereignis in einem Kapitel kann mit anderen Perspektiven und Details in einem anderen Kapitel behandelt werden. Die Betrachtung von Ereignissen aus verschiedenen Perspektiven und die unterschiedliche Darstellung desselben Ereignisses in verschiedenen Kapiteln ist ein Zeichen der Fragmentierung. Das Aufteilen in Teile ruft im Allgemeinen den Begriff des Dekonstruktivismus hervor. Daraus lässt sich ableiten, dass das dekonstruktivistische Konzept des 20. Jh. seinen Kampf gegen die Wahrnehmung der Realität fortsetzt, indem es Texte ausstellt und sie in Teile zerlegt.

Der postmoderne Text, der in unabhängige kleine Teile zerfällt, wird den Lesern in einer nicht-linearen Abfolge präsentiert. Die rätselhafte Struktur des

Postmodernen tritt hierbei in Kraft. Es kann unklar sein, welche Episode zuerst oder früher, welche danach oder zuletzt kommt. Die postmodernen Konzepte sind erklärend oder ergänzend zueinander. Ohne auf die Begriffe Chronik und Anachronie der episodischen Erzählung einzugehen, ist ihr Verständnis unmöglich. In postmodernen Romanen wird dem traditionellen chronologischen Erzählstil der Anachronismus gegenübergestellt. Anachronismus kann als ein Fehler in der Zeit definiert werden. Die Umstellung der Reihenfolge der Episoden ist ein Fehler in der Zeit und daher wird diese nicht-lineare Kette von Episoden als Anachronismus bezeichnet. Anachronismus erklärt diesen Vorgang mithilfe der Konzepte Analepse, Prolepse und Metalepse. Diese Konzepte haben ihren Ursprung in der Filmindustrie. Im einfachsten Sinne bedeutet Analepse *Rückblende*, Prolepse *Vorwegnahme*, und Metalepse *die Erzählung innerhalb der Erzählung* (vgl. Kayacık, 2022:45, 78, 79).

Bei der Untersuchung des Postmodernismus begegnet man häufig den Begriffen Parodie, Pastiche, Pluralität, Chaos, Unklarheit, Fragmentierung, Unterbrechungen, Selbstreflexion, Intertextualität, Erzählproblematik und Metafiktion (vgl. Ünal, 1998: 111). Der postmoderne Geschichtsromanautor nutzt die oben erwähnten Techniken, um sein Werk zu gestalten. Durch diese Techniken, die seine Freiheit erhöhen, kann er mit den Zeitebenen der Ereignisse spielen. Im Grunde genommen schreibt er sein Werk, um gelesen zu werden, und bemüht sich daher, es interessant zu gestalten.

2.4.5. Die Ironie und Parodie der Geschichte

Traditionelle Erzählungen, die dem modernen Geschmack nicht besonders zusagen, sind unverzichtbare Elemente des Postmodernismus, und diese Erzählungen werden durch postmoderne Methoden und Techniken neu interpretiert (vgl. Özdemir, 2012:176). Zwei der Werkzeuge, die sie bei der Neubewertung verwenden, sind Parodie und Ironie. Die Postmoderne ist eine Epoche, in der ständige Veränderungen und Entwicklungen in Wissenschaft und Technik stattfinden, wo viele Bereiche miteinander verflochten sind, die Grenzen dieser Bereiche verschwimmen und sie in die Domänen des anderen eindringen, wobei Vielfalt und damit verbundenes Chaos als ihre wichtigste Eigenschaft angesehen werden. Dies hat zur Entstehung

multikultureller und heterogener Texte geführt (vgl. ebd. 175). Unter diesen Umständen wurde natürlich auch die Literatur beeinflusst.

Die Literatur ist nicht mehr auf der Suche nach romantischen Liebesgeschichten, realistischer Fakten, naturalistischer Authentizität oder modernistischer Technik. Die Gene von Postmodern sind weiblich (vgl. Gladilin, 2015:287). Sie ist wie eine Frau, die vor dem Spiegel steht und ihre Haare kämmt, und die Aufmerksamkeit auf die Reflexion ihrer Schönheit lenken möchte. Sie ist eine Rapunzel, die unmutig ist, von einer männlichen Figur gerettet zu werden, und die erkannt hat, dass sie keine Rettung von außen benötigt und dass es Tausende von Wegen gibt, aus dem Turm zu entkommen. Nachdem sie die Kraft in sich entdeckt hat, hat sie sogar Dogmen in Frage gestellt, Dinge, die als unbestreitbar galten, diskutiert und die Lügen dessen aufgedeckt, was als wahr angesehen wurde. Die Vergangenheit ist für die Postmoderne nicht anders als ein Keller in der Küche, voller Zutaten. Mit diesen Zutaten wird eine neue Interpretation geschaffen. Was die postmoderne Literatur am meisten mag, ist es, verstaubte Werke aus den Regalen zu nehmen und sie durch intertextuelle Bezüge zu behandeln.

Die Beziehung der Postmoderne zur Geschichte ist ihre skeptische Haltung gegenüber dem Anspruch auf Realität. Um die behauptete Realität zu stören, verwendet sie Parodie und Ironie. In beiden Fällen ist das gemeinsame Ziel die Infragestellung historischer Realität. Durch die Durchführung von Parodie oder Ironie der Vergangenheit oder Geschichte wird das Ziel der historischen Metafiktion erreicht. Parodie ist eine der Methoden der historischen Metafiktion. Die historische Metafiktion parodiert die Historie (vgl. Antakyalıoğlu, 2013:137). Metafiktion kombiniert Parodie mit manipulativen Erzählstimmen und lenkt den Leser offen oder verdeckt in die gewünschte Richtung, um die beabsichtigte Bedeutung erscheinen zu lassen (vgl. Hutcheon, 2000:86).

Parodie [griech. Gegengesang, ursprünglich für einen neuen gesprochenen Vortrag des Epos im Unterschied zu einem älteren musikalisch-rezitativischen] ist die nachgeahmte Darstellung eines vorhandenen Werkes auf eine gegenteilige, satirische, kritische oder polemische Art und Weise, ohne dabei die Form und den Inhalt des Originals zu verändern (vgl. Gfrereis, 1999:146). Parodie wird heutzutage

oft als Reaktion auf Ideen und Ansichten definiert, wurde jedoch früher aufgrund ihrer Nachahmung als wertlos angesehen und in den Hintergrund gedrängt (vgl. Leisner, 2014:48). Aus heutiger Sicht wird Parodie im Gegensatz zur Vergangenheit als wertvoll erachtet. Das parodierte Werk verliert nichts von seinem Wert, im Gegenteil, es wird respektiert, denn es hat den Weg für ein neues Werk geebnet (vgl. Hutcheon, 2000:103). Die parodierten Werke sind selten von geringem Wert; in der Regel werden Parodien bekannter älterer Werke in der Literaturwelt erstellt (vgl. ebd. 76).

Um eine verspottete Situation zu schaffen, kann eine Parodie des gesamten Werkes oder eines Teils davon erstellt werden (vgl. Bayraktar & Gariper, 2018:127). In der Parodie liegt der Schwerpunkt nicht auf der Ähnlichkeit mit dem referenzierten Text, sondern vielmehr auf der Hervorhebung der Unterschiede (vgl. Aslan, 2018:47). Hutcheon äußert sich über Parodie:

Its art forms (and its theory) use and abuse, install and then subvert convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past (Hutcheon, 1987:180).¹⁷

Das heißt, es zeigt die Rekonstruktion der Realität durch die Verwendung der postmodernen Parodie. Auf diese Weise werden die Wahrheitsansprüche der Geschichte widerlegt und infrage gestellt. Die postmoderne Perspektive reagiert auf die Behauptungen der historischen Realität und versucht, diese in Frage zu stellen und zu destabilisieren. Deswegen liegt unter dem Interesse des Postmodernismus an der Geschichte der Wunsch, sie zu parodieren (vgl. Antakyaloğlu, 2013:112).

It teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical, and existential "reality" is discursive reality when it is used as the referent of art, and so the only "genuine historicity" becomes that which would

¹⁷ „Seine Kunstformen (und seine Theorie) nutzen und missbrauchen, installieren und unterlaufen Konventionen auf parodistische Weise, indem sie sich selbstbewusst sowohl auf ihre eigenen inhärenten Paradoxien und Vorläufigkeiten hinweisen als auch auf ihre kritische oder ironische Neubewertung der Kunst der Vergangenheit“ (Hutcheon, 1987:180).

openly acknowledge its own discursive, contingent identity (Hutcheon, 1987:182).¹⁸

Es verwirklicht die Parodie der Geschichte, indem er die Vergangenheit textlich gestaltet und mit dem Text der Gegenwart vermengt (vgl. Hutcheon, 2020:212). Sie ist eine Form der Auseinandersetzung mit Ideologien und Geschichte (vgl. Hutcheon, 1987: 179-180).

Widersprüchlichkeit mit der Geschichte ist eine der wichtigsten Eigenschaften postmoderner Geschichtsromane. Sie stellen Themen aus der Vergangenheit wieder in Frage. Grimm drückt folgendes aus, wenn sie das Ziel dieser Romane anspricht:

Die eigentliche Aufgabe des Geschichtsromans in der Postmoderne besteht also weniger darin, die historische Vergangenheit zu verlebendigen, als das kurzweilige Erzählen fortzusetzen. Dabei geht es jedoch nicht um ‚altbackene‘, naive, realistische Erzählformen, sondern um Ironie, Parodie, Vertauschung der Ebenen von Realität und Fiktion, also um Strategien, die Tradition und Innovation spielerisch verbinden (Grimm, 2008: 210).

So wird aus den ernsten Themen der historischen Romane ausgebrochen und eine andere Atmosphäre geschaffen, wodurch der Roman eine unterhaltsame Note erhält. Der Beitrag von Parodie zu postmodernen historischen Romanen ist auch ihr spielerischer Ansatz. Da Parodie bereits eine Nachahmung ist, verleiht sie der Bearbeitung der übernommenen Themen einen spielerischen Ton. So verleiht die Parodie dem Referenzpunkt zusätzlichen Wert. „To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it. And this, once again, is the postmodern paradox“ (Hutcheon, 1988:126).¹⁹ Parodie zielt darauf ab, den paradoxen Kreislauf aufzudecken. Die Eigenschaft der Selbstreflexion dient der Parodie, indem sie paradoxerweise Ideologie und Vergangenheit miteinander verbindet (vgl. Hutcheon, 2020:75).

¹⁸ „Es lehrt und vollzieht die Erkenntnis, dass soziale, historische und existenzielle ‚Realität‘ diskursive Realität ist, wenn sie als Bezugspunkt der Kunst verwendet wird, und dass daher die einzige ‚echte Historizität‘ die ist, die ihre eigene diskursive, kontingente Identität offen anerkennt“ (Hutcheon, 1987:182).

¹⁹ „Parodie bedeutet nicht, die Vergangenheit zu zerstören; tatsächlich bedeutet Parodie sowohl, die Vergangenheit zu verewigen als auch sie in Frage zu stellen. Und das ist erneut das postmoderne Paradox“ (Hutcheon, 1988:126).

Ein weiteres Konzept, das die historische Metafiktion als Mittel verwendet, ist die Ironie. „Ironie ist [lat. ironia, gr. eirōneía = betrügerische Verstellung, Ausflucht, Unernst] uneigentlicher Ausdruck des Gemeinten durch sein Gegenteil“ (Schweikle G. & Schweikle I., 2007:360). Sie ist eine Kunst der Maskierung in Worten und Handlungen. Ironie ist eine Lobeshymne, die darauf abzielt, absichtlich das Negative zu betonen und zum Nachdenken anzuregen. (vgl. Gfrereis, 1999:92). Die Verwendung von Ironie als rhetorisches Werkzeug geht auf die Antike zurück. Es ist bekannt, dass Sokrates und Aristoteles Ironie in ihren Werken verwendet haben (vgl. Julin, 2020:10). Die älteste Form der Ironie, die sokratische Ironie, hat eine Struktur, die sich im Wesentlichen mit der Philosophie der klassischen Literatur deckt (vgl. Schneider, 2013:37).

Ironie ist die Beziehung zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten. Sie entsteht aus der Beziehung zwischen Sprache und Bedeutung. Als ein Konzept der Erzählung ist Ironie eine Aussage, die das Gegenteil des Gesagten ausdrückt. „Ironisch redet, wer etwas Anderes meint als er sagt“ (Leist & Renninger, 2010:74). Es kann über- oder untertrieben verwendet werden, um die Bedeutung zu verdeutlichen (vgl. Leisner, 2014:37). Ironie liegt nicht im Gegenstand selbst, sondern manifestiert sich beim Empfänger. Der Empfänger konstruiert eine Bedeutung, die neben der gegebenen Bedeutung liegt (vgl. Hutcheon & Valdes, 2000:22). André Schneider drückt die von Norman Knox gegebene Definition von Ironie wie folgt aus: „(1) Das Gegenteil dessen sagen, was tatsächlich gemeint ist, (2) Etwas Anderes ausdrücken, als gemeint ist, (3) Tadel durch Lob, Lob durch Tadel, (4) verdeckter Spott“ (Schneider, 2013:40).

Ironie ist ein Transfer, der zwischen Sender und Empfänger stattfindet. Sie ist eine Mitteilung, die vom Empfänger anders interpretiert wird als vom Sender beabsichtigt (vgl. Hutcheon, 2003:11). Hutcheon beschreibt den Autor als Codierer, der den Text als Code und den Leser als Code-Decoder definiert (vgl. Hutchen, 2000:108). Nach ihr beinhaltet der Text eine Situation, in der die Bedeutung erst erscheint, wenn sie entschlüsselt wird. Es ist etwas, das entschlüsselt werden muss, damit die Bedeutung zum Vorschein kommt. Ironie ist keine direkte und klare Aussage, sondern beinhaltet eine Botschaft, die entschlüsselt werden muss. Daher

muss der Empfänger oder Leser die Verbindung zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten herstellen. Es gibt viele Faktoren, die das Verständnis von Ironie beeinflussen. Dazu gehören Konzepte wie Rasse, Religion, Beruf und Geschlecht usw. (vgl. Hutcheon, 2003:18). Natürlich kann der Leser in einer Botschaft, die Ironie enthält, diese nicht erkennen, ebenso wie er in einer nicht ironischen Situation Ironie vermuten könnte (vgl. ebd. 36). Das Konzept der Ironie ist in dieser Hinsicht komplex und vielschichtig.

Kohvakka erklärt, die zunehmende Zeitdifferenz zwischen der Produktion und dem Lesen des Werkes aufgrund verschiedener Phänomene und Situationen, die Übersehen von Ironie verursachen könnten (vgl. Kohvakka, 2008:88). Es ist erforderlich, dass die Zeit und Region, in der das Geschriebene entstanden ist, in vielerlei Hinsicht - sozial, kulturell, wirtschaftlich, wissenschaftlich usw. - bekannt ist. Mit anderen Worten, um die Ironie des Autors, um es postmodern auszudrücken, das Spiel, das er spielt, zu verstehen, werden Informationen benötigt. Wie bereits erwähnt, erfordert die postmoderne eine gut informierte Leserschaft, denn es ist wichtiger, was der Verstehende verstanden hat als das, was der Erzähler erzählt hat. Wie Aytaç es ausdrückt:

Çünkü her insan ister okuyucu, ister eleştirmen, isterse edebiyat araştırmacısı olsun, elindeki edebi eserin dokusuna ve söylemine yerleşmiş sembolleri, benzetmeleri, çağrıştırmaları ve anıştırmaları kendi dünyasının el verdiği ölçüde anlar. Aynı okuyucunun veya aynı eleştirmenini hayatının farklı dönemlerinde aynı eseri farklı değerlendirmesi söz konusudur (Aytaç, 2021:93).²⁰

Ein Text kann selbst von derselben Person zu verschiedenen Zeiten gelesen werden und unterschiedliche Bedeutungen hervorrufen, sagt Aytaç. In der postmodernen Theorie, die eng mit verschiedenen Theorien verbunden ist, werden Saussures Konzepte von Langue und Parole einbezogen. Ironie ist das Verbergen der beabsichtigten Bedeutung. „The “said” and the “unsaid,” rub together to create

²⁰ „Denn jeder Mensch, ob Leser, Kritiker oder Literaturforscher, versteht die in das Gewebe und die Sprache des literarischen Werkes eingebetteten Symbole, Metaphern, Assoziationen und Anspielungen entsprechend seiner eigenen Welt. Es ist möglich, dass derselbe Leser oder derselbe Kritiker dasselbe Werk zu verschiedenen Zeiten seines Lebens unterschiedlich bewertet“ (Aytaç, 2021:93).

irony—and it too packs considerable punch“ (Hutcheon & Valdes, 2000:21).²¹ Daher, wenn es beim Leser an Verständnis fehlt, wird der Code nicht entschlüsselt und die verborgene Bedeutung nicht erreicht werden können. Dies gilt nicht nur für Ironie, sondern für alle rhetorischen Figuren. In der Parodie ist die Situation ähnlich. Auch hier gibt es die Erstellung des Codes und dessen Übermittlung an den Empfänger. Darüber hinaus integriert die Parodie das Alte in das Neue (vgl. Hutcheon, 2000:33). Die Funktionsweisen von Parodie und Ironie ähneln sich. Sie enthalten sowohl offensichtliche als auch verborgene Bedeutungen im Text, wobei die beabsichtigte Bedeutung im Hintergrund liegt (vgl. ebd. 34). Die Postmodernisten untergraben durch Ironie die von der modernen Denkweise verteidigte Ernsthaftigkeit und Realitätsauffassung (vgl. Akbulut, 2021:39). Ironie und Parodie formal voneinander zu unterscheiden, kann schwierig sein, da sie oft gemeinsam verwendet werden und innerhalb der Gesamtheit eines Werkes bestimmt werden können. (vgl. Hutcheon, 2000:33)

Als Ergebnis werden sowohl die Begriffe Parodie als auch Ironie in historischen Romanen verwendet, um die Komplexität der Beziehung zur Realität hervorzuheben. Über diese Konzepte, die deutlich die Realität ins Visier nehmen, äußert sich Grimm wie folgt:

der Postmoderne Geschichtsroman treibt dementsprechend ein Spiel mit der Geschichte, die ihm als unauflösbarer Komplex von lückenhaft überlieferten Tatsachen und ihrer Interpretation entgegentritt. Dem historischen Roman der Gegenwart bleibt bei seiner Suche nach einer stets flüchtigen, nie greifbaren historischen Wahrheit nichts als Ironie, weil er sich bewusst ist, dass eine, Rekonstruktion der Geschichte so, wie sie war' nicht möglich ist. Durch die Ironie erhält der Leser eine (mehr oder weniger subtile) Warnung, sich nicht allzu sehr auf die dargebotene Illusion von Faktizität einzulassen. Mit Hilfe der Ironie reflektiert der postmoderne Geschichtsroman die Fragwürdigkeit seiner Prämisse, dass sich geschichtliche Tatsachen mit fiktionalen Mitteln darstellen lassen. So entlarvt er seine eigene Scheinhaftigkeit durch distanzierende Reflexion (Grimm, 2008:198).

²¹ „Das ‚Gesagte‘ und das ‚Ungesagte‘ reiben sich aneinander und erzeugen Ironie—und auch sie hat eine beträchtliche Wirkung“ (Hutcheon & Valdes, 2000:21).

Das Hauptziel dieser Konzepte in Postmoderne ist nicht, einen Text lächerlich zu machen (vgl. Hutcheon, 2000:50). Es geht vielmehr darum, die historische Realität in Frage zu stellen, die Ereignisse, Personen und Epochen umfassender zu bewerten und eine Haltung gegenüber historischer Realität einzunehmen.

3. DIE CHARAKTERISTISCHEN MERKMALE DES POSTMODERNEN HISTORISCHEN ROMANS NACH ERIK SCHILLING

Die Theoretiker und Wissenschaftler, Erik Schilling, der auf dem Gebiet der Neuen Deutschen Literatur und der Vergleichenden Literatur arbeitet, haben umfassende Folgerungen zum historischen Roman (der Postmoderne sogar nach der Postmoderne) verfasst. In diesem Teil wird auf sein Werk „Der historische Roman seit der Postmoderne“ zurückgegriffen. Schilling hat zuerst den Begriff des historischen Romans definiert und dann nach den Folgerungen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Geppert den Begriff des historischen Romans im Wesentlichen in drei Kategorien unterteilt hat: traditionell, modern und postmodern. Schilling hat einerseits neue Konzepte zum postmodernen historischen Roman hinzugefügt und andererseits die Veränderungen im postmodernen historischen Roman untersucht. Er hat die Veränderungen im postmodernen historischen Roman seit 2000 skizziert.

Wenn man den Roman „Tyll“ von Daniel Kehlmann danach untersucht, zeigt sich, dass Schillings Theorien über den postmodernen historischen Roman als die nach 2000 von ihm festgestellten Merkmale darin klar festgestellt werden können. Aus diesem Grund werden zunächst Schillings Konzepte des postmodernen historischen Romans im folgenden Teil behandelt und dann diese Konzepte bei der Analyse des Romans als Vorbild verwendet. Somit kann man anhand einer detaillierten Forschung über den postmodernen historischen Roman einen zeitgenössischen Roman der deutschen Literatur, den man zu der Postmoderne einfügen kann, nach den Eigenschaften des postmodernen historischen Romans unter die Lupe nehmen.

3.1. Pluralität und Multiperspektivität

Die postmodernen Konzepte sind miteinander in einem komplexen Gefüge verbunden. Diese Situation betont die pluralistische Eigenschaft des Postmodernismus. Diese Struktur verdeutlicht seine pluralistische Sichtweise auf Realität (vgl. Argunşah, 2016:142).

Die Postmoderne, die die Vielfalt der Realität anerkennt, nähert sich historischen Ereignissen daher mit einem vielfältigen Blickwinkel. Das Ziel ist es, ein Ereignis aus mehreren Perspektiven darzustellen. Der postmoderne Roman lehnt eine einzige Wahrheit ab und versucht zu zeigen, dass es mehrere Wahrheiten geben kann. Was er versucht, ist zu zeigen, dass die als falsch betrachteten Fakten tatsächlich die Realitäten anderer sind (vgl. Hutcheon, 2020:197).

Postmodernismus präsentiert Ereignisse aus unterschiedlichen Charakteren und Erzählperspektiven. Dies ermöglicht es dem Leser, aus mehreren Blickwinkeln zu betrachten. Der historische Roman ist aufgrund seiner pluralistischen Konstruktion und der Tatsache, dass Ereignisse aus der Vergangenheit nicht eindimensional sind und aus mehreren Geschichten bestehen, eine erfolgreiche Form, um den postmodernen Pluralität widerzuspiegeln (vgl. Schilling, 2012:277-278).

Viel stärker als bei Geschichten, die in einem in der Gegenwart situierten erzählenden Subjekt ihr Zentrum finden, stellt der historische Roman mit seinem Blick über die Jahrhunderte und die Erzählinstanzen eine postmoderne Auffassung vom Erzählen schon dank seiner Gattungsstruktur aus: Erzählen ist plural und multiperspektivisch (Schilling, 2012:280).

Was der postmoderne historische Roman tut, ist, anstelle einer objektiven und allgemeinen Sichtweise auf Geschichte subjektive und vielfältige Perspektiven anzubieten, wodurch er Realität anvisiert (vgl. ebd. 277-278). Daher verbindet die postmoderne Sichtweise zum Historischen das Objektive und Subjektive im Rahmen der Geschichte zusammen. Was also die reale oder fiktionale Geschichte in einem historischen Roman der Postmoderne bleibt fast umstritten. Es gibt so viele Perspektiven, die die Handlung der Geschichte erleben und erzählen.

Durch Pluralität und Multiperspektivität in den postmodernen historischen Romanen wird Realität nicht aus einer einzigen Perspektive, sondern aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, was zu einer Bereicherung und Vertiefung des Verständnisses führt.

3.2. Das Zusammenspiel von Autor, Leser und Text

Die Postmoderne Ansicht der Literatur bewertet die Beziehung zwischen Autor, Leser und Text erneut und dynamisch betrachtet. Sie lehnt die traditionelle Autor-Leser-Beziehung, die danach statisch und einseitig ist, ab. Stattdessen bemüht sie sich um ein dynamisches und interaktives Verhältnis, das auch den Text einschließt. Daher wird der Text nicht mehr nur als etwas Übermitteltes betrachtet, sondern als ein Bereich, in dem der Leser aktiv teilnimmt.

Postmoderne Werke sind Werke, die sich vielmehr auf Bedeutung konzentrieren. Die Person, die die Bedeutung eines postmodernen Werkes erschließt, ist der Leser. Der Leser werden das Dargebotene im Rahmen ihrer eigenen Welt interpretieren und verstehen (vgl. Aytaç, 2021:93). Postmoderne Werke sind somit reich an Bedeutungsebenen. Der Text, der mit den verschiedenen Verweisen, Zitaten und Fragmenten gefüllt ist, wird als eine Struktur, die die Interpretation erfordert, präsentiert. Das erwartete Verhalten des Lesers besteht darin, am Werk teilzunehmen, indem er sich daran beteiligt und eine aktive Rolle übernimmt. Der historische Roman besitzt die Fähigkeit, diese aktive Struktur im Kontext des Autors, des Textes und des Lesers zu bieten (vgl. Schilling, 2012:280).

Postmoderne historische Romane haben Veränderungen in der Stellung von Autor und Leser mit sich gebracht, wie Schilling dies folgendermaßen ausdrückt:

Autor und Leser verlieren ihren Subjektstatus und werden zu repräsentativen, nicht individuellen Vertretern eines Konzepts. Nicht der genieästhetisch schaffende Autor eines Originaltextes steht hinter den Quellen, auf die sich historische Romane in der Postmoderne berufen, sondern ein multiperspektivisches Autorenkollektiv, durch das die unterschiedlichsten Sichtweisen auf einen Sachverhalt in den Roman einfließen. Gleiches gilt für den Leser. Das Bemühen um die eine verstehende Lektüre ist obsolet, der Text steht verschiedenen interpretatorischen Ansätzen offen. Die Romane stellen mehrere Lesarten

explizit aus und präsentieren sich wechselnden Lesern jeweils anders (Schilling, 2012:281).

Schilling betont, dass in den postmodernen historischen Romanen der Autor und der Leser ihre subjektiven und individuellen Rollen verlieren. Der Autor wird nicht mehr als der alleinige Besitzer des Textes betrachtet; stattdessen nähert er sich dem Werk aus der Perspektive eines multiperspektivischen Autorenkollektivs. Eine ähnliche Veränderung findet auch beim Leser statt. Der Leser bemüht sich nicht um ein einziges Verständnis, da er mit einem pluralistischen Bedeutungskomplex konfrontiert ist. Diese Zustände im Kontext von Autor und Leser zeigen, dass der Text für neue Interpretationen offen ist und daher als Zeichen seiner Vielschichtigkeit und Reichhaltigkeit gilt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass postmoderne historische Romane die Interaktion zwischen Autor und Leser vertiefen und ermöglichen, die Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven zu verstehen. Der Autor, Text und Leser spielen aktiv eine Rolle als Komponenten, die gemeinsam die Bedeutung erschaffen.

3.3. Das Verhältnis von der Realität und Fiktion

Schillings Ansichten zu diesem Thema sind mit dem postmodernen Ansatz konsistent. Im postmodernen Ansatz wurde die traditionelle Auffassung des historischen Romans, der Geschichte unterstützend und bestätigend darstellt, aufgegeben. Stattdessen zielt man darauf ab, Geschichte und Ereignisse mit der Kraft der Vorstellung neu zu interpretieren (vgl. Schilling, 2012:282). Der postmoderne historische Roman nutzt diese Dynamiken intensiv, um das Historische und das Fiktionale neu zu bewerten: „Die einzige Möglichkeit, Fiktion und Realität wieder zu trennen, besteht in einer Hinwendung zur Gegenwart, in einer Fokussierung auf einen Moment der Präsenz“ (ebd. 283).

Schilling zufolge wird die Verwischung der Grenzen zwischen der Vergangenheit und Fiktionalität als proportional zur zunehmenden zeitlichen Distanz zwischen Werk und Ereignis betrachtet. Die Möglichkeiten, die die Mythologie für die Fiktion bietet, sind auf den zeitlichen Abstand zurückzuführen. Hierbei ist es weniger wichtig, ob etwas wirklichkeitsgetreu ist, sondern ob die Erzählung das

Interesse des Lesers weckt (vgl. ebd. 283): „Wann immer der Versuch unternommen wird, von der Gegenwart aus den Blick auf die Vergangenheit zu richten, verschwimmt die Grenze zwischen Fiktion und Realität“ (ebd. 283).

Schilling betont, dass nicht jedes Kunstwerk mit einem historischen Thema unbedingt eine Spannung zwischen der Realität und Fiktion zeigen muss. Als Beispiel nennt er das Werk „Das Parfum“. In diesem Roman interagiert der Protagonist aufgrund seiner geringen Interaktion mit historischen Ereignissen oder Figuren kaum mit der Geschichte, was dazu führt, dass es keine Spannung zwischen Realität und Fiktion entsteht (vgl. ebd. 283-284).

Aus diesen Schlussfolgerungen lässt sich ableiten, dass es möglicherweise nicht ausreicht, wenn ein Roman lediglich ein beliebiges Thema aus der Vergangenheit aufgreift, um ihn im Kontext des postmodernen historischen Romans zu betrachten. Seine Relevanz liegt vielmehr in seiner Verbindung zu den Ereignissen der Vergangenheit, also seiner Historizität, was ein entscheidender Faktor für die Erzeugung von Spannung ist.

3.4. Das Prinzip der Simultaneität

Historische Romane behandeln eine vergangene Epoche und daher spielt die Zeit in diesem Genre eine entscheidende Rolle. In diesem Zusammenhang steht der Zeitbegriff im Mittelpunkt historischer Romane. Ein historischer Roman verwendet immer verschiedene Zeitebenen gleichzeitig (vgl. Schilling, 2012:284). Er bietet dem Leser durch die Präsentation verschiedener Zeitrahmen gleichzeitig eine unkonventionelle Erfahrung (vgl. Somuncuoğlu-Özot, 2012:2275). Postmoderne Erzählweise ermöglicht es, Zeit entsprechend dem Prinzip der Gleichzeitigkeit zu verwenden, um diese Erfahrung zu vermitteln. Ereignisse können auf der Ebene des gegenwärtigen Bewusstseins sowohl im individuellen als auch im kollektiven Unterbewusstsein vielfältig verarbeitet werden (vgl. Schilling, 2012:284).

In den postmodernen Romanen ist es üblich, dass Zeitformen wie die Gegenwartszeit, die Erzählzeit und die Lesezeit verschmelzen (vgl. Somuncuoğlu-Özot, 2012:2275). Dadurch erlebt der Leser die Ereignisse sowohl wie in der Vergangenheit als auch während der Erzählung gleichzeitig und wird gleichzeitig in

die gegenwärtige Handlung eingebunden. Dieser mehrschichtige Ansatz vermittelt dem Leser die Tiefe und Komplexität der Ereignisse auf eine beeindruckende Weise.

Historische Romane zielen darauf ab, den Leser in eine bestimmte vergangene Zeit zu versetzen und die Atmosphäre, Ereignisse und Charaktere dieser Zeit detailliert zu schildern. Die Zeit ist in diesen Erzählungen nicht nur der Rahmen, in dem die Ereignisse stattfinden, sondern auch ein wesentliches Element, das die Kohärenz und Glaubwürdigkeit der Geschichte gewährleistet. Deshalb legt der Autor eines historischen Romans großen Wert auf die genaue und eindrucksvolle Darstellung der soziokulturellen, wirtschaftlichen und politischen Merkmale der Epoche.

Die Gleichzeitigkeit kann als die Übereinstimmung der Erzählzeit mit der Ereigniszeit definiert werden (vgl. Narlı, 2002:94). Es ist die Darstellung des Moments des Geschehens. Der Erzähler kann nicht nur vergangene Ereignisse, sondern auch gegenwärtig stattfindende Momente in die Geschichte einbeziehen. (vgl. ebd. 93). Die postmoderne Erzählweise zieht den Leser in die erlebte Zeit hinein und lässt ihn Zeuge der Ereignisse werden. Dadurch fungiert die Erzählung als Spiegel und ermöglicht ständige Übergänge zwischen verschiedenen Zeiten (vgl. Schilling, 2012:284).

Das Zeitkonzept ist für historische Romane nicht nur ein Hintergrund, sondern auch ein Element, das die Entwicklung der Geschichte und der Charaktere lenkt und die Bedeutung der Ereignisse verstärkt. Daher ist es dabei eines der markantesten und wichtigsten Elemente. Auch der postmoderne historische Roman ermöglicht durch die Verwendung der Gleichzeitigkeit es dem Leser, Ereignisse zu erleben und ihn zu einem Zeugen der Geschehnisse zu machen.

4. „TYLL“ ALS EIN POSTMODERNER HISTORISCHER ROMAN

„Tyll“ spielt in Deutschland des 17. Jh. und erzählt die Geschichte der legendären Figur „Tyll Ulenspiegel“. Das Werk behandelt die Entwicklungsetappen von Tylls Leben und zeigt zugleich Merkmale eines Schelmenromans. In der Geschichte sind Tylls Abenteuer mit verschiedenen Charakteren und historischen Ereignissen verwoben.

Tyll ist im Europa des 17. Jh. als Clown, Akrobat und Schelm bekannt und erlebt politische und gesellschaftliche Ereignisse seiner Zeit. Im Verlauf des Romans entwickeln sich Tylls Leben und Abenteuer rund um Themen wie die Kriege der Zeit, die Frauen, die der Hexerei beschuldigt werden, politische Intrigen und gesellschaftliche Klassendifferenzen.

Tyll ist nicht nur eine Legende, sondern auch ein Volksheld, und seine Geschichte ist die Quelle vieler um ihn herum geformter Legenden und Märchen. Kehlmanns Roman „Tyll“ bringt geschichtliche historische und mythologische Elemente zusammen und entführt die Leser in die aufregende und gefährliche Welt des 17. Jh. in Deutschland.

„Tyll“ im Allgemeinen nimmt eine postmoderne Perspektive ein und bricht damit aus den traditionellen Geschichtserzählungen aus, um Zeit und Ereignisse zu betrachten. Mit seiner Struktur aus acht miteinander verbundenen, aber nicht chronologisch angeordneten Kapiteln ermutigt das Werk den Leser dazu, Ereignisse aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und zu interpretieren. Durch die Vermischung von Geschichte mit Mythologie und Realität mit Fiktion bietet es dem Leser eine alternative Geschichtserzählung. Die Art und Weise, wie der Autor durch Spiele und verschiedene Perspektiven Geschichte vermittelt, zeigt, dass sich es von modernen historischen Erzählungen unterscheidet und einen postmodernen Ansatz verfolgt. Indem Ereignisse vor den Augen des Lesers simultan dargestellt werden, ermöglicht „Tyll“ nicht nur eine reine Wiedergabe historischer Ereignisse, sondern hinterfragt auch, wie sie interpretiert werden können, und bietet dem Leser ein interaktives Erlebnis, indem er ihn Zeuge historischer Ereignisse werden lässt: „Postmoderne, Kriegswirren, mittlerer Held, Fiktionalität, historischer Roman, Schelmenroman – was hier nur angedeutet werden kann, verweist exemplarisch auf den Reichtum, den Kehlmanns Roman bietet“ (Schilling, 2018:402).

4.1. Informationen über Daniel Kehlmann und den Inhalt des Romans

4.1.1. Daniel Kehlmanns Leben und literarische Persönlichkeit

Der österreichisch-deutsche Schriftsteller Daniel Kehlmann, einer der bekanntesten Autoren der zeitgenössischen deutschen Literatur, wurde 1975 in

München als Sohn eines bekannten Theater- und Filmregisseurs und einer Schauspielerin geboren. Seine Familie zog nach Wien, als er sechs Jahre alt war. Kehlmann entwickelte schon in jungen Jahren ein Interesse an der Literatur und studierte Philosophie und Literatur an der Universität Wien. Mit seinem ersten Roman „Beerholms Vorstellung“ (1997), der die Geschichte eines jungen Zauberers erzählt, betrat er die literarische Bühne. Kehlmanns 2005 veröffentlichter Roman „Die Vermessung der Welt“ markierte einen Wendepunkt in seiner literarischen Karriere. In diesem Werk erzählt er die fiktive Biografie zweier Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts und behandelt das Thema Wissenschaft und Entdeckung auf komische und ironische Weise. Dieses Buch wurde in mehr als vierzig Sprachen übersetzt und brachte Kehlmann weltweite Anerkennung. Mit den Romanen „Ruhm“ (2009), der sich auf das Leben der Menschen im 20. und 21. Jahrhundert konzentriert und dabei Themen wie Technologie und Gesellschaft behandelt, und „F“ (2013), das die Suche der Gesellschaft nach Identität und Sinn thematisiert, konnte er seinen Erfolg erneuern. Mit dem 2017 veröffentlichten historischen Roman *Tyll* hat Kehlmann 2018 den Friedrich-Hölderlin-Preis gewonnen und konnte sich 2020 mit der englischen Übersetzung des Romans auf der Longlist des International Booker Prize platzieren. Daher zählt er bereits jetzt zu den erfolgreichen Autoren der zeitgenössischen deutschen Literatur.

In Kehlmanns Werken stehen Geschichte, Wissenschaft, Humor und Ironie im Vordergrund. „In vielen seiner Werke greift Kehlmann auf vergangene Geschehnisse oder historische Persönlichkeiten zurück, denen er ein fiktives Alter Ego schafft“ (Mesa, 2024). Aufgrund der postmodernen Elemente in seinen Werken wird er zu den postmodernen Autoren gezählt (vgl. Schilling, 2018:401). Er behandelt in seinen Werken Ereignisse stets als Übergänge zwischen Realität und Fiktion und verwandelt dies in Spielmaterial (vgl. Reszler, 2010:4). Damit führt er die Leser dazu, nachzudenken und Fragen zu stellen. Sein Einsatz von Humor und Ironie sowie sein klarer und flüssiger Erzählstil machen ihn nicht nur zu einem bedeutenden Autor der deutschen, sondern auch der weltweiten Literatur.

Kehlmann verwendet in seinen Werken häufig Ironie. Damit drückt er entweder das Gegenteil aus oder enthält eine Andeutung (vgl. Buchinger, 2011:56-

57). „Kehlmanns Texte stehen in intensiver Beziehung zu unterschiedlichen literarischen, medialen und wissensgeschichtlichen Traditionen“ (Lampart at al., 2020:3). Die kanonischen Werke der deutschen Literatur, die südamerikanische Literatur mit ihrem „broken realism“ sowie die anglo-amerikanische Literatur haben Kehlmanns literarischen Stil beeinflusst (vgl. Lampart at al., 2020:3). Er wurde von Autoren wie Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Vladimir Nabokov, Salman Rushdie, Jonathan Franzen, Ian McEwan und Zadie Smith beeinflusst (vgl. ebd. 3). Sacha Seiler betont, dass Kehlmann niemals verborgen hat, dass er von der südamerikanischen Literatur beeinflusst ist, und erklärt, dass die Quelle seiner Auffassung von Realität in den Werken dieser Literatur die Magische Realität oder, neuer ausgedrückt, die gebrochene Realität sei (vgl. Seiler, 2020:33, 50). Kehlmann beschränkt sich bei seinen Verweisen nicht nur auf den Bereich der Literatur, sondern macht auch Anspielungen auf viele andere Bereiche wie Malerei, Film, Naturwissenschaften, Philosophie und Theologie, wobei die deutsche Literatur einen besonderen Platz einnimmt (vgl. Lampart at al., 2020:3).

Kehlmann vermittelt die Spannung zwischen Realität und Fiktion in seinen Werken durch eine unzuverlässige Erzählweise (vgl. Bareis, 2020:30). Seine Werke werfen immer wieder Fragen zur Problematik des Erzählens auf und sind reich an hinterfragenden Elementen. Den chaotischen Zustand innerhalb seiner Werke überwindet er durch Intertextualität. Das heißt, Kehlmann nutzt Intertextualität, um das Verständnis und die Analyse seiner Texte zu fördern (vgl. ebd. 28). Die Vergangenheit ist für Kehlmann ein faszinierendes Zentrum, aber seine Werke reflektieren nicht nur historische Ereignisse, sondern auch aktuelle politische Themen wie die Flüchtlingskrise, Neonazismus und die Präsidentschaftswahl von Donald Trump (vgl. Lampart at al, 2020:4). Ein weiteres Merkmal von Kehlmanns Arbeit ist die Tatsache, dass seine Werke sowohl im Bereich der Hochkultur als auch in der Populärkultur Beachtung finden (vgl. ebd. 4). Dies bedeutet, dass einerseits ein gewisses Fachwissen erforderlich ist, um seine Werke zu verstehen, andererseits brechen seine Bücher weltweit Verkaufsrekorde. Diese Tatsache verdeutlicht seinen Erfolg in der Literatur. Aus diesen Gründen sind seine Werke in viele Sprachen übersetzt worden und Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen.

Gegenwart lehrt er an verschiedenen Universitäten und ist aktiv in der literarischen Welt tätig. Neben seinen literarischen Arbeiten hat sich Kehlmann in letzter Zeit dem Bereich des Films zugewandt (vgl. Mesa, 2024).

Prosa

- Beerholms Vorstellung. Roman. (1997),
- Unter der Sonne. Erzählungen. (1998),
- Mahlers Zeit. Roman. (1999),
- Der fernste Ort. Novelle. (2001),
- Ich und Kaminski. Roman. (2003),
- Die Vermessung der Welt. Roman. (2005),
- Wo ist Carlos Montúfar? Essays. (2005),
- Requiem für einen Hund. Ein Gespräch mit Sebastian Kleinschmidt. (2008),
- Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten (2009),
- Leo Richters Porträt. Erzählung. (2009),
- Lob. Essays. (2010),
- F. Roman. (2013),
- Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen. (2015),
- Du hättest gehen sollen. Erzählung. (2016),
- Tyll. Roman. (2017).
- Lichtspiel. Roman. (2023).
- Der bestirnte Himmel über mir. Ein Gespräch über Kant. Omri Boehm & Daniel Kehlmann. (2024).
- Über Leo Perutz. (2024).

Dramen

- Geister in Princeton. (2011),
- Der Mentor. (2012),
- Heilig Abend. (2017),

- Die Reise der Verlorenen. (2018).

Hier sind einige der bedeutendsten Preise, die Kehlmann erhalten hat:

- Candide-Preis (2005),
- Dönhoff-Preis (2006),
- Per-Olov-Enquist-Preis (2008),
- Thomas-Mann-Preis (2008),
- WELT-Literaturpreis (2010),
- Friedrich-Hölderlin-Preis (2017),
- Baden-Württembergischer Literaturpreis (2018),
- Frank Schirrmacher Preis (2020).

4.1.2. „Till“ als historischer Charakter

Till Eulenspiegel (auch bekannt als Dil Ulenspiegel oder Dyl Ulenspiegel) ist einer der bekanntesten Volkshelden des mittelalterlichen Deutschlands. Ob diese Person, die als Held in Volksbüchern auftaucht, tatsächlich existierte, wurde über Jahre hinweg erforscht. Es wird behauptet, dass Till Eulenspiegel zu Beginn des 14. Jahrhunderts in der Region Braunschweig geboren wurde und in den 1350er Jahren in Mölln an der Pest starb (vgl. Keleş, 2016:358).

Angesichts der Zeit, in der Till lebte, lässt sich sagen, dass strenge Regierungsformen vorherrschten. Daher war es im Mittelalter kaum möglich, Könige und Herrscher direkt zu kritisieren. Solche Kritiken waren von einer gewöhnlichen Person kaum durchführbar, weshalb ein Vermittler benötigt wurde: eine außergewöhnliche Figur. Es lässt sich behaupten, dass fast alle Nationen eine narrrhafte Figur besitzen, die in der Lage ist, Beschwerden zu äußern und die gewöhnliche Norm zu überschreiten. Tatsächlich gibt es in der Weltgeschichte viele Völker, wie zum Beispiel die Bulgaren, Mazedonier, Türken und andere, die Figuren mit narrrhaften Eigenschaften hervorgebracht haben (vgl. Steinbach & Schwarz, 2022:27). Das grundlegende Ziel dieser Figuren ist es, die gegenwärtige Situation zu kritisieren, da sie die Zukunft vorausschauend erkennen können (vgl. ebd. 23). Sie agieren oft mit der Kraft, die ihnen die angebliche Dummheit verleiht (vgl. ebd. 21-22), und übernehmen häufig die Rolle, die politische Macht und die gesellschaftlichen Normen zu hinterfragen. Auf diese Weise zeigen diese Charaktere

die Sprach- und Weisheitskraft der Gesellschaften, in denen sie leben (vgl. Dellal & Yurtseven, 2017:294). Diese Figuren spielen die Rolle einer anregenden Kraft, die die Menschen zum Hinterfragen und Nachdenken ermutigt (vgl. ebd. 298). Sie antworten auf unsinnige und unvernünftige Zumutungen mit Klugheit (vgl. ebd. 306). In solchen Situationen verwenden sie meist kritischen Humor (vgl. ebd. 305). Diese Charaktere, die in Geschichten und Witzen vorkommen, haben das Ziel, die Schwächen der Gesellschaft zu parodieren und dadurch einen Beitrag zu leisten (vgl. ebd. 305).

Till, der als Bauernsohn in die Werke eingeführt wurde, erscheint in den im 16. Jahrhundert veröffentlichten Werken als ein klassenmäßig ausgegrenzter, schlauer Wanderer, der das Böse und die List verfolgt (vgl. Wunderlich, 1986:40). Er schweigt niemals gegenüber Ungerechtigkeiten und beugt sich nicht den Befehlen der Machthaber (vgl. Dellal & Yurtseven, 2017:297):

Um seine Schalkheit, seine Durchtriebenheit und Bosheit also, auszuspielen, wendet Eulenspiegel die Methoden des einfallsreichen und listigen Narren an, der sich absichtlich verstellt und in vielen Rollen sein Unwesen treibt, sei es als Knecht oder Gaukler, Arzt oder Priester, Hoffnarr oder Maler, Universitätsgelehrter oder Handwerksgeselle. Als Schalk handelt Eulenspiegel dabei jedesmal gewissenlos, Fehler und Schwächen seiner Mitmenschen macht er sich zunutze; er bestraft, übertölpelt und betrügt sie alle, vom Kaiser bis hinab zum Bettler (Wunderlich, 1986:40).

Till spielt ständig Spiele mit den Personen, denen er begegnet, und seine Kritik wird durch seine Handlungen unterstützt (vgl. Kınalı & Erdoğan, 2021:26). Er wird als Vertreter der sozial unteren Schicht der Bauern gesehen, während seine Taten als Protest gegen die höheren sozialen Schichten bezeichnet werden können (vgl. Bollenbeck, 2016:20). Er ist die Verkörperung der Bauernschläue (vgl. ebd. 21-22). Hans Wiswe beschreibt Till als unehrlichen, listigen und gerissenen Gaukler und betont, dass er kein liebenswerter Narr ist, sondern immer auf materiellen Gewinn aus ist (vgl. ebd. 28). Georg Bollenbeck sieht den Grund, warum Till als Vertreter verschiedener Berufsgruppen in Geschichten auftaucht, in Hermann Botes Erfolg als Zollbeamter, der im engen Kontakt mit dem Volk lebte (vgl. ebd. 52). Die Figuren in Botes Geschichten sind kluge und ehrgeizige Menschen, doch Till besiegt sie

geschickt (vgl. ebd. 53). In gewisser Weise zielt er darauf ab, mit der Weisheit der Eule und dem Spiegel in seiner Hand dem Volk die Wahrheit zu zeigen (vgl. Dellal & Yurtseven, 2017:306).

Bollenbeck weist darauf hin, dass die Geschichten von Till, die ursprünglich ein Produkt der mündlichen Literatur waren, von Bote gesammelt und schriftlich festgehalten wurden (vgl. ebd. 56-57). Er bezeichnet diesen Vorgang als einen Übergang von historischer Realität zu literarischer Fiktion (vgl. ebd. 58-59). Denn Botes Werk steht der Biografie Tills fern, ist jedoch nah an seinen Erlebnissen, also den Geschichten. Es gibt wesentliche Gründe, warum Bollenbeck Botes Werk als fiktional einstuft:

Der Umgang des Autors mit historischen Orten unterstreicht die Tendenz. Obwohl der Text Eulenspiegel 1350 in Mölln sterben läßt: die Universität Erfurt wird erst 1392 gegründet (H. 29), die Päpste residieren zwischen 1309 und 1378 in Avignon und nicht in Rom (H. 34), Ort für die Königswahl ist Frankfurt erst seit 1356 (H. 63), der in H. 1 auftretende Arnold Papenmeyer wird um 1500 als Abt erwähnt und den Herrn Heinrich bezeichnet eine Urkunde um 1495 als Kaplan, das Turnier in Einbeck findet 1471 unter Herzog Albrecht III. statt (H. 88); zudem entsprechen die geschilderten Handwerksverhältnisse nicht denen des 14. Jahrhunderts (Bollenbeck, 2016:59).

Wie aus Bollenbecks Aussage hervorgeht, rückt der Anachronismus, der in den Geschichten und Witzen auftritt, diese historische Figur eher in den Bereich der literarischen Fiktion als in den Kontext historischer Realität. Dennoch ist klar, dass diese Figur eine Konsistenz zwischen den Geschichten aufweist (vgl. ebd. 93). Eulenspiegel ist ein Charakter, der nicht gerne arbeitet, deshalb wenig arbeitet und versucht, das Leben in vollen Zügen zu genießen (vgl. ebd. 62). Er tritt häufig in Auseinandersetzungen mit den Repräsentanten der sozialen Klassen ein (vgl. ebd. 64), zum Beispiel gegen die böse Frau oder den listigen Priester. Till kann nicht direkt mit der Biografie der historischen Figur in Verbindung gebracht werden, da die Geschichten auch Fiktion enthalten (vgl. ebd. 73):

Ob der Bauernsohn lachte, saß oder ging, war festzustellen und als verbürgte Wahrnehmung fixierbar, was er aber dachte, glaubte, fühlte und hoffte, unterliegt, selbst wenn es immer an einen möglichen

historischen Schalk gebunden bleibt, zumindestens der Phantasie und Interpretation der Zeitgenossen (Bollenbeck, 2016:74).

Eulenspiegels Individualität und seine Ausgrenzung aus der Gesellschaft verstärken seine Streiche (vgl. ebd. 86). Auch wenn Botes Werk keine biografischen Merkmale aufweist, präsentiert es dennoch eine einheitliche, konsistente Figur (vgl. ebd. 93). Sein Narrentum, das aus seiner gesellschaftlichen Ausgrenzung resultiert, verstärkt bewusst seinen Konflikt mit der Gesellschaft (vgl. Luther, 2012:9). Till, der als Meister der Unterhaltung und Narr gilt, ist keineswegs dumm; er versteht es gut, andere zu verspotten und ihnen Schaden zuzufügen (vgl. ebd. 13). Veronika Luther erklärt Tills teuflische Eigenschaften mit den karnevalesken Bräuchen des Mittelalters, da Teuflischkeit zu den zentralen Merkmalen der Karnevale im Mittelalter zählt (vgl. ebd. 17). Tills Anspielungen sind nicht verschleiert; im Gegenteil, er übt seine Kritik offen aus, ohne sich hinter seinem Narrentum zu verstecken (vgl. ebd. 23). Er ist ein Charakter, der Freude an seinen destruktiven und schädigenden Handlungen hat (vgl. ebd. 77).

In diesem Sinne spielt Till Eulenspiegel nicht nur die Rolle eines Volkshelden, sondern auch die eines sozialen Kritikers. In seinen Werken deckt er die Absurditäten gesellschaftlicher Normen und Machtstrukturen auf. Eulenspiegel's klüglich konstruierte, sowohl unterhaltsame als auch zum Nachdenken anregende Streiche und Spiele zielen auf verschiedene gesellschaftliche Schichten ab, insbesondere auf solche mit hoher sozialer Stellung. Diese Zielgerichtetheit kann als eine Art Widerstand gegen gesellschaftliche Ungleichheit und Ungerechtigkeit betrachtet werden.

In Geschichten tritt Till meist als spöttischer und schlauer Narr auf, der verschiedene Gesellschaftsschichten kritisiert (vgl. Mölln. Die Eulenspiegelstadt, 2024). Die Existenz dieser Figur ist umstritten, doch der Name „Eulenspiegel“ setzt sich aus den Wörtern „Eule“ und „Spiegel“ zusammen. Die Eule steht für Weisheit, der Spiegel für die Wahrheit. Außerdem wird in der Internetbroschüre der Stadt Mölln auf die Existenz eines Till Eulenspiegel gewidmeten Museums sowie auf ihm zu Ehren errichtete Denkmäler hingewiesen (vgl. ebd.). Darüber hinaus ist die Bedeutung dieses Volkshelden, dessen Denkmäler in vielen Städten stehen, für die

deutsche Nation größer als vermutet. Darüber hinaus werden auf der von Dr. Monika Kirk erstellten Website Informationen über das erste Werk, das sich mit Till befasst, wie folgt bereitgestellt:

Die Geschichten vom Leben und den grotesken Abenteuern des Till Eulenspiegel wurde von Hermann Bote in seinem Volksbuch "Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel" überliefert. Die älteste erhaltene Fassung des Buches stammt aus dem Jahr 1510/1511. In 96 Historien werden die Schelmenstreiche dieses rauen Zeitgenossen beschrieben, der nicht nur ein Schalknarr war, sondern auch als fauler Gelegenheitsarbeiter, Gauner, Zechpreller, Bauernfänger und Beutelschneider, der verspottete, betrog und erpresste, beschrieben wird (Kirk, 2024).

In Volksgeschichten erscheint Till als alter Hausherr, schlauer Pfarrer, Schmied, Gastwirt oder Pächter (vgl. Schabernack, 2012:13). Diese Geschichten zeichnen sich durch ihren Humor aus, weshalb auch Tills Kleidung ein humorvolles Element darstellt (vgl. ebd. 16). Besonders im 19. und 20. Jahrhundert tauchte er in vielen literarischen Werken als Held auf (vgl. ebd. 26). Seine Geschichten dienen nicht nur der Unterhaltung, sondern haben oft auch eine moralische, erzieherische und lehrreiche Komponente. Die Geschichten des deutschen Volkshelden Till Eulenspiegel, der als kulturelles Erbe betrachtet werden kann, sind bis heute aktuell geblieben.

4.1.3. Tylls Zusammenfassung

Kehlmanns Roman „Tyll“ schildert die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und den allgemeinen Zustand Deutschlands zu dieser Zeit. „In Tyll (2017) erweisen sich die komplexen sozialen Strukturen der frühen Neuzeit als zugänglich, indem sie ein Narr durchschreitet. Leserinnen und Lesern wird sogar nahegelegt, dass dieser Narr seine soziale Umwelt verändern könnte“ (Hermann, 2020:57). Der Roman besteht insgesamt aus acht Kapiteln. Er handelt sich nicht nur um einen historischen Roman, sondern zeigt auch Eigenschaften eines Schelmenromans, da es die Entwicklung des Lebens von Tyll darstellt.

Der Roman ist nach seinem Protagonisten „Tyll Eulenspiegel“ benannt. Im ersten Kapitel, „Schuhe“, wird erzählt, wie Tyll ein berühmter erwachsener Akrobat

ist. Tyll und seine Gefährten kommen in eine Region, die noch nicht vom Krieg heimgesucht wurde. Dort führen sie ihre Vorstellungen auf und sammeln Geld. Tyll bringt die Leute dazu, alles zu tun, was er ihnen sagt. Das Publikum amüsiert sich, bis auf ein kleines Mädchen namens Martha. Tyll fragt die Leute, ob sie noch mehr Spaß haben wollen, und fordert sie auf, ihre Schuhe auszuziehen und in die Luft zu werfen. Die Leute tun dies, und Tyll macht sich über sie lustig. Er bietet Martha, dem einzigen Mädchen, das nicht mitgemacht hat, an, mit ihm zu kommen, aber sie lehnt ab. Später fahren Tyll und seine Gefährten mit ihren Wagen weiter. Kurz darauf erreicht der Krieg auch diese Region, und alle verlieren ihr Leben, einschließlich Martha, die beim Einsturz ihres Hauses ums Leben kommt.

Im zweiten Kapitel, „Herr der Luft“, wird Tylls Kindheit beschrieben. Tyll ist das einzige Kind des Müllers Claus und seiner Frau Agneta. Er hat wenig Verständnis für die Mühlenarbeit und übt sich lieber im Seiltanzen. Anfangs misslingt es ihm, doch mit der Zeit schafft er es. In diesem Kapitel streitet er oft mit dem Knecht Sepp. Schließlich wirft der erzürnte Sepp ihn ins Mühlenwasser. Es ist fast unmöglich, dort herauszukommen, aber Tyll überlebt und schafft es, ohne steckenzubleiben. Seine Mutter sagt, er sei ein zweites Mal getauft worden. Der Vater bestraft den Knecht, entlässt ihn aber nicht, da er keinen Ersatz finden kann. Eines Tages muss Mehl in ein Dorf geliefert werden. Claus kann die Mühle nicht verlassen, deshalb machen sich die schwangere Agneta, der Knecht Heiner und Tyll auf den Weg, um das Mehl zu liefern. Auf halber Strecke im Wald bekommt Agneta Wehen. Sie befiehlt Tyll, bei der Kutsche zu bleiben, und versucht mit Heiner, nach Hause zurückzukehren, doch das Kind wird unterwegs geboren und stirbt wie die vorherigen Kinder. Claus, der an Magie und Bücher interessiert ist, spürt an diesem Abend, dass etwas Schlimmes passieren wird. Er spricht Gebete und magische Worte. Am Morgen sieht er Agneta und Heiner zurückkehren. Er läuft ihnen entgegen, und sie begraben das tote Baby neben der Mühle. Dabei bemerken sie, dass sie Tyll vergessen haben. Tyll sitzt währenddessen auf einem Baum im Wald. Claus und die Knechte machen sich auf die Suche nach ihm. Sie finden die Kutsche, aber weder den Esel noch Tyll. Als sie näherkamen, entdeckten sie, dass der Kopf des Esels abgetrennt wurde. Sie vermuten Wölfe, aber es sieht nach einem Schnitt

aus. Während sie nach Tyll suchen, sitzt er kichernd auf einem Baum, trägt die Haut und Ohren des Esels auf dem Kopf. Die Knechte erschrecken. Tyll kommt später herunter und fällt in Ohnmacht. Als er aufwachte, war er wieder zu Hause.

Eines Tages schickt Claus Tyll los, um einen Hammer zu holen. Auf dem Rückweg trifft Tyll im Wald auf Dr. Kircher. Er erzählt ihm von seinem Vater und dessen Interesse an Magie, dann trennen sie sich und Tyll kehrt nach Hause zurück. Kurz darauf klopft es an der Tür, und Dr. Kircher und Dr. Tesimond stehen davor. Sie stellen sich als Jesuiten vor. Am Tisch unterhalten sie sich, und Dr. Tesimond behauptet, ein Drachenforscher zu sein. Er erklärt, dass das wirksame Mittel gegen die Pest aus Drachenblut hergestellt werden könnte. Claus und die anderen fragen ihn, ob er jemals einen Drachen gesehen habe. Er verneint, ist aber von deren Existenz überzeugt und glaubt, dass sich letzter Drachen verstecken.

Während des Gesprächs kommt das Thema auf Magie. Claus spricht über die Macht der Magie, während Agneta versucht, ihn zum Schweigen zu bringen, aber es gelingt ihr nicht. Die Jesuiten fordern ihn auf, nach draußen zu gehen, um weiter zu sprechen, aber in Wirklichkeit verhaften sie Leute, die der Hexerei verdächtigt werden, und verurteilen sie zum Tode. Später wird ein Gericht eingerichtet, in dem die beiden Jesuiten als Richter fungieren. Claus wird für schuldig befunden und zum Tode verurteilt. In diesem Moment tritt ein Forscher namens Vaclav van Haag vor Gericht und beginnt, Claus zu verteidigen, aber den Jesuiten gefällt das nicht, und sie verkünden, dass sie auch ihn verurteilen werden, und sperren ihn in den Stall.

Claus wird hingerichtet. In der Zwischenzeit schlägt Tyll Nele vor, zu fliehen, weil er weiß, dass die Jesuiten ihn nach seinem Vater ebenfalls verhören werden. Zusammen mit Nele flieht er aus der Gegend und trifft unterwegs auf den Sänger Gottfried. Gottfried informiert sie über Claus' Hinrichtung. Tylls Ziel auf dieser Reise ist es, sich weiterzuentwickeln, aber bald erkennen sie, dass sie von Gottfried nichts mehr lernen können. Auf ihrer Reise mit Gottfried begegnen sie dem Clown Pirmin, der sehr talentiert ist. Tyll erkennt, dass er viel von Pirmin lernen kann, aber er muss Nele überzeugen, die Pirmin nicht mag. Schließlich überredet er sie zu diesem Abenteuer.

Im dritten Kapitel „Zusmarshausen“ beauftragt Kaiser den Grafen Martin von Wolkenstein, den berühmten Narren Tyll zu finden, der im Kloster Andechs lebt, und ihn zu ihm zu bringen. Mit seinen Soldaten macht sich der Graf auf den Weg. Nachdem sie Tyll gefunden haben, werden sie auf dem Rückweg Zeugen einer der bedeutendsten Schlachten des Dreißigjährigen Krieges. Die Soldaten des Grafen sterben inmitten des Kampfes, Tyll wird am Rücken, Graf wird an der Hand verletzt, überlebt aber und kehrt mit dem Grafen allein zum Hof zurück.

Im vierten Kapitel, „Könige im Winter“, wird die Geschichte von Elizabeth Stuart, der sogenannten Winterkönigin, und Friedrich, dem Winterkönig, erzählt. Friedrich, Kurfürst von der Pfalz, wird die Krone von Prag angeboten. Trotz des Wissens, dass dies einen Krieg auslösen wird, nimmt er das Angebot unter dem Einfluss von Elizabeth an. Der Krieg beginnt, und er verliert gegen den Kaiser. Da ihre Herrschaft nur einen Winter andauert, erhalten sie diese Beinamen. In diesem Kapitel wird auch der misslungene Anschlag auf Elizabeths Familie beschrieben, hinter dem Dr. Tesimond steckt, sowie die Hochzeit von Elizabeth und Friedrich. Nach der Kriegsniederlage mussten sie den Thron verlassen und ins Exil gehen.

Als die Protestanten den Krieg fast verloren haben, trat der schwedische König Gustav Adolf als protestantischer Führer gegen den katholischen Kaiser an und besiegt ihn in jeder Schlacht. Friedrich sieht darin eine Chance, seinen verlorenen Thron, Prag, zurückzuerobern, und macht sich mit Tyll, einem Koch, dem Kont Hudenitz und den einigen Soldaten auf den Weg zum Lager von Gustav Adolf in Mainz. Dort sehen sie, dass die Pest und Krankheiten im Lager wüten. Friedrich spricht mit Gustav Adolf, kann ihn jedoch nicht überzeugen. Adolf verachtet Friedrich und bietet ihm die Pfalz als Lehen an, was Friedrich ablehnt. Auf dem Rückweg fliehen die Soldaten, der Koch und Hudenitz. Tyll und der Winterkönig bleiben allein zurück. Der König ist krank und erliegt der Pest. Vor seinem Tod schreibt er einen Brief an Elizabeth und übergibt ihn Tyll. Tyll überlebt erneut, kehrt zum Hof zurück und gibt den Brief ab. Danach verlässt er den Hof mit Nele und dem Esel Origenes.

Im fünften Kapitel, „Hunger“, wird die Zeit von Tyll und Nele bei Pirmin beschrieben. Eines Tages erzählt Nele ein Märchen, aber Pirmin gefällt es nicht und

er widerspricht ständig und stellt Fragen. Pirmin behandelt sie schlecht und gibt ihnen kein Essen. Er erzählt, dass er früher zu den Artisten gehörte, die für Friedrichs Hochzeit nach England gebracht wurden. Die Kinder ertragen den Hunger nicht. Eines Tages fällt Pirmin plötzlich tot um. Im Werk bleibt Pirmins Tod unklar: Tyll behauptet, Nele habe Pirmin vergiftet, während Nele sagt, Tyll habe Pirmin in den Rücken gestochen. Somit bleibt Pirmins Tod ungeklärt.

Im sechsten Kapitel, „Die große Kunst von Licht und Schatten“, reist Athanasius Kircher, auch bekannt als Dr. Kircher, nach Holstein, um den letzten Drachen zu finden. Er sucht die Hilfe des Wissenschaftlers Olearius. Kircher überzeugt ihn, und Olearius nimmt seinen Assistenten, den Dichter Paul Fleming, mit. Kircher sagt, er brauche einen Musiker, um den Drachen zu beruhigen. Sie besuchen ein Wanderzirkus auf dem Weg und treffen dort auf Tyll. Kircher nutzt den „Quadrat“, einen Zauber, den sein verstorbener Meister Tesimond nur einmal verwendet hatte und den auch Claus benutzte, um zu entkommen. Es entsteht ein Nebel, und er flieht in einem Wagen. Olearius und Nele lernen sich kennen und beschließen zu heiraten. Nele teilt Tyll die Neuigkeit mit. Tyll verschwindet mit seinem Esel und seinen Jonglierbällen. Es wird vorausgesagt, dass Nele in ihrem Palast sterben wird, kurz bevor sie Tylls Vision sieht, und dass der letzte Drache, müde vom Verstecken, in der Nähe von Holstein stirbt.

Das siebte Kapitel, „Im Schacht“, folgt chronologisch dem Vorigen „Die große Kunst des Lichts und Schattens“. Nach dem Verlassen des Wanderzirkus geht Tyll nach Brünn. Unterwegs im Wald reagiert sein Esel Origenes verärgert, da Tyll nachts auf Bäume klettern kann, während der Esel auf dem Boden bleiben muss, wo es gefährlich ist. Am Morgen ist der Esel verschwunden, und es wird angedeutet, dass er entweder weggelaufen oder von Wölfen verschleppt worden sein könnte. Tyll erreicht allein die Stadt Brünn. Als Tyll hierherkommt, versucht er, dem Burghauptmann eine Vorstellung zu geben, aber es kann nicht gesagt werden, dass er erfolgreich ist. Der Burghauptmann Torstensson beauftragt Tyll, eine Rolle in der Verteidigung der Stadt zu übernehmen. Tyll wählt die Schachtabteilung, die er für am einfachsten hält, aber tatsächlich am schwierigsten ist. Unter Tage unterhält er sich mit den Soldaten. Als die Angriffe beginnen, sterben die Soldaten einer nach

dem anderen. Tyll beginnt, Visionen von Menschen aus seinem Leben zu sehen: Tesimond, Pirmin, Agneta und König Friedrich. Die Vision seines Vaters Claus sagt ihm, dass es gut ist zu leben. Tyll schöpft Kraft, entkommt dem Schacht und überlebt erneut.

Im achten Kapitel, „Westfalen“, geht es um Elizabeths Reise nach Osnabrück zu den Friedensverhandlungen. Sie trifft zunächst den katholischen Vertreter Lamberg und dann die protestantischen Vertreter Contarini, Salvius und Oxenstierna. Elizabeths Ziel ist es, für ihren Sohn die achte Kurfürstenwürde zu erlangen, was ihr jedoch nicht gelingt. Während der Verhandlungen wird ein Tanzabend organisiert. Bei diesem erscheint Tyll, der nun im Dienst des Kaisers steht, und jongliert nicht mehr mit Bällen, sondern mit Messern. Am Ende der Vorstellung geht Tyll zu Elizabeth, die oben das Geschehen beobachtet, und sie beginnen ein Gespräch. Elizabeth fragt nach Nele und bietet Tyll an, mit ihr nach England zu kommen. Währenddessen beginnt es mitten im Frühling zu schneien. Elizabeth erinnert sich daran, dass sie die Winterkönigin ist. Als sie sich umdreht, bemerkt sie, dass Tyll verschwunden ist.

4.2. Die Beziehung zwischen Realität und Fiktion in den historischen Darstellungen

In unserer Welt gibt es Unterschiede zur Welt des Romans. Diese Unterschiede basieren auf dem Konzept der Realität. Während in unserer Welt Ereignisse als einzelne Realitäten anerkannt werden, handelt es sich in der Welt des Romans um vielschichtige und plurale Realitäten (vgl. Kundera, 2002:25).

Postmoderne Romane, die sich gegen eine einheitliche Realität wenden, streben durch den Einsatz von Fiktion danach, die plurale Struktur der Realität aufzuzeigen. Als Reaktion auf die Übertragung von Ereignissen der Vergangenheit auf eine einheitliche Weise, entfernen postmoderne historische Romane die Grenze zwischen Realität und Fiktion und werfen Zweifel an der bekannten Einzelrealität auf.

Kehlmann bietet in seinem Werk „Tyll“ eine Eco-artige Erzählweise, in der historische Realität und Fiktion miteinander verwoben sind (vgl. Schilling,

2018:401). In diesem Werk vermischen sich Geschichte und Fiktion, Unterhaltung und Kritik. Dadurch wird eine rekonstruierte historische Realität präsentiert (vgl. ebd. 402). Dabei verwendet Kehlmann auch fantastische Elemente, da die Nutzung solcher Elemente in postmodernen historischen Romanen oft im Gegensatz zur Suche nach Realität steht (vgl. Grimm, 2008:208). Die Suche nach einem zweifelhaften Drachen, die Fähigkeit eines Esels zu sprechen, die Wirksamkeit von Zaubern und Tylls Unsterblichkeit vermischen sich im Werk mit den historischen Realitäten des 17. Jahrhunderts. Neben alledem werden historische Realitäten und Figuren auf parodistische Weise durch eine fiktive Biografie in das Werk integriert. Zusammen mit der Verwendung von Postironie wird dem Leser eine Erzählung präsentiert, die Metafiktion enthält.

Manchmal wird der Dreißigjährige Krieg im Mittelpunkt des Werkes durch Metaphern, unterschiedliche Darstellungen und Interpretationen auf absurde Weise dem Leser vermittelt. Mit diesem Roman, in dem Kehlmann seine Fiktionalität in jedem Kapitel spürbar macht, hat er ein Werk geschaffen, das sowohl die Merkmale eines Romans als auch die eines Geschichtsbuchs aufweist und dabei die Ansprüche historischer Realität überschreitet.

4.2.1. Das Einfügen fantastischer Elemente in die Vergangenheit

Kehlmann hat in diesem Werk reale historische Begebenheiten mit fiktionalen Ereignissen verknüpft. In „Tyll“, das als postmodernes Werk gilt, wird über die Fiktion hinaus die für den Postmodernismus unerlässliche Metafiktion erreicht. Das Ziel der historischen Metafiktion besteht darin, die Gewissheit der Erzählungen im historischen Roman zu untergraben, also Zweifel an den Ereignissen zu wecken und dem Leser bewusst zu machen, dass das Werk lediglich eine Erzählung ist. In diesem Zusammenhang begegnet uns bei Kehlmann die Gestaltung fantastischer Elemente zur Konstruktion historischer Metafiktion.

Dank seines meisterhaften Einsatzes dieser Elemente löst Kehlmann die historische Erzählung aus ihrem traditionellen Kontext und überführt sie in einen metafikionalen Rahmen. Das, was er tut, kann gewissermaßen als Dekonstruktion der Realität bezeichnet werden. Indem die Ereignisse über das Reale hinausgehen,

wird beim Leser das Gefühl der Fiktionalität erzeugt. Im Werk sind einige der fantastischen Elemente, die diesem Ziel dienen, die Existenz des Drachen, das Sprechen des Esels, die Wirkung von Zaubern und Tylls Unsterblichkeit.

4.2.1. a. Die Existenz des Drachen

Der Drache, den es im wirklichen Leben nicht geben kann, wird als Verweis auf die Fiktion verstanden. Die Fiktion wird durch seine Anwesenheit eindeutig unterstützt. Seine Anwesenheit verleiht dem Werk eine märchenhafte Atmosphäre. Er zerstört die Wahrnehmung der Realität und erzeugt das Gefühl, dass das Werk nur Fiktion ist. Die Existenz des Drachen wird erstmals thematisiert, als Dr. Tesimond und Dr. Kircher Claus Ulenspiegels Haus besuchen. Dr. Tesimond sagt, dass er ein Drakontologe ist. Der Haushalt ist sehr überrascht und fragt, ob es wirklich Drachen gibt, und die beiden Wissenschaftler versuchen, die Existenz von Drachen mit sehr absurden Behauptungen zu beweisen:

Er räuspert sich. «Darf ich fragen, ob Ihr Gelehrte seid?»

«Das will ich meinen», antwortet Doktor Tesimond und nimmt mit spitzen Fingern einen Löffel. «Ich bin Doktor der Medizin und der Theologie, außerdem ein Chemikus mit dem Fachgebiet Drakontologie. Doktor Kircher beschäftigt sich mit den okkulten Zeichen, mit der Kristallkunde und dem Wesen der Musik.» [...] Für einen Moment ist es still. Dann beugt Claus sich vor und fragt, ob es ihm erlaubt sei, eine Frage zu stellen. «Mit Gewissheit», sagt Doktor Tesimond. [...]

«Was ist Drakontologie?», fragt Claus. [...] «Die Lehre vom Wesen der Drachen.» Die Knechte heben die Köpfe. Die Magd lässt den Mund offen stehen. Dem Jungen wird heiß. «Habt Ihr welche gesehen?», fragt er. Doktor Tesimond runzelt die Stirn, als hätte ein unschönes Geräusch ihn gestört. Doktor Kircher blickt zum Jungen und schüttelt den Kopf. [...] Er höre diese amüsante Frage nicht zum ersten Mal, sagt Doktor Tesimond. In der Tat begegne jeder Drakontologe ihr regelmäßig beim einfachen Volk. «Aber Drachen sind selten. Sie sind sehr ... Wie heißt es noch?» «Scheu», sagt Doktor Kircher. [...] Ja, die Drachen seien unvorstellbar scheu und zu verblüffenden Kunststücken der Tarnung fähig. Man könne hundert Jahre suchen und doch nie in die Nähe eines Drachen kommen. Ebenso könne man hundert Jahre in unmittelbarer Nähe eines Drachen verbringen und ihn nie bemerken. [...] «Aber woher weiß man, dass es Drachen gibt?», fragt der Junge. Doktor Tesimond runzelt die Stirn. [...] «Wegen der Wirksamkeit der Substitute», sagt Doktor Kircher. «Woher soll denn ein mickriges Tier wie der Egerling

Heilkraft haben, wenn nicht durch seine Ähnlichkeit mit dem Drachen!
Warum kann der Zinnober heilen, wenn nicht deshalb, weil er dunkelrot
ist wie Drachenblut!» (Kehlmann, 2017:98-101).

Die Aufnahme des Drachen und der Drachenkunde als Wissenschaftsdisziplin gehört zu den Elementen, die das Werk über die Realität hinausheben. Der Drache, dessen Existenz im Verlauf der Geschichte immer wieder angezweifelt wird, wird als mythologisches Wesen dargestellt. Die Existenz des Drachen, die lediglich mit unsinnigen Beweisen wie der Farbe von Pflanzenextrakten begründet wird, wird gegen Ende des Werkes durch seinen Tod bestätigt. „Im selben Jahr starb in der Holsteinischen Ebene der letzte Drache des Nordens. Er war siebzehntausend Jahre alt, und er war es müde, sich zu verstecken“ (Kehlmann, 2017:392).

4.2.1.b. Das Sprechen des Esels

Ein weiteres fantastisches Element ist das Sprechen des Esels. In der neunundzwanzigsten Geschichte der Till-Geschichten von Hermann Bote bringt die historische Figur Till dem Esel das Sprechen bei (vgl. 2014:29-30). Darin macht der Esel nur die Laute a-i und Till sagt, dass er mit der Zeit auch die restlichen Buchstaben lernen wird. Kehlmann entwickelt diese Situation in seinem Werk weiter und macht daraus ein Spiel, das auf die Realität zielt. Der Leser wird bezüglich des sprechenden Esels im Unklaren gelassen, wodurch die Grenze zwischen Realität und Fiktion aufgehoben wird. So kann der Leser manchmal davon überzeugt sein, dass der Esel tatsächlich spricht, während er manchmal glaubt, dass es sich um eine Kunst handelt. Der Esel ist sowieso im Roman nicht nur ein allgemeines Tier, sondern der Freund von Tyll, der auch einen Namen „Origenes“²² hat. Der kann sprechen und lernen, was man ihm beibringen möchte:

Martha ging langsam um den Planwagen herum. Da saß, mit dem Rücken ans Wagenrad gelehnt, Tyll Ulenspiegel und trank aus einem großen Humpen. Neben ihm stand der Esel. «Komm her», sagte er. Mit klopfendem Herzen trat sie näher. Er streckte ihr den Humpen hin. «Trink», sagte er. Sie nahm den Krug. Das Bier schmeckte bitter und schwer. «Die Leute hier. Sind das gute Leute?» Sie nickte. «Friedliche Leute, helfen einander, verstehen einander, mögen einander, solche Leute

²² Ein Geistlicher, der im 2-3. Jahrhundert nach Christus lebte und verschiedene religiöse Lehren formulierte (vgl. Wikipedia, 2024a.).

sind das?») Sie nahm noch einen Schluck. «Ja.» «Na dann», sagte er. «Wir werden sehen», sagte der Esel. Vor Schreck ließ Martha den Humpen fallen. «Das schöne Bier», sagte der Esel. «Du saudummes Kind.» «Man nennt das Reden mit dem Bauch», sagte Tyll Ulenspiegel. «Kannst du auch lernen, wenn du möchtest.» «Kannst du auch lernen», sagte der Esel. Martha hob den Humpen auf und trat einen Schritt zurück. Die Bierpfütze wurde größer und wieder kleiner, der trockene Boden saugte die Nässe ein. «Im Ernst», sagte er. «Komm mit uns. Mich kennst du ja jetzt. Ich bin der Tyll. Meine Schwester da drüben ist die Nele. Sie ist nicht meine Schwester. Wie die Alte heißt, weiß ich nicht. Der Esel ist der Esel.» Martha starrte ihn an. «Wir bringen dir alles bei», sagte der Esel. «Ich und die Nele und die Alte und der Tyll. Und du kommst weg von hier. Die Welt ist groß. Du kannst sie sehen. Ich heiß nicht einfach Esel, ich hab auch einen Namen, ich bin Origenes.» (Kehlmann, 2017:16-17).

Tyll erklärt im Gespräch mit Martha, dass das Sprechen des Esels eine Kunst des Bauchredens²³ sei. Doch als Dr. Kircher auf dem Jahrmarkt mit dem Esel spricht, wird der Leser im Zweifel gelassen, da Kircher die Person, die den Esel sprechen lässt, nicht identifizieren kann:

Er stieß die Tür auf und stieg aus. Der Schweiß der Pferde dampfte. Auch die Wiese war feucht. Er blinzelte und stützte sich gegen die Kutsche, ihm war schwindlig. «Große Männer», sagte eine Stimme. «Hier bei uns!» Drüben bei den Zelten waren Leute, und etwas näher saß die Alte vor dem Waschbottich, aber direkt neben ihnen stand nur ein Esel. Das Tier blickte auf, senkte wieder den Kopf und zupfte Halme aus. «Habt Ihr das auch gehört?», fragte Fleming. Olearius, der hinter ihm ausgestiegen war, nickte. «Ich bin's», sagte der Esel. «Dafür gibt es eine Erklärung», sagte Kircher. «Und welche ist das?», fragte der Esel. «Bauchrednerkunst», sagte Kircher. «Stimmt», sagte der Esel. «Ich bin Origenes.» «Wo versteckt sich der Bauchredner?», fragte Olearius. «Schläft», sagte der Esel (Kehlmann, 2017: 370-371).

In diesem Zitat wird es deutlich gesehen, dass nicht die Kunst des Bauchredens im Spiel ist, sondern der Esel tatsächlich spricht. Dies wird dadurch verdeutlicht, dass der Bauchredner schläft. Dennoch wird die endgültige Gewissheit in dem Dialog zwischen dem Esel und Tyll auf dem Weg nach Brünn erreicht:

²³ Bauchreden ist die Fähigkeit des Künstlers, ohne den Mund zu benutzen, Töne aus der Bauchhöhle zu erzeugen. Diese Kunstform entstand in der Antike und wurde bis Mitte des 16. Jahrhunderts mit Hexerei in Verbindung gebracht. Ab dieser Zeit wurde sie jedoch als Kunst anerkannt und zu Unterhaltungszwecken auf Jahrmärkten, in Gasthäusern und ähnlichen Orten eingesetzt (vgl. Moreno, 2024).

Immerhin gut, dass der Origenes davongekommen ist. Wegen ihres Streits ist das gewesen, letzten Monat erst, auf dem Weg nach Brünn. «Im Wald sind die Wölfe», hat der Esel gesagt, «die haben Hunger, lass mich hier nicht stehen.» «Keine Angst, die Wölfe sind weit weg.» «Ich kann sie riechen, so nah sind sie. Du kletterst auf einen Baum, aber ich steh hier unten, und was tu ich, wenn sie kommen?» «Du tust, was ich sage!» «Aber wenn du was Blödes sagst?» «Dann auch. Weil ich der Mensch bin. Ich hätte dir nie das Reden beibringen sollen.» «Dir hätt man's auch nicht beibringen sollen, du sagst kaum was, das Sinn hat, und du jonglierst nicht mehr sicher. Demnächst rutscht dir noch der Fuß vom Seil. Du hast mir gar nichts zu befehlen!» Und da ist Tyll eben wütend auf den Baum, und der Esel ist wütend unten geblieben. Tyll hat so oft auf Bäumen geschlafen, dass ihm das nicht mehr schwerfällt – man braucht einen dicken Ast und ein Seil, um sich festzubinden, und ein gutes Gefühl für Gleichgewicht, und wie bei allem anderen im Leben braucht man Übung. Die halbe Nacht hat er den Esel schimpfen gehört. Bis der Mond aufgegangen ist, hat er gebrummt und gemurrt, und er hat Tyll ja leid getan, aber es ist spät gewesen, und in der Nacht kann man nicht weiterziehen, was hätte man tun sollen. So ist Tyll eben eingeschlafen, und als er wieder aufgewacht ist, ist der Esel nicht mehr da gewesen. Die Wölfe sind nicht schuld, das hätte er schon gemerkt, wenn die gekommen wären; offenbar hat der Esel beschlossen, dass er es auch allein zu etwas bringen kann und keinen Bauchredner braucht (Kehlmann, 2017:405-406).

Die anfangs als Bauchrednerkunst vorgestellte Situation klärt sich in einem Gespräch zwischen dem Esel und Tyll auf dem Weg nach Brünn auf. Hier versteht der Leser, dass das sprechende Wesen tatsächlich der Esel selbst ist. Der Esel trifft nun seine eigenen Entscheidungen und trennt sich von Tyll, um seinen eigenen Weg zu gehen.

Im Roman bringt Kehlmann das uralte Konzept des Bauchrednens auf ironische Weise in die Gegenwart. Er kombiniert das Bauchreden, das über Jahrhunderte hinweg mit Hexerei in Verbindung gebracht wurde, mit einem Esel, den er nach dem antiken Gelehrten Origenes benennt. Kehlmann geht sogar noch einen Schritt weiter: Der Esel Origenes beschränkt sich nicht nur auf das Sprechen, sondern beginnt auch zu schreiben. Natürlich ist die Wahl eines antiken Weisen wie Origenes auch ein Beispiel für Kehlmanns Ironie. Doch in diesem Kapitel wird vor allem die deutliche Abkehr von der Realität hervorgehoben. Kehlmann verbindet als typische postmoderne Eigenschaft das Alte und das Neue auf geschickte Weise und

schafft dadurch eine übernatürliche Situation, die dem Leser letztlich eine spielerische Erzählweise bietet.

4.2.1.c. Die Wirkung von Zaubern

Ein weiteres fantastisches Element ist es, dass der Zauber immer noch auch heute funktioniert. Der Zauber ist ein übernatürliches Ereignis, das im Leben bzw. in der realen Welt eigentlich nicht möglich ist. Ihre Manifestation verweist einerseits auf eine fantastische Kreativität und zeigt andererseits die Glaubensvorstellungen der Barockzeit auf. Während die Menschen der Barockzeit durch die Unruhen der Zeit einen psychischen Zusammenbruch erleben, fühlen sie sich dem Tod nahe (vgl. Nakiboğlu, 2020:21). Der vom Dreißigjährigen Krieg geprägte Barock ist eine Zeit der Gegensätze (vgl. Weber, 2024). Tod und Leben, Aberglaube und Wissenschaft, Zauber und Wahrheit sind die Hauptthemen. Einerseits mahnt der Barock die Menschen mit dem Ausdruck „Carpe diem“, den Augenblick zu genießen, andererseits erinnert er sie mit dem Ausdruck „Memento mori“ an den Tod (vgl. Barok, 2024). In dieser Zeit sucht der vom Krieg zermürbte Mensch Trost im Jenseits.

Kehlmann stellt den Zauber in den Mittelpunkt seines Romans, der ohnehin eine natürliche Folge seiner Zeit, bzw. die Zeit von Barock. Hier sieht man auch, dass Kehlmann auch Barock und ihre wichtigen Eigenschaften zum Thema macht. Die erste Begegnung mit dem Zauber sieht sich folgendermaßen aus. Im Roman wird das Volk und der Ort erwähnt, wobei berichtet wird, dass eine Frau namens Maria Loserin ihren Mann aufgrund eines Fluches verloren hat. „[...] Hier wohnt Anselm Melker mit Frau und Kindern, neben ihm sein Schwager Ludwig Koller und daneben Maria Loserin, deren Mann voriges Jahr gestorben ist, weil jemand ihn verwünscht hat [...]“ (Kehlmann, 2017:37). In einem anderen Beispiel wird der Bäcker von einer Hexe namens Hanna Krell verflucht und leidet an Rheuma, weshalb er den Schutzzauber von Claus benötigt:

Wochen vergehen, bis sein Bein ihm erlaubt, zurück aufs Seil zu gehen. Schon am ersten Tag taucht eine der Bäckerstöchter auf und setzt sich ins Gras. Er kennt sie vom Sehen, ihr Vater kommt oft zur Mühle, denn seit Hanna Krell ihn nach einem Streit verflucht hat, plagt ihn das Rheuma.

Die Schmerzen lassen ihn nicht schlafen, deshalb braucht er den Abwehrzauber von Claus (Kehlmann, 2017:49).

Weitere Beispiele, die in diesem Zusammenhang genannt werden können, sind die Verwendung von magischen Quadraten und Pentagrammen²⁴. Von der Antike bis in die Gegenwart sind Quadrate und Pentagramme magische Techniken, die für verschiedene Zwecke eingesetzt werden (vgl. Martin, 2023). Claus ist eine Figur, die diese Techniken anwendet. Er ist eine Person des Barockzeitalters, die an die Natur und verborgene Kräfte glaubt. Er hat viele Teile seines Hauses mit Schutzzeichen ausgestattet, beispielsweise um sein Bett (vgl. ebd. 84) und an den Türpfosten (vgl. ebd. 103). Claus sagt, dass diese Zeichen Schutz vor bösen Geistern bieten (vgl. ebd. 103). Im Werk kann der Geist des toten Kindes von Agneta und Claus diese Zeichen ebenfalls nicht überwinden und erreicht daher seine Eltern nicht (vgl. ebd. 84). In gewisser Weise schafft Kehlmann, indem er die Aberglauben und Mythen des Barockzeitalters eine oft ironisch anmutende Atmosphäre umsetzt. Ein weiteres Beispiel dafür ist das Einhorn, das während des Essens an der Ulenspiegel-Familie und ihren Helfern vorbeigeht, ohne dass es jemand bemerkt (vgl. ebd. 42).

Ein weiteres Beispiel für die Quadrate wäre folgendes: Die schwangere und bald gebärende Agneta, Tyll und ihr Knecht Heiner sind unterwegs, um Mehlsäcke zu verkaufen. Claus konnte wegen der vielen Arbeit in der Mühle nicht mitkommen, daher hat seine Frau diese Aufgabe übernommen. Auf halbem Weg bekommt Agneta Wehen und muss umkehren. Sie lässt Tyll, den Esel und den beladenen Wagen zurück und versucht, mit dem Diener zurückzukehren. Während der Geburt verliert Agneta viel Blut und ist verzweifelt. In diesem Moment erinnert sie sich daran, dass sie das Quadrat, das Claus ihr beigebracht hat, verwenden muss. Dieses magische Quadrat vertreibt das Böse und rettet Agneta:

Trotzdem wäre Agneta nicht auf die Füße gekommen, hätte sie sich nicht an das mächtigste aller Quadrate erinnert. Merk es dir, hat Claus gesagt, benütz es nur in der Not. Du kannst es schreiben, nur aussprechen darfst du es nie! Und so hat sie den letzten Rest Klarheit in ihrem Kopf dazu verwendet, die Buchstaben in den Boden zu ritzen. Es beginnt mit

²⁴ Quadraten und Pentagrammen sind Geometrische Formen, denen nachgesagt wird, dass sie magische Kräfte hervorrufen. Weitere Informationen: Wikipedia, 2024b und Wikipedia, 2014c.

SALOM AREPO, aber wie es weitergeht, ist ihr nicht eingefallen; das Schreiben ist dreifach schwer, wenn man es nie gelernt hat und wenn es dunkel ist und wenn man blutet. Aber dann hat sie sich über Claus'Anweisung hinweggesetzt und mit krächzender Stimme gerufen: «Salom Arepo Salom Arepo!» Und schon, da selbst Bruchstücke Kraft entfalten, kommt ihre Erinnerung zurück, und sie weiß auch den Rest.

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Und allein dadurch schon, sie hat es fühlen können, sind die bösen Kräfte zurückgewichen, die Blutung hat nachgelassen, und das Kind ist unter Schmerzen wie von glühenden Eisen aus ihrem Leib gerutscht (Kehlmann, 2017:64).

Claus, der seine Frau, seinen Sohn und seinen Diener in einem mit Mehl beladenen Wagen losschickt, bekommt nach einiger Zeit ein ungutes Gefühl. Aus diesem Grund muss er einen Zauberspruch oder eine übernatürliche Prüfung durchführen. Er wirft eine Alraune in die Flammen und seine Prophezeiung wird wahr, das Feuer erlischt und der Raum beginnt zu stinken. Dieses Ereignis zeigt ihm, dass schlimme Dinge passieren werden. Also beginnt er sofort zu beten und Quadrate zu zeichnen:

Und in diesem Moment geschieht es, dass Claus in der Dachkammer seiner Mühle die Ahnung beschleicht, dass etwas nicht in Ordnung ist. Schnell murmelt er ein Gebet, streut eine Prise zerriebenen Alraun in die Flamme seiner qualmenden Tranfunzel. Das schlechte Omen bestätigt sich: Anstatt aufzulodern, verlöscht die Flamme sofort. Scharfer Gestank erfüllt den Raum. In der Dunkelheit schreibt Claus ein Quadrat mittlerer Kraft an die Wand:

M I L O N
I R A G O
L A M A L
O G A R I
N O L I M

Danach, um sicherzugehen, sagt er siebenmal laut: *Nipson anomimata mi monan ospin*. Er weiß, dass das Griechisch ist. Was es heißt, weiß er nicht, aber es liest sich vorwärts genauso wie rückwärts, und Sätze dieser Art haben besondere Kraft. Dann legt er sich wieder auf den harten

Bretterboden, um mit seiner Arbeit weiterzumachen (Kehlmann, 2017:66-67).

Kehlmann hat einerseits den Zauber ausgeführt, während er andererseits Ironie eingesetzt hat. Er bringt hier wieder die Gegensätzlichkeiten zusammen: das Reale und das Fiktionale sowie den Aberglauben und die Glaube, sogar die Wissenschaft. Claus rezitiert ein Gebet, obwohl er kein Griechisch versteht. Das Gebet, dessen Bedeutung er nicht kennt, funktioniert trotzdem. Darüber hinaus kommt auch die Intertextualität des Romans. Die Intertextualität geht über die bloße Referenz eines Textes hinaus. Der griechische Ausdruck „*nipson anomimata mi monan ospin*“ ist noch heute auf den Steinen der Hagia Sophia zu lesen. Diese Inschrift stammt aus der Antike und war auf einem Brunnen in der Hagia Sophia angebracht. Die Bedeutung dieser Inschrift lautet „Wash the sins, not only the face“ (Palindrome Hall of Fame, 2024).

Ein weiteres Beispiel für das Wirken von Magie im Werk ist die Begegnung zwischen Athanasius Kircher und Tyll Jahre später auf einem Jahrmarkt. Als Kircher auf Tyll trifft, fürchtet er dessen Rache und beschließt, das von seinem verstorbenen Meister Dr. Tesimond erlernte „Sator“-Quadrat -das muss Tesimond von Claus gelernt haben- zu benutzen, das er nur einmal verwenden darf. Als er beginnt, den Zauber zu murmeln, legt sich ein Nebel über die Umgebung und in diesem Moment flieht Kircher:

Kircher räusperte sich. «Sator», sagte er leise, dann verstummte er. Seine Augen schlossen sich, aber sie zuckten unten den Lidern, als ob er hier- und dorthin blickte, dann öffnete er sie wieder. Eine Träne lief ihm über die Wange. «Du hast recht», sagte er tonlos. «Ich lüge viel. Doktor Tesimond habe ich angelogen, aber das ist nichts. Ich habe auch Seine Heiligkeit angelogen. Und Seine Majestät, den Kaiser. Ich lüge in den Büchern. Ich lüge immer.» Der Professor sprach noch weiter, mit brüchiger Stimme, aber Tyll konnte ihn nicht verstehen. Eine sonderbare Schwere war über ihn gekommen. Er wischte sich über die Stirn, kalter Schweiß lief ihm übers Gesicht. Die Sitzbank vor ihm war leer, er war allein in der Kutsche, die Tür stand offen. Gähnend stieg er aus. Draußen war dichter Nebel. Schwaden rollten vorbei, die Luft war vollgesogen mit Weiß. Die Musiker hatten zu spielen aufgehört, schemenhafte Gestalten zeichneten sich ab, das waren die Begleiter des Professors, und der Schatten da musste Nele sein. Irgendwo wieherte ein Pferd. Tyll setzte sich auf den Boden. Der Nebel wurde schon wieder dünner, ein

paar Sonnenstrahlen brachen hindurch. Man konnte bereits die Kutschen und ein paar Zelte und die Umrisse der Zuschauerbänke erkennen. Einen Moment später herrschte heller Tag, Feuchtigkeit dampfte vom Gras, der Nebel war fort. Die Sekretäre sahen einander verwirrt an. Eines der zwei Kutschpferde war nicht mehr da, die Deichsel ragte in die Luft. Während alle sich fragten, wo plötzlich der Nebel hergekommen war, während die Akrobaten Räder schlugen, weil sie es nicht aushielten, das eine Weile nicht zu tun, während der Esel Halme zupfte, während die Alte wieder für Fleming zu rezitieren begann und während Olearius und Nele miteinander sprachen, saß Tyll reglos da, mit schmalen Augen und in den Wind gehobener Nase. Und er stand auch nicht auf, als einer der Sekretäre herankam und zu Olearius sagte, dass Seine Exzellenz Professor Kircher offenbar ohne Abschied weggeritten sei. Er habe nicht einmal eine Nachricht hinterlassen (Kehlmann, 2017:384-385).

Mit der Verwirklichung des Sator-Zaubers gelingt es Kircher, von dort zu entkommen. Kehlmann hat den Aberglauben und die Zaubersprüche der Barockzeit auf phantastische Art und Weise in seinem Werk verarbeitet. Die Verwirklichung übernatürlicher Ereignisse im Roman erhöht die Fiktionalität des Werkes und zielt auf die Realitätsansprüche der Vergangenheit. Er nimmt eine alte Tradition von der Vergangenheit mit und setzt in die (post)moderne Zeit bzw. ins Alltägliche, Aktuelles ein. Somit verbindet man auch das Historische und das Alltägliche zusammen.

4.2.1.d. Tylls Unsterblichkeit

Ein weiteres fantastisches Element in dem Roman ist die Unsterblichkeit der Figur „Tyll“. Trotz zahlreicher Katastrophen überlebt Tyll. Das erste Beispiel hierfür findet sich im Kapitel „Herr der Luft“. Tyll gerät in einen Streit mit Sepp, einem Diener, der in der Mühle arbeitet. Infolge dieses Streits wirft Sepp ihn ins Wasser der Mühle. Aus einer Situation, aus der kein Mensch lebendig entkommen könnte, wird Tyll gerettet:

Da hat der Knecht ihn hoch über den Kopf gehoben. [...] Sepp hat es getan. Der Junge fällt. Er fällt immer noch. Die Zeit scheint langsamer zu werden, er kann sich noch umsehen, er spürt den Sturz, das Gleiten durch die Luft, und er kann auch noch denken, dass ganz genau das geschieht, wovon er sein Leben lang gewarnt worden ist: Steig nicht vor dem Rad in den Bach, geh niemals vor dem, geh vor dem Mühlrad nicht, auf keinen Fall geh nie, nie, geh nie vor dem Mühlrad in den Bach! Und jetzt, da das gedacht ist, ist der Sturz noch immer nicht vorbei, und er fällt noch

immer und fällt und fällt immer noch, aber gerade, als er einen weiteren Gedanken fasst, nämlich dass womöglich gar nichts passieren und der Sturz immer weiter andauern wird, schlägt er klatschend auf und sinkt, und wieder dauert es einen Augenblick, bevor die Eiseskälte zubeißt. [...] Nun ist alles anders, und er kann gar nichts tun, und er weiß, dass er gleich tot sein wird, zerdrückt, zerpresst, zermahlen, aber er erinnert sich doch, dass er nicht auftauchen darf, droben ist kein Entkommen, droben ist das Rad. Er muss nach unten. Aber wo ist das, unten? Mit aller Kraft macht er Schwimmstöße. Sterben ist nichts, das begreift er. Es geht so schnell, es ist keine große Sache, mach einen falschen Schritt, einen Sprung, eine Bewegung, und du bist kein Lebender mehr. [...] Er macht Schwimmstöße. Schon ist er an der Luft. Er atmet ein und spuckt Schlamm und hustet und krallt sich im Gras fest und kriecht keuchend ans Ufer. Ein Fleck bewegt sich auf dünnen Beinchen vor seinem rechten Auge. Er blinzelt. Der Fleck kommt näher. Es kitzelt an seiner Braue, er drückt die Hand ans Gesicht, der Fleck verschwindet. Droben schwebt, rund schillernd, eine Wolke. Jemand beugt sich über ihn. Es ist Claus. Er kniet sich hin, streckt die Hand aus und berührt seine Brust, murmelt etwas, das er nicht versteht, weil der hohe Ton immer noch in der Luft hängt und alles andere übertönt; aber da, während sein Vater spricht, wird der Ton leiser und leiser. Claus steht auf, der Ton ist verstummt. Jetzt ist auch Agneta da. Und neben ihr Rosa. Jedes Mal, wenn wieder jemand auftaucht, braucht der Junge einen Augenblick, um das Gesicht zu erkennen, etwas in seinem Kopf ist langsam geworden und arbeitet noch nicht wieder. Sein Vater macht kreisende Handbewegungen. Er fühlt seine Kräfte zurückkehren. Er will sprechen, aber aus seinem Hals kommt nur Krächzen. Agneta streicht ihm über die Wange. «Zweimal», sagt sie, «bist du jetzt getauft» (Kehlmann, 2017:44-47).

Tyll entkommt auf wundersame Weise der Mühle, vor der gewarnt wird, sich ihr zu nähern oder in den Bach zu steigen. Denn es ist unmöglich, dort herauszukommen; die Mühle zerquetscht, zermalmt und tötet. Der Leser mag in dieser ersten Szene vielleicht Wunder erleben, doch in den folgenden Kapiteln versteht er, dass dies eine besondere Eigenschaft von dieser „besonderen“ Person „Tyll“ ist.

Als Tyll und Nele vor Pirmin fliehen, wird Tyll von Soldaten gefangen genommen. Später kehrt Nele für Tyll zurück, und Tyll entkommt verwundet auch dort. Die Soldaten haben Tyll verletzt, doch dies wird nicht offen gezeigt, nur angedeutet. Tyll, der sich seiner Blutung bewusst ist, weiß, dass er innehalten muss und sagt: „Ich bin aus Luft gemacht, sagt er. Mir passiert nichts“ (Kehlmann, 2017:418). Ein ähnlicher Vorfall ereignet sich, als der Dicke Graf Tyll aus dem

Kloster Andechs hin und her bringt. Sie werden Zeugen der letzten großen Schlacht des Dreißigjährigen Krieges. Während die Soldaten, die sie begleiten, sterben, wird Graf am Finger und Tyll am Rücken verwundet (vgl. ebd. 127). Danach ist Graf erstaunt, dass Tyll so weitermachen kann.

Ein weiterer Moment, in dem man Tylls Unsterblichkeit sehen könnte, ist, dass er nicht mit der Pest infiziert ist. König Friedrich, Tyll und die Königs Knechte gehen im Kapitel „Könige im Winter“ zum Lager von Gustav Adolf. Dort ist die Pest ausgebrochen und breitet sich aus. Während ihres Aufenthalts erkrankt Friedrich an der Pest, aber Tyll bleibt verschont. Dass Tyll nicht erkrankt, weist erneut auf seine Unsterblichkeit hin. Es könnte auch sein, dass Kehlmann hier Ironie einsetzt, denn es wird häufig behauptet, dass die historische Figur Till 1350 an der Pest gestorben ist (vgl. Keleş, 2016:358). Kehlmann stellt in seinem Werk jedoch der Pest die Unsterblichkeit gegenüber.

Das letzte Beispiel für Tylls Unsterblichkeit findet sich im Kapitel „im Schacht“. Er ist während des Krieges mit Soldaten im Schacht tätig. Auch hier wird im Werk die Unmöglichkeit der Flucht aus dem Schacht betont. Gegen Ende des Kapitels beginnt Tyll, Halluzinationen zu sehen. Nach den Gesprächen seines Vaters über Tod und Leben sammelt er seine Kräfte und entkommt auf wundersame Weise dem Schacht:

Lebendig oder tot, du legst dem Unterschied zu viel Gewicht bei, sagt Claus. [...] Also lass nicht los, bleib am Leben. [...] Also ruft Tyll: «Ich mach's nicht, ich geh jetzt, mir gefällt es hier nicht mehr.» Ein Knall, ein Zittern, noch ein Stein fällt und streift seine Schulter. «Ich geh jetzt. So hab ich's immer gehalten. Wenn es eng wird, gehe ich. Ich sterbe hier nicht. Ich sterbe nicht heute. Ich sterbe nicht!» (Kehlmann, 2017:421-425).

Nach all den Ereignissen, die ihm widerfahren sind, ist Tyll ein Held, der es geschafft hat, zu überleben. Er ist sich seiner eigenen Unsterblichkeit bewusst. Diese Unsterblichkeit weist eigentlich auf die geistige Unsterblichkeit der eigentlichen, historischen Figur „Till“ hin. Kehlmann betont die Aktualität dieser Figur, die von der Vergangenheit in die Barockzeit eingesetzt wird, aber eigentlich in das Alltägliche, sogar in die Zukunft.

Da er aus Luft gemacht ist, kann der Tod ihn nicht erreichen. Tyll tritt somit als eine Mischung aus fiktionaler und historischer Figur auf (vgl. Bayat & Cuma, 2020:13). Kehlmann schafft durch Gegensätze eine unterhaltsame Atmosphäre für den Leser. Er platziert die Unsterblichkeit in die düstere, von Tod geprägte Barockzeit und den Dreißigjährigen Krieg. Der Narr dient ihm dazu, gegen die starren Regeln und Klischees des Mittelalters aufzubegehren, denn der Narr ist der Überbringer der Wahrheit (vgl. Bakhtin, 2001:113). In diesem Zusammenhang erfüllt Tyll, eine der karnevalesken Legenden, seine ihm zugedachte Rolle in diesem erstaunlichen Werk meisterhaft (vgl. ebd. 252). Im Werk ist Tyll nicht nur ein Narr, sondern auch ein Freund, Geschichtenerzähler und Schauspieler (vgl. Bayat, 2020:65).

Kehlmann hebt die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion auf, während er in seinem Werk eine historische Figur und Handlung präsentiert. Er lässt phantastische Elemente wie die Existenz des Drachens, das Sprechen des Esels, das Wirken von Zaubern und Tylls Unsterblichkeit einfließen. Mit diesen fantastischen Elementen schafft er eine spielerische Atmosphäre der Vergangenheit in der heutigen Zeit. Zunächst lenkt er den Leser in eine andere Richtung, dann schafft er einen Widerspruch und schließlich realisiert er eine unwirkliche Erfahrung. Auf diese Weise bietet er dem Leser eine andere historische Erzählung jenseits der Suche nach der Realität.

4.2.2. Das Erstellen historischer Metafiktion, die Verwendung von Parodie und kehlmannische (Post)Ironie

Die historische Metafiktion, die durch das Verschmelzen historischer Realität und Fiktion entsteht, hinterfragt, wie historische Ereignisse erzählt, dargestellt und verstanden werden. Grundsätzlich zielt die historische Metafiktion darauf ab, die subjektive Natur und die fiktionalen Elemente der historischen Erzählung aufzudecken (vgl. Hutcheon, 2020:171). Als ein herausragendes Merkmal postmoderner historischer Romane betont die historische Metafiktion einerseits die Objektivität und Richtigkeit der Geschichte zu hinterfragen und andererseits die strukturellen Eigenschaften der Erzählung und die Rolle des Erzählers hervorzuheben.

Historische Metafiktion nutzt oft Parodie und Ironie, um die Unsicherheit und Wandelbarkeit historischer Erzählungen aufzuzeigen (vgl. ebd. 219). Das Ziel, historische Erzählungen auf parodistische und ironische Weise zu behandeln, besteht darin, dem Leser die Wandelbarkeit von vermeintlich festen und anerkannten Wahrheiten zu beweisen (vgl. Grimm, 2008:49, 198).

In einem literarischen Werk, das im postmodernen Stil verfasst ist, werden sowohl reale Ereignisse als auch reale Personen vollständig als Fiktion betrachtet. Denn es wird davon ausgegangen, dass die durch die Handlung gewonnenen Informationen durch die mentalen Prozesse und die Kreativität des Autors gefiltert werden. Folglich wird die gesamte Handlung als Fiktion betrachtet, unabhängig davon, ob auf die Realität Bezug genommen wird. Die Ereignisse und Personen, die durch Anleihen an die Realität in das Werk integriert werden, sind daher nichts Anderes als parodistische Spiegelungen. Dies gilt sowohl für Ereignisse als auch für historische Persönlichkeiten.

Daniel Kehlmann behandelt in seinem Roman „Tyll“ sowohl die historischen Ereignisse als auch die realen historischen Persönlichkeiten während des Dreißigjährigen Krieges im Kontext der historischen Metafiktion. Die wichtigsten Ereignisse und Persönlichkeiten der Zeit werden im Werk in den Vordergrund gerückt. Mit diesen Ereignissen und Persönlichkeiten spielt Kehlmann auf der Ebene der Parodie, Ironie und Komik. Indem er allgemein bekannte Ereignisse und Persönlichkeiten auf unterschiedliche Weise darstellt, führt er die Leserinnen und Leser dazu, das Ziel des postmodernen historischen Romans in Frage zu stellen. Dadurch sensibilisiert er das Publikum im Rahmen der Erzählung, die während des Dreißigjährigen Krieges spielt. Denn wie bekannt ist, möchte der Autor im postmodernen historischen Roman zeigen, dass Geschichtsschreibung und das Schreiben eines historischen Romans sich nicht voneinander unterscheiden, sondern auf dieselbe Weise verfasst werden (vgl. Hutcheon, 2020:335). Aus diesem Grund schafft er eine alternative Realität, selbst auf Kosten von Widersprüchen zur bekannten Wirklichkeit (vgl. Grimm, 2008:40-41).

Als Beispiele für Kehlmanns historische Metafiktion lassen sich unter anderem das Aufgreifen einer fiktiven Biografie, die Parodie von historischen Ereignissen und

Persönlichkeiten sowie die Einbindung von Ironie und Komik in die Erzählung anführen. Im Kontext „historische Metafiktion“ wird im Werk eine fiktionale Biografie vorgestellt, die den Leser dazu anregt, historische Ereignisse mit Skepsis zu betrachten. Todd Kontje beschreibt die historische Metafiktion als eine fließende Struktur zwischen Realität und Fiktion, in der historische Ereignisse und deren Niederschrift miteinander verflochten sind (vgl. Kontje, 2023:103). Anders ausgedrückt: Während wir (die Autoren) einerseits das historische Ereignis präsentieren, zeigen wir andererseits auch dessen schriftliche Darstellung. Dies führt den Leser zu einer Situation, in der die Zuverlässigkeit des erworbenen Wissens über die Vergangenheit infrage gestellt wird. Genau in diesem Sinne ist die Biografie des Grafen von Wolkenstein ein passendes Beispiel. Die Biografie des fiktiven Charakters Graf von Wolkenstein zeigt in der Metaebene der Fiktion, wie historische Ereignisse behandelt werden (vgl. Kehlmann, 2017:183). Ein Beispiel ist, als der Graf vom Kaiser den Auftrag erhält, Tyll zu finden, und er mit seinen Soldaten aufbricht. Während eines Aufenthalts in einem Kloster beschreibt der Graf dies als eine Übernachtung, obwohl es in Wirklichkeit einen Monat dauerte:

In seinem Lebensbericht, dessen Stil noch dem Modeton seiner Jugendtage, das heißt der gelehrten Arabeske und der blumigen Ausschmückung, verpflichtet war, schilderte der dicke Graf in Sätzen, die gerade ihrer exemplarischen Gewundenheit wegen den Weg in manches Schullesebuch gefunden haben, den gemächlichen Ritt durchs Wienerwaldgrün: Bei Melk erreichten wir das breite Blau der Donau, im herrlichen Stift kehrten wir ein, um eine Nacht lang unsere müden Häupter auf Kissen zu betten.

Das stimmte wieder nicht ganz, in Wirklichkeit blieben sie einen Monat. Sein Onkel war der Prior, und so aßen sie vortrefflich und schiefen gut (Kehlmann, 2017:185-186).

Dies verdeutlicht, dass sowohl die Sprache des Grafen als auch die Genauigkeit des Erzählten fragwürdig sind. Die Unrichtigkeit seiner Aussage, dass sie nur eine Nacht im Kloster verbrachten, wird durch die Selbstreferenz des Buches widerlegt. Auf diese Weise wird auch die Problematik der Referenz thematisiert (vgl. Hutcheon, 2020:213). Ein weiteres Beispiel aus der fiktiven Biografie des Grafen ist die Darstellung der Zwillingssoldaten Stefan und Konrad Purner als eine einzige Person, da es schwierig war, sie zu unterscheiden:

In dieser Nacht schlief der dicke Graf schlecht. Der Wind heulte durch die Fensterhöhlen. Er schlotterte vor Kälte, der Dragoner Kärnbauer schnarchte laut. Ein anderer Dragoner namens Stefan Purner, oder vielleicht war es auch Konrad Purner – die beiden waren Brüder, und der dicke Graf verwechselte sie so häufig, dass sie ihm später im Buch zu einer einzigen Gestalt zusammenflossen –, gab ihm einen Stoß, aber er schnarchte nur noch lauter (Kehlmann, 2017:190).

Die Entscheidung des Grafen, die Zwillingbrüder in seiner Biografie als eine einzige Person darzustellen, weist auf die ambivalente Natur historischer Darstellungen hin. Natürlich ist dies nicht das einzige Beispiel. Der Graf versucht, seine Erlebnisse über einen Zeitraum von fünfzig Jahren zu rekonstruieren, doch die verstrichene Zeit hat sein Gedächtnis beeinflusst. Daher fühlt er sich gezwungen, seine Erzählungen so zu gestalten, dass sie die Leser in verschiedene Richtungen lenken:

Als er ein halbes Jahrhundert später ihre Reise zu rekonstruieren versuchte, kam ihm seines Alters wegen der Zeitlauf durcheinander. Um seine Unsicherheit zu kaschieren, findet sich an dieser Stelle des Lebensberichts eine blumige Abschweifung, siebzehneinhalb Seiten lang, über die Kameradschaft der Männer, die einer Gefahr entgegengehen im Wissen, dass ebendiese Gefahr sie entweder töten oder fürs Leben in Freundschaft verbinden wird. Die Passage wurde berühmt, unerachtet des Umstands, dass sie erlogen war, denn in Wahrheit war keiner der Männer sein Freund geworden. Die eine oder andere Unterhaltung mit dem Reichshofratssecretarius stand ihm beim Schreiben noch in Bruchstücken im Gedächtnis, aber was die Dragoner anging, so erinnerte er sich kaum an ihre Namen und schon gar nicht an ihre Gesichter. Nur dass einer von ihnen einen breitkrepigen Hut aufgehabt hatte mit einem grauroten Federbusch, das wusste er noch (Kehlmann, 2017:192-193).

Zusätzlich zu diesen Aspekten gibt es die Schwierigkeit des Grafen, seine Erlebnisse in der Schlacht von Zusmarshausen²⁵ niederzuschreiben. Nachdem er auf Befehl des Kaisers Tyll aus dem Andechser Kloster geholt und zurückgebracht hat, sind der Graf und seine Soldaten Zeugen der letzten großen Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges. Der Graf findet keine Worte, um diese Szene zu beschreiben:

²⁵ Die letzte Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges fand zwischen den französischen und schwedischen Truppen und den kaiserlichen Truppen statt (vgl. Klüver, 2024, vgl. Wikipedia, 2024d).

Als er später zu schildern versuchte, was sie gesehen hatten, musste der dicke Graf feststellen, dass er das nicht konnte. Es überstieg seine Fähigkeiten als Schriftsteller. Es überstieg auch seine Fähigkeiten als vernünftiger Mensch: Noch aus der Distanz eines halben Jahrhunderts sah er sich nicht imstande, es in Sätze zu fassen, die wirklich etwas bedeuteten. Natürlich beschrieb er den Anblick dennoch. Es war einer der wichtigsten Momente seines Lebens, und der Umstand, dass er Zeuge der letzten Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges geworden war, bestimmte von nun an, wer er war und was die Menschen von ihm dachten – der Herr Oberhofmeister habe die Schlacht von Zusmarshausen miterlebt, hieß es seitdem, wenn er jemandem vorgestellt wurde, worauf er mit routinierter Bescheidenheit abwehrte: «Lassen wir das, man kann es nicht gut erzählen.» (Kehlmann, 2017:216-217).

Die Schwierigkeiten des Grafen, das Gesehene zu vermitteln, und die Frage, inwieweit seine Darstellungen dem historischen Geschehen entsprechen, werden thematisiert. Hier zeigt sich deutlich die postmoderne Selbstreflexion, die die Unterschiede zwischen erlebten und überlieferten Ereignissen hervorhebt und damit die ambivalente Natur historischer Informationen aufzeigt. Im weiteren Verlauf der Handlung beobachtet der Graf das Schlachtfeld aus der Vogelperspektive oder gewissermaßen aus einer göttlichen Perspektive. Er beschreibt das Gesehene mit verschiedenen Metaphern, vergleicht die Soldaten mit Waffen in den Händen mit einem Wald und den nach einer Explosion aufsteigenden Staub mit Wolken:

Was wie ein Gemeinplatz klang, war die Wahrheit. Man konnte es nicht gut erzählen. Er jedenfalls konnte es nicht. Schon als er auf der Anhöhe aus dem Wald ritt und jenseits des im Tal liegenden Flusses das sich bis zum Horizont erstreckende Heer des Kaisers mit seinen ausgebauten Kanonenstellungen, eingegrabenen Musketieren und den in geordneten Hundertschaften stehenden Pikenieren sah, deren Piken ihm vorkamen wie ein zweiter Wald, war es ihm, als ob er etwas erlebte, das nicht in die Wirklichkeit gehörte. Dass so viele Menschen zusammenkommen und sich formieren konnten, schien so schwer zu wiegen, dass alles aus dem Gleichgewicht geriet. Der dicke Graf musste die Mähne des Pferdes packen, um nicht herunterzurutschen. [...] Und da geschah es, dass ebendiese Brücke, die doch eben noch so solide dagestanden hatte, sich in ein Wölkchen auflöste. Der dicke Graf musste fast lächeln ob dieses Zauberticks. Heller Rauch stieg auf, die Brücke war weg, und jetzt erst, da der Rauch schon im Wind davontrieb, erreichte sie der Knall. Wie schön, dachte der dicke Graf und schämte sich sofort und dachte gleich darauf noch einmal, wie zum Trotz: Doch, das war schön (Kehlmann, 2017:217-218).

Kehlmann parodiert offensichtlich die Kriegserfahrungen des Grafen und somit die historische Realität. Denn die Erfahrungen der Vergangenheit sind nur durch Erzählungen zugänglich (vgl. Hutcheon, 1989:9). Indem Kehlmann das historische und die schmerzvolle Vergangenheit grotesk und komisch darstellt, nutzt er eine parodistische Herangehensweise. Dabei spielt die Fantasie des Autors eine entscheidende Rolle. Wichtig ist, dass der Autor durch eine fiktionale Erinnerung auf parodistische Weise die historische Realität ins Visier nimmt. Im Werk gibt es bereits intertextuelle Verweise zu diesem Thema. Es wird auf das Werk „Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch“ von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen verwiesen. Der Graf stellt die Kriegsszenen aus Grimmelshausens Roman als seine eigenen Kriegserlebnisse dar. Der Erzähler weist darauf hin, dass der Graf nicht wusste, dass diese Erzählungen aus einem übersetzten Werk stammen:

In einem beliebten Roman fand er eine Beschreibung, die ihm gefiel, und wenn Menschen ihn drängten, die letzte Feldschlacht des großen deutschen Krieges zu schildern, so sagte er ihnen das, was er in Grimmelshausens Simplicissimus gelesen hatte. Es passte nicht recht, weil es sich dort um die Schlacht von Wittstock handelte, aber das störte keinen, nie fragte jemand nach. Was der dicke Graf nicht wissen konnte, war aber, dass Grimmelshausen die Schlacht von Wittstock zwar selbst erlebt, aber ebenfalls nicht hatte beschreiben können und stattdessen die Sätze eines von Martin Opitz übersetzten englischen Romans gestohlen hatte, dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war (Kehlmann, 2017:224).

In seiner Intertextualität wird das Werk zu einer parodistischen Anspielung auf Grimmelshausens Werk. Besonders im Falle von Romanen ist die Parodisierung kanonischer Werke durchaus üblich (vgl. Bakhtin, 2001:168). Durch die Parodie dieser kanonischen Werke werden sie einerseits geschwächt, während andererseits die Vergangenheit auf diesen Werken aufgebaut wird. So wird eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ermöglicht (vgl. Hutcheon, 1989:14). Parodie führt hier zu Zweifeln an der historischen Realität. Hutcheon äußert sich zur Parodie, die Zweifel an der Realität weckt, folgendermaßen:

Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with

other postmodern interrogations of liberal humanist assumptions (Hutcheon, 1988:11).²⁶

Parodie trägt zur Diskussion über Originalität und Einzigartigkeit bei. So wird die Haltung gegenüber den Wahrheitsansprüchen des Historischen durch die Nutzung von Parodie und Intertextualität gestärkt. Kehlmann unterstützt die Leser dabei, durch die fiktive Darstellung historischer Ereignisse in der Biografie eines fiktiven Charakters die historische Metafiktion zu erkennen. Hätte er hingegen reale Charaktere verwendet und das Konzept der Selbstreflexion nicht einbezogen, wäre die Darstellung lediglich als Fiktion betrachtet worden.

Wenn es um historiographische Metafiktion geht, werden naturgemäß historische Ereignisse parodiert. Friedrichs Annahme der böhmischen Krone kann als Beispiel für Kehlmanns Umgang mit historischen Ereignissen dienen. In der historischen Realität forderten die Menschen in Böhmen, die gegen die katholische Herrschaft aufbegehrten, dass sie von einem protestantischen Führer regiert werden sollten. Aus diesem Grund wurde dem Pfalzgrafen Friedrich die Krone von Böhmen angeboten. Friedrichs Verbündete sprachen sich jedoch gegen diese Entscheidung aus. Trotz aller Warnungen nahm Friedrich die Krone an. Der Historiker Stefan Ehrenpreis merkt dazu an, dass Friedrich aufgrund seiner Verbindung als Schwiegersohn des englischen Königs eine natürliche Erwartung an Unterstützung und Hilfe geweckt hatte (vgl. Ehrenpreis, 2017:95). Die Situation war jedoch anders, denn laut ihm spielte England unter der Herrschaft von James I. eher die Rolle eines Schiedsrichters in Europa (vgl. ebd. 95). Ehrenpreis weist zudem darauf hin, dass England eine zurückhaltende Haltung einnahm, und sowohl das protestantische und calvinistische Frankreich als auch die Protestantische Union Friedrich davon abrieten, die Krone anzunehmen (vgl. ebd. 95). Kehlmann greift diese historischen Begebenheiten auf und bietet sie den Lesern in seiner Erzählung als eine Form von Parodie dar. Als Friedrich die böhmische Krone angeboten wurde, schickten ihm sowohl sein Schwiegervater als auch die Protestantische Union Nachrichten, dass er

²⁶ „Parodie ist in mancher Hinsicht eine perfekte postmoderne Form, da sie paradoxerweise sowohl das, was sie parodiert, einbezieht als auch infrage stellt. Sie zwingt zudem zu einer Überprüfung des Begriffs von Ursprung oder Originalität, die mit anderen postmodernen Infragestellungen liberal-humanistischer Annahmen vereinbar ist“ (Hutcheon, 1988:11).

sie nicht annehmen sollte. Während der Schwiegervater sagte, dass er sie niemals annehmen solle, meinten die Protestantischen Union, dass es töricht wäre, die Krone anzunehmen:

Kaum war der Brief gekommen, schrieb Friedrich an Papa. Liebster Schwiegersohn, antwortete Papa per reitendem Kurier, mach es auf keinen Fall. Dann fragte Friedrich die Fürsten der Protestantischen Union. Tagelang kamen Boten, atemlose Männer auf dampfenden Pferden, und in jedem Brief stand das Gleiche: Seid nicht dumm, kurfürstliche Durchlaucht, macht es nicht. Friedrich fragte jeden, den er finden konnte. Man müsse es genau durchdenken, erklärte er immer wieder. Böhmen sei nicht Teil des Reichsgebietes, die Krone anzunehmen sei also nach Meinung maßgeblicher Rechtsgelehrter kein Verstoß wider den Gefolgschaftseid gegenüber der Kaiserlichen Majestät (Kehlmann, 2017:259-260).

Die Ansichten sowohl des englischen Königs als auch der Protestantischen Union über die böhmische Krone werden parodistisch dargestellt. Ein Beispiel für die Parodie eines ähnlichen historischen Ereignisses zeigt sich nach Friedrichs Annahme der Krone. Friedrich, der weiß, dass der Kaiser gegen ihn in den Krieg ziehen wird, bittet seinen Schwiegervater um Hilfe. Dieser jedoch betet nur und sendet gute Wünsche, gibt zudem Ratschläge zur Dekoration des Palastes, lehnt es aber ab, Friedrich militärische Unterstützung zu gewähren, und schickt keine Soldaten. Da England keine Soldaten schickt, senden auch die Protestantischen Union keine, und die böhmische Armee steht alleine gegen die Armee des Kaisers:

Unterdessen hatte Friedrich Briefe an Papa geschickt: Der Kaiser wird kommen, lieber Vater, er wird ohne Zweifel kommen, wir brauchen Schutz. Papa hatte zurückgeschrieben und ihnen Kraft und Stärke gewünscht, er hatte Gottes Segen auf sie herabbeschworen, er hatte ihnen Ratschläge zur Gesundheit, zur Dekoration des Thronsaals und zur guten Regentschaft gegeben, er hatte sie seiner ewigen Liebe versichert, er hatte versprochen, immer für sie da zu sein. Aber Soldaten hatte er keine geschickt. Und als Friedrich ihm endlich flehend geschrieben hatte, dass er Hilfe brauche, um Gottes und Christi willen, da hatte Papa geantwortet, dass niemals auch nur eine Sekunde vergehen werde, in denen seine liebsten Kinder nicht Inhalt seines ganzen Hoffens und Bangens seien. Weil er aber keine Soldaten geschickt hatte, hatte auch die Protestantische Union keine geschickt, und so war ihnen nur das Heer Böhmens geblieben, das sich in Prunk und Stahl vor der Stadt gesammelt hatte (Kehlmann, 2017:264-265).

Ein weiteres Beispiel für das Spiel mit historischen Realitäten ist der Vorfall in Prag, bei dem katholische Vertreter aus dem Fenster des Palasts geworfen wurden. Im Vorwort des von Robert Rebitsch herausgegebenen Werkes „1618 Der Beginn des Dreißigjährigen Krieges“ wird auf ein Zitat aus einem Schreiben des kaiserlichen Beamten Jaroslav Bořita von Martinitz hingewiesen, was dieses historische Ereignis erwähnt, das den ersten Funken der Spannungen zwischen katholischen und protestantischen Kreisen auslöste. In diesem Schreiben wird berichtet, dass die drei katholischen kaiserlichen Beamten, die aus der Prager Burg geworfen wurden, dank der Gnade der Jungfrau Maria und der Macht Gottes unverletzt blieben (vgl. Rebitsch et al., 2017:7-8). Kehlmann parodiert dieses historisch bedeutende Ereignis jedoch, indem er behauptet, dass die Geworfenen durch den Kot gerettet wurden:

Sie dachte an den Tag, der alles geändert hatte. Der Tag, an dem der Brief gekommen war und mit ihm das Verhängnis. All die Unterschriften: weit ausschwingend, ein Name so unaussprechlich wie der andere. Herren, von denen sie nie gehört hatte, boten dem Kurfürsten Friedrich die Krone Böhmens an. Sie wollten ihren alten König nicht mehr, der in Personalunion auch der Kaiser war; ihr neuer Herrscher sollte Protestant sein. Um ihren Entschluss zu besiegeln, hatten sie die kaiserlichen Statthalter aus dem Fenster des Prager Schlosses geworfen. Nur waren die in einen Haufen Scheiße gefallen und hatten überlebt. Unter Schlossfenstern gab es immer viel Scheiße, das lag an all den Nachttöpfen, die täglich geleert wurden. Das Dumme war bloß, dass daraufhin im ganzen Land die Jesuiten predigten, ein Engel habe die Statthalter aufgefangen und sanft zu Boden gesetzt (Kehlmann, 2017:259).

Auf den Zitaten wird deutlich, dass Kehlmann die bedeutenden Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges auf parodische Weise behandelt. Einerseits nimmt er die Ereignisse um Friedrichs Erwartungen an den englischen König und die Protestantische Union auf, andererseits integriert er auf parodische Weise den Prager Fenstersturz, der die Epoche prägte. Dadurch schafft er eine alternative historische Erzählung und erreicht die historische Metafiktion.

Andere Beispiele für Parodie sind die historisch realen Helden im Werk. Kehlmann integriert diese Helden, über die nur durch Erzählungen Wissen erlangt werden kann, wie Puzzleteile in sein Werk. Ecevit beschreibt die Helden in postmodernen Werken als lebendige Wesen innerhalb der Erzählung (vgl. Ecevit,

2023:58). Auch Kehlmann verleiht seinen Helden durch unterschiedliche Formen und Darstellungen Leben. Zum Beispiel reflektiert der Charakter Tyll den historischen Till Eulenspiegel. Natürlich handelt es sich hier um die anachronistische Behandlung eines historischen Helden. Kehlmann reißt den deutschen Volkshelden des 14. Jahrhunderts aus seiner Zeit heraus und platziert ihn in die Abfolge der großen Ereignisse des 17. Jahrhunderts. Doch damit nicht genug: Kehlmann verändert parodistisch seinen Namen und versetzt zugleich die Ereignisse, die Till in seiner eigenen Zeit erlebte, ebenfalls in das 17. Jahrhundert. Ein Beispiel dafür ist die Geschichte, in der Till von einer Brücke stürzt und danach ein zweites Mal getauft wird. Im untersuchten Werk passiert dieses Ereignis parodistisch in einer Mühle. In einer anderen Geschichte behauptet Till, einem Esel das Sprechen beigebracht zu haben. Der Esel kann jedoch nur die Laute „i“ und „a“ ausstoßen, wobei Till sagt, dass der Esel die restlichen Buchstaben noch lernen wird (vgl. Keleş, 2016: 370-371). Im Werk beginnt der Esel tatsächlich zu sprechen.

Das gleiche Prinzip wird bei Tills Tod angewandt: Während der historische Till an der Pest gestorben sein soll, überlebt der Charakter im Werk zahlreiche scheinbar unüberwindbare Gefahren, einschließlich der Pest. Wenn man an die Spiele denkt, die Kehlmann in seinem Werk spielt, beschränkt er sich nicht nur auf einen Teil der Bevölkerung, sondern bezieht Personen aus allen Gesellschaftsschichten in dieses Spiel ein. Von der untersten Schicht, den Bauern, bis hin zu den Königen der obersten Schicht treten alle in Erscheinung. Bauern, Beamte, Soldaten sowohl niedrigen als auch hohen Ranges, Priester, Könige und Königinnen, Gaukler, Scharlatane, Sänger und Wissenschaftler usw. Ja, Kehlmann zögert auch nicht, eine Parodie auf das mittelalterliche Wissenschaftsverständnis in sein Werk einzuflechten. In diesem Zusammenhang greift er auf Athanasius Kircher zurück, um einen spöttischen Blick auf die Wissenschaft des Mittelalters zu werfen. Durch Kirchers Arbeiten schafft er absurde Situationen in wissenschaftlichen Belangen und lässt die Leserinnen und Leser Zeugen dieser Absurditäten werden. Seine historische Persönlichkeit wird im Werk durch parodistische Darstellungen seiner bizarren Forschungen reflektiert, zum Beispiel durch die Suche nach einem fiktiven Drachen. Während im Werk behauptet wird, dass der Drache durch Musik

beruhigt werden könne, wird dies auf satirische Weise mit Kirchers tatsächlichem Vorschlag eines Katzenklaviers in Verbindung gebracht. Es wird humorvoll bemerkt, dass Hunde oder Grillen als Alternative zu Katzen zu groß oder zu klein für das Instrument wären. Kehlmanns Ansatz enthält hier eindeutig Elemente des Spotts. Die satirische Nutzung der Parodie ist durchaus möglich (vgl. Hutcheon, 1989:17). Ein intertextueller Verweis auf Kirchers „Ars magna lucis et umbrae“ wird ebenfalls eingebaut. Während der Graf und seine Soldaten einen Monat in einem Kloster verbringen, um Tyll zu finden, liest der Soldat Karl von Doder Kirchers Buch und findet es sehr merkwürdig:

Als der dicke Graf Karl von Doder darauf ansprach, wollte der nur von dem Buch sprechen, das er in der Klosterbibliothek studiert hatte, *Ars magna lucis et umbrae*, ganz schwindlig werde einem, man blicke gleichsam in einen Abgrund der Gelehrsamkeit; und nein, er habe auch keine Ahnung, wo die jüngeren Menschen seien, aber wenn er eine Vermutung wagen dürfe, dann seien längst alle, die noch hätten rennen können, fortgerannt. In jenem Buch aber sei ständig von Linsen die Rede und davon, wie man die Dinge vergrößern könne, und dann gehe es um Engel, ihre Form, ihre Farbe, und um Musik und die Sphärenharmonien, und um Ägypten gehe es auch, es sei bei Gott ein sehr eigentümliches Werk (Kehlmann, 2017:187).

Kehlmann nutzt den Charakter Kircher, um mit seiner eigenen, einzigartigen Mischung aus Ironie und Satire eine parodistische Anspielung zu machen. Hierdurch wird deutlich, dass Kehlmanns Werk durch parodistische und intertextuelle Mittel eine tiefere Reflexion über die Natur der historischen Realität und ihre Darstellung anstrebt. Neben Kircher sind auch die Charaktere Friedrich, Elizabeth und Gustav Adolf parodistische Reflexionen der Realität.

Im Hinblick auf die historischen Realitäten rund um Elizabeth Stuart sticht insbesondere Nadine Akkermans Werk „Queen of Hearts“ hervor, das die Biografie der Königin behandelt. Akkerman beschreibt sie nach ausführlicher Forschung als eine empfindsame, humorvolle, kunstinteressierte, unermüdliche Persönlichkeit mit gutem politischen Verständnis (vgl. Akkerman, 2021). Sie weist auch darauf hin, dass die Heirat zwischen Elizabeth und Friedrich ein politischer Akt war (vgl. ebd.). Besonders betont sie jedoch, dass die Entscheidung von Friedrich, die Krone Böhmens anzunehmen, eine persönliche Entscheidung war und Elizabeth keinen

direkten Einfluss auf diese Entscheidung hatte. Akkerman hebt hervor, dass Elizabeth während des gesamten Zeitraums von der Annahme der böhmischen Krone bis zur tatsächlichen Krönung weiterhin ihren früheren Titel als Pfalzgräfin führte (vgl. ebd.). Trotzdem betont sie, dass die Königin eine starke Persönlichkeit war und sich als böhmische Königin hervorhob (vgl. ebd.). Daraus ergibt sich, dass Kehlmanns Darstellung der Theater-Szenen im Schlafzimmer von Elizabeth und Friedrich nicht die Realität widerspiegelt, da Friedrich die Krone nicht in seinem Heim, sondern in Gesprächen mit böhmischen Beamten annahm. Er informierte Elizabeth über diese Ereignisse durch seine Briefe (vgl. ebd.). Daher kann gesagt werden, dass der Abschnitt in Kehlmanns Werk eine Reflexion seiner fiktionalen Welt ist. Ebenso verwandelt Kehlmann die Teile über Elizabeths Leidenschaft für Theater und Kunst in eine theatralische Aufführungsszene. Während Elizabeth versucht, ihren Mann davon zu überzeugen, die Krone von Böhmen anzunehmen, fühlt sie sich wie eine Schauspielerin, die die Rolle der Elizabeth spielt:

Auf einmal war ihr, als wäre dieses Schlafzimmer mit Himmelbett, Wandgemälde und Karaffe eine Bühne und als spräche sie vor einem Saal voll gebannt schweigender Zuschauer. Der Prinzipal fiel ihr ein, die schwebende Zaubergewalt seiner Sätze; ihr war, als umgäben sie die Schatten künftiger Geschichtsschreiber, als wäre es nicht sie, die sprach, sondern die Schauspielerin, die später, in einem Stück, in dem dieser Moment vorkam, die Aufgabe hatte, Prinzessin Elisabeth Stuart darzustellen. In dem Stück ging es um die Zukunft der Christenheit und um ein Königtum und einen Kaiser. Wenn sie ihren Mann überzeugte, würde der Lauf der Welt eine Richtung nehmen, und wenn sie ihn nicht überzeugte, so würde es eine andere Richtung sein. Sie stand auf, ging mit gemessenen Schritten auf und ab und hielt ihren Monolog. Sie sprach von Gott und von Pflichten. Sie sprach vom Glauben der einfachen Menschen und vom Glauben der Weisen. Sie sprach von Calvin, der allen Menschen beigebracht hatte, das Leben nicht leichtzunehmen, sondern als Prüfung, vor der man jeden Tag versagen konnte, und hatte man versagt, so war man ein Versager in Ewigkeit. Sie sprach davon, dass man Wagnisse mit Stolz und Mut eingehen müsse, sie sprach von Julius Cäsar, der mit den Worten, nun seien die Würfel in der Luft, den Rubikon überschritten hatte (Kehlmann, 2017:261-262).

Elizabeths Schauspielerei tritt nicht nur in diesem Beispiel auf, sondern auch in anderen Teilen des Buches. Zum Beispiel ist sie traurig darüber, dass bei ihren Treffen mit Friedensbotschaftern keine Zuschauer anwesend sind. Indem sie wie eine

Schauspielerin agiert, zeigt sie dem Leser, dass ihre Verbindung zur Realität gebrochen ist.

Ein weiteres Beispiel für Elizabeths Situation ist die Erzählung ihrer Erfahrungen in England. Kehlmann rückt in diesem Kapitel das Gunpowder Plot ins Zentrum und parodiert dieses historische Ereignis. Akkerman stützt sich in Bezug auf dieses Ereignis auf das Geständnis von Guy Fawkes und erklärt, dass das Ziel des Komplotts, sollte es erfolgreich sein, darin bestand, Elizabeth mit einem katholischen Bräutigam zu verheiraten, um so den Katholizismus in England wieder aufleben zu lassen (vgl. Akkerman, 2021). Kehlmann hat selbstverständlich diese großartige Gelegenheit, die das historische Ereignis bot, nicht ungenutzt gelassen und hat das Ereignis auf eine parodistische und komische Weise in sein Werk integriert. Es wird im Roman berichtet, dass während ihrer Kindheit ein gescheiterter Mordanschlag auf ihre Familie stattfand und dass die Jesuiten nach Elizabeth suchten, die bei der Familie Harington aufwuchs. Im Dialog zwischen Lord Harington und Elizabeth wird gesagt, dass schlimme Dinge passieren werden. Als Elizabeth fragt, ob sie getötet werden soll, antwortet Lord Harington, dass es noch schlimmer sei, denn sie würden sie zwingen, ihren Glauben zu wechseln und Königin zu werden:

Und sie blieb allein zurück. Sie blickte aus dem Fenster, aus dem eben noch er geblickt hatte, als könnte sie ihren Vater auf diese Art besser verstehen, und dachte ans Schießpulver. Es war erst acht Jahre her, dass die Meuchelmörder versucht hatten, Papa und Mama zu töten und das Land wieder katholisch zu machen. Tief in der Nacht hatte Lord Harington sie wach gerüttelt und gerufen: «Sie kommen!» Sie hatte erst nicht gewusst, wo sie war und wovon er sprach, und als ihr Bewusstsein sich langsam aus den Nebeln des Schlafs gelöst hatte, fiel ihr nur ein, wie unheimlich es war, dass dieser erwachsene Mann in ihrem Schlafzimmer stand. So etwas war noch nie passiert. «Wollen sie mich töten?» «Schlimmer. Erst müsst Ihr konvertieren, und dann setzen sie Euch auf den Thron.» (Kehlmann, 2017:247).

Im weiteren Verlauf wird erklärt, dass der Jesuit Tesimond, der Elizabeth verborgen gehalten wurde, eigentlich nicht böse sei, weil er versuche, sie zur Königin zu machen. Harington antwortet, dass das falsch sei, und erklärt, dass sie, falls dies geschehen sollte, gezwungen sein würden, alles zu tun, was der Papst und

andere vorschreiben. Elizabeth erwidert darauf, dass sie jetzt gezwungen sei, genau das zu tun, was sie gesagt hat:

So schlimm konnte der Jesuit nicht sein. Er wollte ihr doch nichts antun, er wollte sie zur Königin machen! «Eure Königliche Hoheit verstehen das falsch», sagte Harington. «Ihr wärt nicht frei. Ihr müsstet tun, was der Papst sagt.» «Und jetzt muss ich tun, was Ihr sagt.» «Richtig, und später werdet Ihr dankbar sein.» (Kehlmann, 2017:248-249).

Eine weitere Szene, in der Kehlmann durch historische Metafiktion mit Elizabeth spielt, ist gegen Ende des Romans zu finden, als Elizabeth Gespräche mit verschiedenen Vertretern führt. Im Roman reist die verarmte Elizabeth mit einer gemieteten Pferdekutsche und nur einer Dienerin zu den Friedensverhandlungen. Dort trifft sie sowohl katholische als auch protestantische Vertreter und fordert die Einrichtung einer achten Kurwürde für ihren im Roman namenlosen Sohn. Die Vertreter erklären dies für unmöglich, was dem Leser das Gefühl vermittelt, dass diese Bemühung scheitern wird, und das Ende bleibt der Vorstellungskraft des Lesers überlassen. Kehlmann fügt Elizabeths politisches Geschick tatsächlich mit nur einem Satz in sein Werk ein: „*«Ich schlage vor», sagte sie schließlich, «Ihr nennt es Politik.»*“ (Kehlmann, 2017:457).

In historischen Quellen gibt es jedoch keinen Hinweis darauf, dass Elizabeth die niederländischen Grenzen verlassen hat, um an solchen Verhandlungen teilzunehmen. Im Gegenteil, Akkerman erwähnt, dass Johan Adler Salvius und der schwedische Kanzler Oxenstierna Elizabeth in den Niederlanden getroffen haben (vgl. Akkerman, 2021). Es gibt allerdings keine Hinweise darauf, dass sie sich mit katholischen Vertretern getroffen hat. Natürlich hat Elizabeth einen Großteil ihres Lebens für die Kurwürde der Pfalz gekämpft, die ihrem Sohn Karl Ludwig (engl. Charles Louis) als Erbe seines Vaters zustand (vgl. ebd.). Doch führte sie diesen Kampf über ihre treuen Vertreter (vgl. ebd.). Akkerman erwähnt zudem, dass Karl Ludwig selbst an den Westfälischen Friedensverhandlungen teilnahm. Er akzeptierte das Angebot der Westpfalz und einer neu geschaffenen achten Kurwürde, was jedoch von seiner Mutter Elizabeth stark kritisiert wurde. Denn während Elizabeth ihr ganzes Leben lang für die Wiederherstellung der Kurwürde der Pfalz, einer der bedeutendsten der sieben Kurwürden, kämpfte, hielt sie es für falsch, dass ihr Sohn

auf sein eigentliches Recht verzichtete und dieses neu geschaffene Angebot akzeptierte (vgl. ebd.). Kehlmann hat diese Situation in seine Metafiktion übernommen, indem er Wirklichkeit und Fiktion miteinander vermischte und so ein historisches Spiel schuf, das zu einer historischen Metafiktion führt.

Ein weiterer wichtiger Charakter, der hier erwähnt werden sollte, ist natürlich Friedrich. Obwohl Kehlmann diesen König in seinem Roman als nicht sehr klug und als eine mittelmäßige Figur darstellt, zeigen historische Quellen, dass die Realität möglicherweise anders gewesen sein könnte. So beschreibt Akkerman Friedrich als jemanden, der eigenständig Entscheidungen trifft, mutig auf dem Schlachtfeld kämpft und stets bemüht ist, an der Seite seines Volkes zu stehen (vgl. Akkerman, 2021). Akkerman betont auch, dass die Ehe Friedrichs beeinflusst habe. Sie berichtet von verschiedenen Auseinandersetzungen zwischen Friedrich und Elizabeth, die jedoch gelöst wurden. Sogar die Tatsache, dass Elizabeth die Gäste, die den König besuchten, empfing, führte bei Friedrich zu Unbehagen. Doch nachdem er dieses Unbehagen gegenüber Elizabeth äußerte, wurde das Problem gelöst, und Elizabeth akzeptierte es, an zweiter Stelle hinter ihrem Mann zu stehen (vgl. ebd.). Betrachtet man die Szenen im Roman, wird deutlich, dass Friedrich tatsächlich anders dargestellt wird. Ein Beispiel dafür ist sein Besuch im Lager von Gustav Adolf, wo er nicht respektiert, sondern verspottet wird. Obwohl es üblich wäre, dass ein Adelliger bei seinem Eintritt ins Lager vorgestellt wird, tut dies niemand für Friedrich. Als er bemerkt, dass niemand ihm diese Ehre erweist, stellt er sich selbst vor. Aufgrund seiner einjährigen Herrschaft, die im Winter stattfand, wird Friedrich als „Winterkönig“ bezeichnet. Nach seiner Rückkehr aus dem Lager verlassen ihn die wenigen Männer, denen er vertraute, und er bleibt allein mit Tyll zurück. Schließlich stirbt er an der Pest (vgl. Kehlmann, 2017:321).

Im Beispiel von Gustav Adolf werden die Gründe für seinen Kriegswillen im Roman auf parodische Weise dargestellt. Historische Quellen zeigen, dass es viele Meinungen zur Beteiligung Schwedens am deutschen Bürgerkrieg gibt. Der gemeinsame Konsens ist jedoch, dass die Beteiligung Schwedens die Dauer des Krieges und der Zerstörung verlängert hat. An dieser Stelle ist es passend, sich auf das Werk „Geschichtsschreibung und Kult: Gustav Adolf, Schweden und der

Dreißigjährige Krieg“ des schwedischen Historikers Sverker Oredsson zu beziehen, das die historischen Realitäten aus einer multiperspektivischen Sicht beleuchtet. Laut Oredsson führte die Beteiligung Schwedens am Dreißigjährigen Krieg dazu, dass sich der Krieg verlängerte, wodurch auch das Leid des deutschen Volkes zunahm und die Führungsrolle Deutschlands in Europa an Frankreich übergang (vgl. Oredsson, 1994:11). Somit ging Adolf's Entscheidung sowohl in die deutsche Geschichte als auch in die Veränderung der Weltordnung ein.

Natürlich wurden im Laufe der Zeit viele Gründe für Adolfs Beteiligung am Krieg genannt. Oredsson hat in seinem Buch die bis dahin vorgebrachten Thesen zu Gustav Adolfs Kriegsbeteiligung in elf Punkten zusammengefasst. Diese Thesen reichen von politischen und religiösen Gründen über Gewissensfragen bis hin zu wirtschaftlichen Aspekten, der Zukunft der Monarchie und den Hilferufen des deutschen Volkes (vgl. ebd. 14-15). Oredssons Konzentration auf multiple Wahrheiten statt auf eine einzige Realität macht seine Arbeit über Adolf neutral. Er stellt fest, dass Schweden als Sieger aus dem Krieg hervorging, da es viele Landstriche und Inseln eroberte (vgl. ebd.15).

Nach Ansicht der meisten Historiker war die Zersplitterung Deutschlands als Konkurrent natürlich im Interesse Schwedens (vgl. ebd. 16-17). Denn dadurch würde die Ostsee unter schwedischer Kontrolle stehen, und es gäbe kein rivalisierendes Imperium an seinen Grenzen. Oredsson zeigt in seinem Werk auch die parteiische Haltung der Historiker jener Zeit auf (vgl. ebd. 31). Er betont die Nähe des offiziellen schwedischen Historikers Chemnitz zu Schweden und die des deutschen Historikers Frantz Christoph Khevenhüller zum Kaiser (vgl. ebd. 33). Oredsson erwähnt, dass Ludwig von Rango in seiner Biografie „Gustav Adolf der Große. König von Schweden“ erklärt, dass Adolfs Kriegsbeteiligung darauf abzielte, den Frieden zu sichern und den Protestantismus zu fördern (vgl. ebd. 47). Anschließend stellt Oredsson Rango's Ansicht der von Geijer gegenüber, der Adolf's Ziel darin sah, Kaiser zu werden (vgl. ebd. 57). Rohrschneider betont, dass der Konflikt für das erstarkende und expandierende Schweden unvermeidlich war (vgl. Rohrschneider, 2017:32). Axel Gotthard unterstützt diese Ansicht und weist darauf hin, dass die

Habsburger Konflikte in Europa Schweden betreffen würden, weshalb Adolf den Krieg von seinem Land fernhalten wollte (vgl. Gotthard, 2017:59).

All diese Umstände zeigen die vielschichtige Natur der historischen Realität auf. Es ist bekannt, dass Adolf in seinem Manifest erklärte, dass sein Ziel im Krieg darin bestand, den Frieden zu sichern und den Protestantismus aus seiner misslichen Lage zu befreien (vgl. Oredsson, 1994:13). Im Roman wird dies jedoch in einer Weise behandelt, die sowohl der historischen Realität als auch Adolf's eigenem Manifest widerspricht. Kehlmann präsentiert seine Kriegsgründe dem Leser während Friedrichs Besuch folgendermaßen:

«Der alte Kaisersitz, wiederhergestellt für den rechten Glauben. Es wäre ein großes Zeichen!» «Ich brauch keine Zeichen. Wir hatten immer gute Zeichen und gute Worte und gute Bücher und gute Lieder, wir Protestanten, aber dann haben wir im Feld verloren, und alles war für nichts. Siege brauch ich. Ich muss gegen den Wallenstein gewinnen. Hast du den mal getroffen, kennst du ihn?» Der König schüttelte den Kopf. «Ich brauch Berichte. Ich denk immer an ihn, manchmal träum ich von ihm.» Gustav Adolf ging zur anderen Seite des Zeltes, bückte sich, kramte in einer Truhe und hielt eine Wachsfigur hoch. «So sieht er aus! Der Friedland, das ist er, ich schau ihn immer an und denk mir: Dich werde ich besiegen, du bist schlau, ich bin schlauer, du bist stark, ich bin stärker, deine Truppen lieben dich, meine lieben mich mehr, du hast den Teufel auf deiner Seite, aber ich hab Gott. Jeden Tag sag ich ihm das. Manchmal antwortet er.» «Er antwortet?» «Er hat Teufelskräfte. Natürlich antwortet er.» Mit plötzlich mürrischer Miene zeigte Gustav Adolf auf das weißliche Gesicht der Wachsfigur. «Dann bewegt sich sein Mund, und er verspottet mich. Er hat eine leise Stimme, weil er klein ist, aber ich versteh alles. Dummer Schwede nennt er mich, Schwedenarsch, gotisches Vieh, und er sagt, dass ich nicht lesen kann. Ich kann lesen! Soll ich es dir zeigen? In drei Sprachen les ich. Ich werd das Schwein besiegen. Ich reiß ihm die Ohren ab. Ich schneid seine Finger weg. Ich verbrenn ihn.» «Dieser Krieg hat in Prag angefangen», sagte der König. «Nur wenn wir Prag –» «Machen wir nicht», sagte Gustav Adolf. «Ist entschieden, wir sprechen nicht mehr davon.» Er setzte sich auf einen Stuhl, trank aus seinem Becher und sah den König mit feucht schimmernden Augen an (Kehlmann, 2017:300-301).

Natürlich ist dieses Zitat nicht das einzige, das Adolfs Ehrgeiz beweist. In der Fortsetzung des Zitats sagt er im Gespräch mit Friedrich auch Folgendes:

«Sei ruhig, armer Kerl, hör zu. Du hast mit hohem Einsatz gespielt, das ist gut, das mag ich. Dann hast du verloren, und nebenbei hast du diesen

ganzen tollen Krieg ausgelöst. So kann es gehen. Manche spielen mit hohem Einsatz und gewinnen. Ich zum Beispiel. Ein kleines Land, eine kleine Armee, drüben im Reich scheint die protestantische Sache verloren, und wer hat mir geraten, alles auf eine Karte zu setzen, das Heer zu sammeln und nach Deutschland zu ziehen? Alle haben mir abgeraten. Tu's nicht, lass es, du kannst nicht gewinnen, aber ich hab es getan, und ich hab gewonnen, und bald werd ich in Wien sein und dem Wallenstein die Ohren abreißen, und der Kaiser wird vor mir in die Knie gehen, und ich werd sagen: Willst du noch Kaiser sein? Dann tu, was dir Gustav Adolf sagt! Aber es hätte anders ausgehen können. Ich könnte tot sein. Ich könnte in einem Boot sitzen und weinend zurück über die Ostsee rudern. Es nützt nichts, ein ganzer Kerl zu sein, stark und klug und ohne Angst, denn man kann trotzdem verlieren. So wie man auch einer wie du sein und trotzdem gewinnen kann. Gibt es alles. Ich hab gewagt und gewonnen, du hast gewagt und verloren, und dann, was hättest du tun sollen? Ja, aufhängen hättest du dich können, aber das ist nicht für jeden, und eine Sünde ist es schließlich auch. Drum bist du noch da. Weil du ja irgendwas tun musst. Also schreibst du Briefe und bittest und stellst Forderungen und kommst zu Audienzen und redest und verhandelst, als wär noch was los mit dir, aber da ist nichts! England schickt dir keine Truppen. Die Union kommt dir nicht zur Hilfe. Deine Brüder im Reich haben dich aufgegeben. Es gibt nur einen, der dir die Pfalz zurückgeben kann, und das bin ich. Und ich geb sie dir als Lehen. Wenn du vor mir kniest und mir Gefolgschaft schwörst als deinem Herrn. Also was ist, Friedrich? Was soll es sein?» (Kehlmann, 2017:303-304).

Kehlmann präsentiert Adolf als eine ehrgeizige Figur und zeigt dem Leser, dass historische Ereignisse in Wirklichkeit anders sein könnten, als sie erscheinen. Er nimmt den Anführer, der für Frieden und Religionsfreiheit kämpft, auf parodische Weise ins Visier. Der fest etablierte historische Held wird in das Werk als ehrgeizig und kriegslustig eingeführt. Die Tatsache, dass das überwiegend protestantische Prag in Adolfs Augen als unbedeutend erscheint, könnte darauf hinweisen, dass die religiöse Dimension des Krieges nicht im Vordergrund stand. Kehlmann zeigt einerseits Gustav Adolfs wahre Kriegsleidenschaft auf parodistische Weise durch seinen Ehrgeiz gegenüber dem erfolgreichen kaiserlichen Feldherrn Wallenstein, während er andererseits diese Situation in seiner Erzählung durch die Gespräche mit einer kleinen Wachsfigur ironisch verarbeitet.

Im Roman kann die Beziehung zwischen Friedrich und Gustav Adolf als weiteres Beispiel für Metafiktion angeführt werden. Kehlmann trennt das Schicksal dieser beiden Figuren, nachdem Friedrich ins Heerlager geht und ein erfolgloses

Treffen stattfindet, während historische Quellen berichten, dass diese Könige zumindest eine Zeit lang Seite an Seite kämpften (vgl. Akkerman, 2021). Nadine Akkerman betont, dass Friedrich die erhoffte Unterstützung von Gustav Adolf und den Schweden nicht erhielt, was letztlich zur Trennung ihrer Wege führte (vgl. ebd.). Genau an diesem Punkt setzt Kehlmanns Vorstellungskraft ein und er inszeniert eine Verhandlungsszene zwischen ihnen im Heerlager. Doch dabei bleibt es nicht: Kehlmann verunsichert den Leser auch durch die Darstellung der Todesumstände dieser beiden historischen Persönlichkeiten. Denn in der historischen Realität stirbt Gustav Adolf am 16. November 1632 in der Schlacht bei Lützen, während Friedrich V. kurz darauf, am 29. November 1632, an der Pest verstorbt (vgl. Akkerman, 2021; Wikipedia, 2024e). Im Roman hingegen wird diese Abfolge umgekehrt und mit Zweifeln versehen. Friedrichs Krankheit verschlimmert sich auf dem Weg vom Heerlager, und nur Tyll bleibt bei ihm. Als Tyll erkennt, dass Friedrich sterben wird, gibt er ihm Papier und Kohle, damit er eine Nachricht hinterlassen kann. Friedrich, in einem Zustand geistiger Verwirrung, schreibt: „[...] und er wusste auch nicht mehr recht, an wen die Botschaft gehen sollte, darum schrieb er mit zittriger Hand: Gustav Adolf ist bald tot, das weiß ich jetzt, aber ich sterbe noch vorher“ (Kehlmann, 2017:320-321). So spielt Kehlmann mit den Todesdaten dieser beiden Charaktere und führt den Leser zu einer Reflexion über die Geschichtsschreibung. Es wird deutlich, dass postmoderne historische Romane Leser verlangen, die in der Lage sind, diese Spiele zu durchschauen.

Durch diese parodistischen Darstellungen historischer Figuren und Ereignisse zeigt Kehlmann auf satirische Weise die Brüchigkeit und Unsicherheit historischer Wahrheiten. Dies wird besonders durch die ironischen und grotesken Elemente in den Erzählungen von Friedrich und Elizabeth deutlich.

Neben der Parodie begegnen uns in dem Werk häufig Komik und Ironie. Kehlmanns unverwechselbarer Stil führt die Leser über die Grenzen der traditionellen Ironie hinaus und nähert sich dem Begriff der Postironie. Božena Anna Badura behauptet, dass Kehlmanns komische und ironische Szenen postironisch seien. Im Abstract ihres Artikels schreibt sie:

In seinem Roman Tyll lotet Daniel Kehlmann die Grenzen des Humors aus, und zwar indem er u. a. das Komische mit dem Ernstern vermischt oder die Postironie einsetzt. Der vorliegende Beitrag untersucht die Spielarten des Humors und Verfahren zur Erzeugung von Komik, die Kehlmann in seinem Roman sowohl auf der Sprachebene als auch in der Konstruktion und im Inhalt des Romans unterschiedlich verarbeitet. Zudem liefert Tyll einige Beispiele für Postironie, d. h. eine Ironie der Ironie, also ein literarisches Verfahren, das die Ironie zu transzendieren vermag, indem u. a. ihre Pointe realisiert wird (2020:141-142).

In ihrem Artikel konzentriert sich Badura auf die Suche nach dem Drachen und die Möglichkeit, dass der Esel sprechen kann, und illustriert diese Situationen als postironisch. In dieser Arbeit werden Baduras Beispiele im Abschnitt über die Verwendung fantastischer Elemente behandelt und es werden tiefere und differenziertere Beispiele zur Postironie präsentiert. Natürlich spielt hier der Pluralismus, der als das herausragendste Merkmal des Postmodernismus gilt, eine Rolle. Die Darbietung postmoderner Konzepte in einer ineinander verwobenen Struktur sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein Beispiel mehrere Merkmale aufweisen kann. Schließlich deuten die Ironien im Werk nicht nur auf die Postironie hin, sondern sind auch direkt mit Kehlmanns einzigartigem Stil verbunden.

Angesichts all dessen muss der Begriff der Postironie definiert werden. Johannes M. Hedinger stellt fest, dass das Zeitalter der Ironie vorbei ist. „The age of irony is over. We have grown tired of giving knowing winks, indulging in sophisticated questioning and adding extra layers of irony“ (Hedinger, 2014:1).²⁷ Es wird behauptet, dass sich der Ansatz zur Ironie seit den 1990er Jahren verändert hat und mit David Foster Wallace das Zeitalter der Postironie begonnen hat (vgl. ebd. 1). Hedinger erklärt mit Bezug auf Heiser, dass die Ironie nun einen Weg von der Ernsthaftigkeit zum Komischen eingeschlagen hat (vgl. ebd. 4).

Lukas Hoffmann hingegen definiert die Postironie als eine Abkehr von der möglicherweise missverständlichen Ironie. Denn Ironie ist wechselseitig und die Botschaft muss vom Gegenüber verstanden werden. Natürlich kann das Gegenteil der Fall sein: In Situationen ohne Botschaft kann der Empfänger glauben, dass eine

²⁷ „Das Zeitalter der Ironie ist vorbei. Wir sind es leid, wissende Zwinkereien zu geben, uns in raffinierter Fragestellung zu ergehen und zusätzliche Schichten von Ironie hinzuzufügen“ (Hedinger, 2014:1).

Botschaft existiert, oder sich auf die Suche danach begeben. Hoffmann betont, dass die Postironie von dieser Suche befreit ist, dennoch aber ein bestimmtes Maß an Verständnis erfordert (vgl. Hoffmann, 2016:41).

Badura hingegen meint, dass Kehlmann durch die Verbindung von Ernst und Komik zur Postironie gelangt (vgl. Badura, 2020:116). Daher sollten im Werk sowohl ernste als auch komische Szenen hervorgehoben werden. Ein Beispiel dafür sind die Worte von Dr. Tesimond an Hanna Krell. Während der Verhandlung von Claus und Hanna Krell fragt Dr. Tesimond Hanna, ob sie fliege, und bedroht sie mit der Waffe des Henkers:

Und bist du nicht auch geflogen, Hanna? Alle Hexen fliegen, willst ausgerechnet du nicht geflogen sein, wirst du es bestreiten? Und der Sabbat? Hast du nicht den Satan geküsst, Hanna? Wenn du sprichst, wird dir vergeben, aber wenn du schweigen willst, dann schau, was Meister Tilman in der Hand hat, er wird es verwenden (Kehlmann, 2017:126-127).

Hier werden die ernsthafte Situation der Hinrichtung und das Fliegen der Hexen miteinander verknüpft. Während behauptet wird, dass alle Hexen fliegen, wird Hanna gefragt, ob sie den Teufel geküsst habe. Offensichtlich wird sie unter Drohungen zum Reden gezwungen. Schließlich gibt Hanna die Antworten, die die Richter hören wollen, und Claus wird deshalb für schuldig befunden:

Stattdessen beugt Doktor Tesimond sich vor, sieht Hanna Krell an und fragt: «Ist das dein Geständnis?» Sie nickt. Ihre Ketten klirren. «Du musst es sagen, Hanna!» «Das ist mein Geständnis.» «All das du hast getan?» «Habe all das getan.» «Und wer war der Anführer?» Sie schweigt. «Hanna! Wer war dein Anführer? Mit wem seid ihr zum Sabbat, wer hat euch fliegen gelehrt?» Sie schweigt. «Hanna?» Sie hebt die Hand und zeigt auf den Müller. «Du musst es sagen, Hanna.» «Er.» «Lauter!» «Er war's.» Doktor Tesimond macht eine Handbewegung, der Wächter stößt den Müller nach vorne. Nun beginnt der Hauptteil des Prozesses. Auf die alte Hanna sind sie nur nebenbei gekommen, ein Hexer hat fast immer ein Gefolge; dennoch hat es eine Weile gedauert, bis Ludwig Stellings Frau unter Strafandrohung zugegeben hat, dass ihr Rheuma sie erst plagt, seitdem sie Streit mit Hanna Krell hatte, und wiederum erst nach einer Woche Befragung ist auch Magda Steger und Maria Loserin aufgefallen, dass Unwetter stets dann gekommen sind, wenn Hanna angeblich zu krank für den Kirchgang war. Hanna selbst hat nicht lange geleugnet. Schon als Meister Tilman ihr die Instrumente

zeigte, hat sie begonnen, ihre Verbrechen zuzugeben, und als er ernsthaft ans Werk gegangen ist, hat sich sehr schnell deren volles Ausmaß erschlossen (Kehlmann, 2017:127-128).

Hier zeigt sich die Ironie darin, dass Hanna Krell für Krankheit und schlechtes Wetter verantwortlich gemacht wird. Außerdem wird im weiteren Verlauf des Gerichtsverfahrens Claus beschuldigt, und auch er gesteht, wie Hanna Krell, seine Verbrechen unter Drohungen. Dr. Kircher liest seine vermeintlichen Verbrechen laut von einem vorher geschriebenen Papier vor:

«Den Hagel habe ich auf die Felder geschickt», liest Doktor Kircher vor. «In die Erde habe ich meine Kreise geritzt, die Kräfte drunten und die Dämonen droben und den Herrn der Luft angerufen, Schande auf die Äcker, Eis auf die Erde, Tod dem Korn gebracht. Zudem habe ich mich in den Besitz eines verbotenen Buches gesetzt, in lateinischer Sprache ...» (Kehlmann, 2017:133).

Neben den angeblich ironischen Zaubersprüchen, die Claus zugeschrieben werden, wird auch das Thema eines verbotenen lateinischen Buches behandelt. Während Claus bestraft werden soll, bittet ein weiser Mann namens Doktor van Haag aus den Reihen der Zuschauer um Erlaubnis, Claus zu verteidigen, und stellt dem Gericht logische Fragen. Haag hebt hervor, wie Claus, der kein Latein kann, das Buch gelesen haben könnte, und zeigt den Lesern die Tatsache, dass jeder unter Folter Geständnisse ablegen würde:

Zum Beispiel das verbotene Buch, von dem gerade die Rede war. Hieß es nicht, das sei auf Lateinisch geschrieben?» «Richtig.» «Hat der Müller es gelesen?» «Ja, Herrgott, wie soll er es denn gelesen haben!» Doktor van Haag lächelt. Er sieht Doktor Tesimond an, dann Doktor Kircher, dann den Müller, dann wieder Doktor Tesimond. «Ja und?», fragt Doktor Tesimond. «Wenn das Buch auf Lateinisch geschrieben ist!» «Ja?» «Und wenn der Müller nun nicht Lateinisch spricht.» «Ja?» Doktor van Haag breitet die Arme aus und lächelt wieder. [...] Ist ein Buch verboten, so darf man es nicht haben.» «Außerdem ist es zu spät für eine Verteidigung», sagt Doktor Tesimond. «Der Prozess ist vorbei. Nur das Urteil fehlt noch. Der Angeklagte hat gestanden.» «Aber offensichtlich unter Folter?» «Ja natürlich», ruft Doktor Tesimond. «Warum hätte er sonst gestehen sollen! Ohne Folter würde doch nie jemand was gestehen!» «Während unter der Folter jeder gesteht.» «Gott sei Dank, ja!» «Auch ein Unschuldiger.» «Aber er ist nicht unschuldig. Wir haben die Aussagen der anderen. Wir haben das Buch!» (Kehlmann, 2017:135-138).

So spiegelt der Gedanke, warum ein Buch in einer unbekanntem Sprache verboten ist, die Ironie wider. Kehlmann stellt die historische Realität des Mittelalters in Frage, indem er die Verbote lateinischer Werke durch logische Gegenargumente diskutiert. Insbesondere durch Kircher wird die Ironie verstärkt, indem Beispiele wie Zographius, der Hebräisch lernt, Bizantiner Taras, der Hieroglyphen allein durch Ansehen versteht, und der Teufel, der das Lesen eines Buches lehren kann, angeführt werden:

Doktor Kircher schluckt, räuspert sich, blinzelt. «Ein Buch ist eine Möglichkeit», sagt er. «Es ist immer zu sprechen bereit. Auch einer, der seine Sprache nicht versteht, kann es an andere weitergeben, die es sehr wohl lesen können, auf dass es sein Schandwerk an ihnen verrichte. Oder er könnte die Sprache erlernen, und gibt es keinen, der sie ihm beibringt, so findet er womöglich einen Weg, sie sich selbst beizubringen. Auch das hat man schon gesehen. Man kann es durchs reine Anschauen der Buchstaben erreichen, durchs Zählen ihrer Häufigkeit, durchs Betrachten ihrer Muster, denn der Menscheng Geist ist mächtig. Auf diesem Weg hat der heilige Zographius in der Wüste das Hebräische erlernt, nur aus der starken Sehnsucht heraus, Gottes Wort im Umlaut zu kennen. Und über Taras von Byzanz wird berichtet, dass er die Hieroglyphen Ägyptens allein durch jahrelanges Anschauen begriffen hat. Leider hat er uns keinen Schlüssel hinterlassen, und so müssen wir die Entzifferung von neuem vornehmen, aber die Aufgabe wird gelöst werden, vielleicht schon bald. Und nicht zu vergessen, es gibt immer die Möglichkeit, dass Satan, dessen Vasallen alle Sprachen verstehen, einem seiner Knechte von einem Tag auf den anderen die Fähigkeit schenkt, das Buch zu lesen. Aus diesen Gründen liegt die Einschätzung des Verständnisses bei Gott und nicht bei seinen Knechten. Bei jenem Gott, der am Tag des Gerichts in die Seelen blicken wird. Aufgabe der menschlichen Richter ist es, die simplen Umstände zu klären (Kehlmann, 2017:136-137).

Die Ironie des Besitzes eines lateinischen Buches zielt auf die Vergangenheit ab und legt die historische Realität des Mittelalters offen. Im weiteren Verlauf des Zitats wird ein Beispiel für Ironie durch Folter gegeben. Haag erklärt, dass Menschen unter Zwang und Folter selbstverständlich gestehen würden. Tesimond widerspricht und stellt die Gegenfrage, warum jemand gestehen sollte, wenn es keine Folter gäbe:

«Die Aussagen der anderen, die der Folter verfallen wären, wenn sie nicht ausgesagt hätten?» Doktor Tesimond schweigt einen Moment. «Verehrter Kollege», sagt er leise. «Natürlich muss jemand, der sich weigert, gegen einen Hexer auszusagen, selbst untersucht und angeklagt werden. Wo kommt man hin, wenn man das anders hält?» «Gut, eine

andere Frage: Was hat es eigentlich mit der Ohnmacht der Hexer auf sich? Früher hieß es, die Ohnmächtigen würden im Traum mit dem Teufel verkehren. Der Teufel hat ja keine Macht in Gottes Welt, so steht es sogar bei Institoris, darum muss er den Schlaf nützen, um seinen Verbündeten das Wahnbild einzuflößen, er schenke ihnen wilde Lust. Nun aber verurteilt man die Hexer für genau die Taten, die man früher für vom Teufel eingegebene Trugbilder erklärt hat, den Schlaf aber und die Wahnträume legt man ihnen weiterhin zur Last. Ist die böse Tat nun echt oder Einbildung? Sie kann nicht beides sein. Das ist nicht sinnvoll, verehrter Kollege!» «Das ist überaus sinnvoll, verehrter Kollege!» «Dann erklärt es mir.» «Verehrter Kollege, ich werde nicht zulassen, dass der Gerichtstag durch Gerede und Zweifel entwertet wird.» «Darf ich etwas fragen?», ruft der Müller. «Ich auch», sagt Peter Steger und streicht seine Robe zurecht. «Das dauert schon lange, können wir eine Pause machen? Die Kühe haben volle Euter, Ihr hört es ja.» «Nehmt ihn fest», sagt Doktor Tesimond (Kehlmann, 2017:138-139).

Im selben Kapitel gibt es eine komische Szene. Bei der Einberufung des Gerichts wird Peter Steger, ein Mann aus der Region, der Kühe besitzt, als Mitglied gewählt. Während der Verhandlung, an einem entscheidenden Moment, versucht dieser Mann zu erklären, dass er gehen muss, weil die Euter seiner Kühe voll sind:

«Das ist überaus sinnvoll, verehrter Kollege!» «Dann erklärt es mir.» «Verehrter Kollege, ich werde nicht zulassen, dass der Gerichtstag durch Gerede und Zweifel entwertet wird.» «Darf ich etwas fragen?», ruft der Müller. «Ich auch», sagt Peter Steger und streicht seine Robe zurecht. «Das dauert schon lange, können wir eine Pause machen? Die Kühe haben volle Euter, Ihr hört es ja.» «Nehmt ihn fest», sagt Doktor Tesimond. Doktor van Haag tritt einen Schritt zurück. [...] «Das ist der große Gerichtstag», sagt Doktor Tesimond zu Peter Steger. «Das ist nicht die Zeit zum Kuhmelken. Wenn deinem Vieh die Euter weh tun, dann tun sie weh für die Sache Gottes.» «Ich verstehe», sagt Peter Steger. «Verstehst du es wirklich?» «Wirklich. Ja, ja, ich verstehe.» (Kehlmann, 2017:138-141).

Hier begegnet der Leser einer Szene, in der Ernst und Komik vermischt sind. Als das Gericht eine Entscheidung treffen soll und Haag zu fliehen versucht, führt Steger's Bitte, seine Kühe zu melken, zur Komik. Zusätzlich verstärkt Tesimond's Aussage, dass die Euter der Kühe für Gottes Willen schmerzen, die komische Wirkung.

Eine weitere komische Szene findet statt, als Claus im Gefängnis mit Meister Tillmann spricht. Der Henker Tillmann erzählt Claus, dass die Strafe für Hexerei

früher das Lebendigverbrennen war. Nun sei diese Praxis beendet und die Hexen würden zuerst gehängt und dann verbrannt:

«Wird schon», sagt er. «Ich weiß», sagt Claus. «Geht ganz schnell. Ich kann das. Ich versprech's dir.» «Danke», sagt Claus. «Manchmal ärgern mich die Armesünder. Dann geht es nicht schnell. Das kannst du mir glauben. Aber du hast mich nicht geärgert.» Claus nickt dankbar. «Sind bessere Zeiten jetzt. Früher hat man euch alle verbrannt. Das dauert, das ist nicht schön. Aber Hängen ist nichts. Das geht schnell. Du steigst aufs Gerüst, kaum versiehst du dich, stehst schon vor dem Schöpfer. Verbrannt wirst du erst danach, aber da bist du schon tot, das stört dich gar nicht, wirst sehen.» (Kehlmann, 2017:147)

In diesem Zitat thematisiert der Autor ironisch die Bestrafung und den Tod von Hexen im Mittelalter. Dies bringt er durch die Worte des Henkers Tillmann zum Ausdruck. Tillmann bezeichnet das Erhängen als etwas Gutes, weil es schnell geht. Das anschließende Verbrennen sei, weil man schon tot ist, schmerzlos. Mit der Aussage verstärkt Kehlmann die Ironie.

Neben dem Thema „Tod“ macht Kehlmann auch die Abwesenheit zum Gegenstand seiner Ironie. Zum Beispiel trifft Graf auf einige Dorfbewohner, als er Tyll aus dem Kloster Andechs holen will, und gibt einem kleinen Kind eine Wurst. Als Graf fragt, warum sie mit einem Wagen gekommen sind, antworten sie, dass dies alles ist, was sie haben. Daraufhin sagt Graf, der Wagen sei leer. Die Antwort lautet jedoch erneut, dass dies alles sei, was sie haben:

Der dicke Graf griff in die Satteltasche und gab ihm eine Wurst. Es war seine letzte, und er wusste, dass es ein Fehler war, aber er konnte nicht anders, das Kind tat ihm so leid. Benommen fragte er, warum sie den Wagen zögen. «Er ist alles, was wir haben.» «Aber er ist leer», sagte der dicke Graf. «Aber er ist alles, was wir haben.» (Kehlmann, 2017:198).

Ähnlich verhält es sich mit der Komik der Abwesenheit, als Graf kommt, um Tyll zu holen. Als Tyll den Grafen sieht, beginnt er zu lachen. Graf fragt, warum er lacht, und Tyll antwortet, dass er über die Tatsache lacht, dass es nichts zu essen gibt und wie dick der Graf trotzdem ist:

«Da bist du endlich», habe der Mann gesagt. «Ich hab lang gewartet.» «Bist du Tyll Ulenspiegel?» «Einer von uns ist es. Bist hier, mich zu holen?» «Im Auftrag des Kaisers.» «Welcher Kaiser? Gibt viele.» «Nein,

gibt es nicht! Worüber lachst du?» «Ich lach nicht über den Kaiser, ich lach über dich. Wieso bist du so fett? Es gibt doch nichts zu fressen, wie machst du das?» «Halt deinen Mund», sagte der dicke Graf und wurde sofort wütend darüber, dass ihm nichts Geistreicheres eingefallen war (Kehlmann, 2017:207-208).

Hier wird einerseits die Abwesenheit betont, während andererseits durch den Ausdruck „welcher Kaiser“ Ironie erzeugt wird. Tyll sagt, dass es viele Kaiser gebe. Ein weiteres Beispiel für Ironie ist, als Tyll Elizabeth ein leeres Gemälde gibt und sie auffordert, es einzurahmen und an die Wand zu hängen. Er sagt den Betrachtern, dass schlechte Menschen dieses Bild nicht sehen können:

«Es ist magisch, kleine Liz. Wer unehelich geboren ist, kann es nicht sehen. Wer dumm ist, sieht es nicht. Wer Geld gestohlen hat, sieht es nicht. Wer Übles im Schild führt, wer ein Kerl ist, dem man nicht trauen kann, wer ein Galgenvogel ist oder ein Stehvieh oder ein Arsch mit Ohren, der sieht es nicht, für den ist da kein Bild!» Da hatte sie lachen müssen. «Nein, wirklich, kleine Liz, sag's den Leuten! Unehelich Geborene und Dumme und Diebe und Galgenvögel mit bösen Absichten, die alle sehen nichts, weder den Blauhimmel noch das Schloss, noch die wundervolle Frau auf dem Balkon, die ihr Goldhaar runterlässt, und auch nicht den Engel hinter ihr. Sag es ihnen, schau, was passiert!» (Kehlmann, 2017:238).

Es bleibt nicht bei diesem Beispiel, sondern es gibt auch postironische Dialoge zwischen Tyll und Elizabeth. Elizabeth erzählt Tyll, dass John Donne ein Gedicht für sie geschrieben hat. Tyll erwidert, dass es bei etwas Geld sogar als Fisch angesehen werden könnte. Als Tyll auch Elizabeths Schmuck sehen möchte, schweigt sie. Tyll wirft Elizabeths Leben im Exil vor, indem er fragt, ob sie gezwungen war, den Schmuck zu verkaufen:

«Das ist das beste Geschenk, das mir je einer gemacht hat», sagte sie zu ihrem Narren. «Das würde nicht viel heißen, kleine Liz.» «John Donne hat mir eine Ode geschenkt. Fair phoenix bride hat er mich –» «Kleine Liz, er wurde bezahlt, er hätte dich auch einen stinkenden Fisch genannt, wenn man ihm dafür Geld gegeben hätte. Was glaubst du, wie ich dich nennen würde, wenn du mich besser bezahlst!» «Und vom Kaiser habe ich eine Rubinkette bekommen, vom König von Frankreich ein Diadem.» «Kann ich's sehen?» Sie schwieg. «Hast du's verkaufen müssen?» Sie schwieg. «Und wer ist überhaupt Schon Tonn? Was ist das für einer, und was ist ein Verwöhnix?» Sie schwieg. «Hast es dem Pfandleiher geben müssen, dein Diadem? Und die Kette vom Kaiser, kleine Liz, wer

trägt die jetzt?» Auch ihr armer König hatte nicht gewagt, etwas über das Bild zu sagen. Und als sie ihn kichernd darüber aufgeklärt hatte, dass es nur ein Scherz und die Leinwand nicht verzaubert war, da hatte er bloß genickt und sie verunsichert betrachtet (Kehlmann, 2017:240).

Auf diesem Zitat wird die Intertextualität gesehen, um Tylls Kritik an dem Gedicht, das für Elizabeth geschrieben wurde, zu verdeutlichen. Er ironisiert die Situation, indem er sagt, dass es bei etwas Geld sogar als Fisch angesehen werden könnte.

Diese Passage zeigt deutlich postironische Elemente, die sowohl zum Lächeln anregen als auch zum Nachdenken anregen. Sie dient offen der Komik. Ähnliche Komik findet sich auch auf dem folgenden Zitat. Es wird gesagt, dass der König, der Folterknechte aus der ganzen Welt nach England brachte, ein guter Christ gewesen sei:

Sie hatte nicht gewusst, dass Papa sich unterdessen der Verschwörer annahm. Er ließ nicht nur die besten Folterer seiner zwei Königreiche kommen, sondern auch drei Schmerzexperten aus Persien und den versiertesten Quäler des Kaisers von China. Alle Arten von Pein, von denen bekannt war, dass ein Mensch sie anderen Menschen antun kann, befahl er den Gefangenen anzutun, und dazu ließ er Torturen erfinden, die man bisher nicht erahnt hatte. An alle Fachleute erging die Aufforderung, Foltern zu ersinnen, feiner und fürchterlicher, als die größten Maler des Infernos sie erträumt hatten, Bedingung war bloß, dass das Seelenlicht dabei nicht erlöschen und dass man davon nicht verrückt werden durfte: Die Täter mussten schließlich noch ihre Mitwisser nennen, und sie sollten Zeit haben, Gott um Vergebung zu bitten und zu bereuen. Denn Papa war ein guter Christ (Kehlmann, 2017:249-250).

Kehlmann erzeugt Komik durch den Einsatz von Gegensätzlichkeiten des Historischen und auch des Religiösen, indem er den Folterer-Vater als guten Christen darstellt. Dies dient natürlich der Ironie. Ein weiteres Beispiel für Komik sieht man, wenn Elizabeth während ihrer Flucht ins Exil die Bilder auswählt. Sie sagt ihren Dienstmädchen, dass sie spanische Bilder mitnehmen sollen, die böhmischen jedoch zurücklassen sollen, da die Spanier schöner malen. Diese Auswahl erzeugt eine „komische“ Situation durch den Kontrast der Vorlieben:

«Faltet die Seide», rief sie, «lasst das Geschirr liegen, nehmt lieber das Leinen, das ist unterwegs mehr wert. Und was die Bilder angeht, so

nehmt die spanischen und lasst die böhmischen da, die Spanier malen besser!» Und zu ihrem armen Friedrich sagte sie: «Mach dir nichts draus. Man läuft weg, man hockt eine Weile im Versteck, und dann kommt man zurück.» (Kehlmann, 2017:250-251).

Ein weiteres Beispiel, das die Komik durch Gegensätzlichkeiten verstärkt, ist die Geschichte des Esels, der das Schreiben lernt. Sowohl auf dem Brunn-Weg als auch in einem Traum im Graben sagt der Esel zu Tyll, dass er das Schreiben gelernt hat. Während der Friedensgespräche treffen sich Elizabeth und Tyll auf einem Ball. Elizabeth fragt Tyll nach dem Esel, und Tyll antwortet, dass der Esel nun ein Buch schreibt:

Sie schloss die Augen. Die kalte Luft tat ihr gut. «Wie geht es meinem Esel?», fragte sie. «Er schreibt ein Buch. Und dir, kleine Liz?» Sie öffnete die Augen. Er stand neben ihr, gestützt aufs Geländer. Seine Hand war mit einem Tuch verbunden (Kehlmann, 2017:472).

Hier äußert Kehlmann in einem Gespräch zwischen Tyll und Elizabeth, dass der Esel auch das Schreiben gelernt hat und ein Buch schreibt. Er fügt dem Zweifel an der Rede des Esels vom Anfang bis zum Ende des Werkes eine weitere Ironie hinzu und präsentiert diese dem Leser.

Kehlmann führt in seinem Werk sowohl in der Erzählstruktur als auch in den behandelten Ereignissen zur Metafiktion. Innerhalb der Fiktion verwendet er bestimmte Ereignisse – insbesondere solche, die mit dem Krieg zu tun haben – als Beispiele, die durch die Biografie des fiktiven Charakters Graf von Wolkenstein vermittelt werden. Durch diese Biografie wird auf die Konstruktion der Geschichte hingewiesen und eine Erzählung präsentiert, die beim Leser Zweifel weckt. Dabei nutzt er auch die Intertextualität und verweist auf das Werk von Hans Jakob Grimmelshausen, das von jemandem geschrieben wurde, der selbst nie Krieg erlebt hat. Durch die zentralen Konzepte der Metafiktion wie Selbstreflexion, Selbstbewusstsein und Selbstreferenz wird die Realität historischer Ereignisse zur Diskussion gestellt. Auf diese Weise wird dem Leser die ambivalente Natur des Historischen verdeutlicht.

Natürlich behandelt Kehlmann die historische Metafiktion nicht nur durch fiktive Biografien. Vielmehr verleiht er seiner Erzählung durch historische Parodie

und Ironie eine einzigartige Note und schafft so einen besonderen Erzählstil. Er integriert sowohl historische Ereignisse als auch reale Figuren auf parodistische Weise in sein Werk. Daher gehört Parodie zu den Faktoren, die die historische Metafiktion in seiner Erzählung ausmachen. Ironie nimmt ebenfalls eine wichtige Rolle in seinem Werk ein. Kehlmann bietet eine Art von Ironie, die mit Komik vermischt ist und daher als postironisch angesehen werden könnte.

Zusammengefasst betrachtet Kehlmann in seinem Roman „Tyll“ die Handlung und historische Begebenheiten im Kontext der Metafiktion. Dies geschieht manchmal durch fiktive Biografien, manchmal jedoch auch durch parodistische, ironische und komische Ansätze, wodurch die historische Metafiktion entsteht.

4.2.3. Die Absurdität der Kriegserzählung

Vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges bietet Tyll dem Leser durch eine unkonventionelle Darstellung eine andere Kriegserzählung. Kehlmanns Erzählungen fungieren wie eine Kamera. Sie zeigen den Krieg aus allen Perspektiven der Menschheit: aus der Sicht des Volkes, der Kinder, der Soldaten und der Herrschenden, also der Könige und Königinnen, ja sogar aus der Sicht der Toten, was als ein postmodernes Gut angesehen werden kann. Sie spiegeln den Krieg in seiner ganzen Grausamkeit wider und bieten dabei eine einzigartige Kriegserfahrung. Mit Beschreibungen und Metaphern wird der Krieg grotesk im Werk dargestellt. Die erste Kriegsschilderung findet im Kapitel „Schuhe“ statt. Der erwachsene und berühmte Akrobat „Tyll Eulenspiegel“ kommt in diese Stadt, um eine Vorstellung zu geben, und ein Jahr später wird der Krieg diese Stadt erreichen:

Der Krieg war bisher nicht zu uns gekommen. Wir lebten in Furcht und Hoffnung und versuchten, Gottes Zorn nicht auf unsere fest von Mauern umschlossene Stadt zu ziehen, mit ihren hundertfünf Häusern und der Kirche und dem Friedhof, wo unsere Vorfahren auf den Tag der Auferstehung warteten. Wir beteten viel, um den Krieg fernzuhalten. Zum Allmächtigen beteten wir und zur gütigen Jungfrau, wir beteten zur Herrin des Waldes und zu den kleinen Leuten der Mitternacht, zum heiligen Gerwin, zu Petrus dem Torwächter, zum Evangelisten Johannes, und sicherheitshalber beteten wir auch zur Alten Mela, die in den rauen Nächten, wenn die Dämonen frei wandeln dürfen, vor ihrem Gefolge her durch die Himmel streift. Wir beteten zu den Gehörnten der alten Tage und zum Bischof Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler geteilt hatte,

als es diesen fror, sodass sie danach beide froren und beide gottgefällig waren, denn was nützt ein halber Mantel im Winter, und natürlich beteten wir zum heiligen Moritz, der mit einer ganzen Legion den Tod gewählt hatte, um nicht seinen Glauben an den einen und gerechten Gott zu verraten (Kehlmann, 2017:7).

Angesichts der Zerstörung und des Todes, die der Krieg mit sich bringt, sieht man, wie die Menschen hilflos sowohl zu Gott als auch zu heiligen Figuren beten. Natürlich wird Kehlmanns komischer und ironischer Erzählstil schon auf der ersten Seite des Werkes deutlich. Am Ende des Kapitels wird das Leben der Menschen, die mitten im Krieg gefangen sind, dargestellt. Es wird beschrieben, wie eine alte Frau im Bett liegt, Männer für ihre Familien kämpfen, reiche Leute ihr Geld verstecken, ein Priester in der Kirche betet, Frauen wie Frauen im Krieg und die kleine Martha stirbt in jungen Jahren, ohne ihre Zukunft erleben zu können. Zwei Menschen, die heimlich im Wald zusammen sind, überleben jedoch auf wundersame Weise. Dass zwei Sünder dem als Gottes Zorn beschriebenen Krieg entkommen, regt den Leser natürlich zum Nachdenken an. Der Krieg ist ein universelles und aktuelles Thema. Dies zeigt Kehlmann, indem er seine Handlung von der Vergangenheit auswählt und in die Gegenwart auflegt:

Und ein gutes Jahr später kam der Krieg doch zu uns. Eines Nachts hörten wir es wiehern, und dann lachte es draußen mit vielen Stimmen, und schon hörten wir das Krachen der eingeschlagenen Türen, und bevor wir noch auf der Straße waren, mit nutzlosen Heugabeln oder Messern bewaffnet, züngelten die Flammen. Die Söldner waren hungriger als üblich, und sie hatten noch mehr getrunken. Lange schon hatten sie keine Stadt betreten, die ihnen so viel bot. Die alte Luise, die tief geschlafen und diesmal keine Vorahnung gehabt hatte, starb in ihrem Bett. Der Pfarrer starb, als er sich schützend vors Kirchenportal stellte. Lise Schoch starb, als sie versuchte, Goldmünzen zu verstecken, der Bäcker und der Schmied und der alte Lembke und Moritz Blatt und die meisten anderen Männer starben, als sie versuchten, ihre Frauen zu schützen, und die Frauen starben, wie Frauen eben sterben im Krieg. Martha starb auch. Sie sah noch, wie die Zimmerdecke über ihr sich in rote Hitze verwandelte, sie roch den Qualm, bevor er so fest nach ihr griff, dass sie nichts mehr erkannte, und sie hörte ihre Schwester um Hilfe rufen, während die Zukunft, die sie eben noch gehabt hatte, sich in nichts auflöste: der Mann, den sie nie haben, und die Kinder, die sie nicht großziehen, und die Enkel, denen sie niemals von einem berühmten Spaßmacher an einem Vormittag im Frühling erzählen würde, und die Kinder dieser Enkel, all die Menschen, die es nun doch nicht geben

sollte. So schnell geht das, dachte sie, als wäre sie hinter ein großes Geheimnis gekommen. Und als sie die Dachbalken splintern hörte, fiel ihr noch ein, dass Tyll Ulenspiegel nun vielleicht der Einzige war, der sich an unsere Gesichter erinnern und wissen würde, dass es uns gegeben hatte. Tatsächlich überlebten nur der lahme Hans Semmler, dessen Haus nicht Feuer gefangen hatte und der übersehen worden war, weil er sich nicht bewegen konnte, sowie Elsa Ziegler und Paul Grünanger, die heimlich miteinander im Wald gewesen waren. Als sie im Morgengrauen mit zerzausten Kleidern und wirren Haaren zurückkamen und nur Trümmer unter sich kräuselndem Rauch vorfanden, meinten sie für einen Augenblick, Gott der Herr hätte ihnen zur Strafe für ihre Sünde ein Wahngespinnst geschickt (Kehlmann, 2017:27-29).

Es wird gesagt, dass ein Jahr zwischen dem Erreichen des Krieges in die Stadt und der Zeit, in der Tyll seine Vorstellung gab, liegt. In jeder Hinsicht wird die Zerstörung einer Stadt durch den Dreißigjährigen Krieg gezeigt. Der Krieg ist nicht nur eine Struktur zwischen Soldaten. Die Gesellschaft ist als Ganzes betroffen. So sehr, dass eine schmerzhaft und emotionale Darstellung durch die Augen der Menschen erfolgt, die ihr Leben verloren haben. Die Toten, diese Menschen, die den Krieg erlebt und ihr Leben zu Unrecht verloren haben, sagen: Ihr könnt uns hören:

Uns andere aber hört man dort, wo wir einst lebten, manchmal in den Bäumen. Man hört uns im Gras und im Grillenzirpen, man hört uns, wenn man den Kopf gegen das Astloch der alten Ulme legt, und zuweilen kommt es Kindern vor, als könnten sie unsere Gesichter im Wasser des Baches sehen. Unsere Kirche steht nicht mehr, aber die Kiesel, die das Wasser rund und weiß geschliffen hat, sind noch dieselben, wie auch die Bäume dieselben sind. Wir aber erinnern uns, auch wenn keiner sich an uns erinnert, denn wir haben uns noch nicht damit abgefunden, nicht zu sein. Der Tod ist immer noch neu für uns, und die Dinge der Lebenden sind uns nicht gleichgültig. Denn es ist alles nicht lang her (Kehlmann, 2017:29).

Eine weitere Kriegsschilderung findet im Kapitel ‚Zusmarshausen‘ statt, als der dicke Graf Tyll, der im Kloster Andech Zuflucht gefunden hatte, auf Befehl von Kaiser dort herausholt. Auf dem Rückweg werden Tyll, der Graf und seine Männer Zeugen der Schlacht von Zusmarshausen, die als letzte der Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges gilt. Diese Szenen werden aus den Erinnerungen des Grafen

erzählt. Auch Jahre später kann Graf nicht vermitteln, was er durchgemacht hat. Selbst seine schriftstellerischen Fähigkeiten reichen nicht aus, um es zu vermitteln:

Als er später zu schildern versuchte, was sie gesehen hatten, musste der dicke Graf feststellen, dass er das nicht konnte. Es überstieg seine Fähigkeiten als Schriftsteller. Es überstieg auch seine Fähigkeiten als vernünftiger Mensch: Noch aus der Distanz eines halben Jahrhunderts sah er sich nicht imstande, es in Sätze zu fassen, die wirklich etwas bedeuteten. Natürlich beschrieb er den Anblick dennoch. Es war einer der wichtigsten Momente seines Lebens, und der Umstand, dass er Zeuge der letzten Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges geworden war, bestimmte von nun an, wer er war und was die Menschen von ihm dachten – der Herr Oberhofmeister habe die Schlacht von Zusmarshausen miterlebt, hieß es seitdem, wenn er jemandem vorgestellt wurde, worauf er mit routinierter Bescheidenheit abwehrte: «Lassen wir das, man kann es nicht gut erzählen.» (Kehlmann, 2017:216-217).

Obwohl er beschreibt, was er sieht, beschreibt Graf das Böse des Krieges als unbeschreiblich. Er spricht von der enormen Größe der Armeen, die er sieht. Die Soldaten vergleicht er aufgrund ihrer Speere mit einem Wald:

Was wie ein Gemeinplatz klang, war die Wahrheit. Man konnte es nicht gut erzählen. Er jedenfalls konnte es nicht. Schon als er auf der Anhöhe aus dem Wald ritt und jenseits des im Tal liegenden Flusses das sich bis zum Horizont erstreckende Heer des Kaisers mit seinen ausgebauten Kanonenstellungen, eingegrabenen Musketieren und den in geordneten Hundertschaften stehenden Pikenieren sah, deren Piken ihm vorkamen wie ein zweiter Wald, war es ihm, als ob er etwas erlebte, das nicht in die Wirklichkeit gehörte. Dass so viele Menschen zusammenkommen und sich formieren konnten, schien so schwer zu wiegen, dass alles aus dem Gleichgewicht geriet. Der dicke Graf musste die Mähne des Pferdes packen, um nicht herunterzurutschen (Kehlmann, 2017:217).

Grafs Kriegserfahrung ähnelt einer Simulation außerhalb der Realität. Er wundert sich darüber, dass so große Menschenmengen sich geordnet bewegen können. So sehr, dass er vor lauter Staunen fast von seinem Pferd fällt. Mit Beginn des Krieges wird eine Brücke gesprengt. Graf vergleicht dies mit einer kleinen Wolke und beobachtet das Ereignis voller Freude, als wäre es ein Zaubertrick:

Und da geschah es, dass ebendiese Brücke, die doch eben noch so solide dagestanden hatte, sich in ein Wölkchen auflöste. Der dicke Graf musste fast lächeln ob dieses Zaubertricks. Heller Rauch stieg auf, die Brücke war weg, und jetzt erst, da der Rauch schon im Wind davontrieb,

erreichte sie der Knall. Wie schön, dachte der dicke Graf und schämte sich sofort und dachte gleich darauf noch einmal, wie zum Trotz: Doch, das war schön (Kehlmann, 2017:218).

Während der Bombardierung bilden sich auf diese Weise weiterhin Wolken. Die kleinen Wölkchen verschmelzen dann und bilden große Wolken. Hier wird der Krieg mit einem Spektakel verglichen. Kehlmann groteskisiert den Krieg durch Grafs Augen und vergleicht die Bombardierungen mit einem Spektakel. Graf hat sogar Spaß an diesem Spektakel. Dann hört er ein Geräusch in der Luft und sieht, wie seine Soldaten von ihren Pferden fallen. Er beschreibt den Sturz und den Tod seiner Soldaten auf absurde Art und Weise:

Franz Kärrnbauer warf sich vom Pferd, überrascht schaute der dicke Graf zu, wie er durchs Gras rollte, und fragte sich, ob er nicht das Gleiche tun sollte, aber das Pferd war hoch und der Boden voll harter Steine. Da kam Karl von Doder ihm zuvor. Er sprang aber nicht in eine Richtung, sondern in zwei, so als hätte er sich nicht entscheiden können und von zwei Möglichkeiten beide ergriffen. Zunächst dachte der dicke Graf, dass er wohl träumen müsse, doch dann sah er, dass Karl von Doder tatsächlich an zwei Orten lag: der eine Teil rechts, der andere links vom Pferd, und der auf der rechten bewegte sich noch. Den dicken Grafen erfasste ein Abscheu von ungeheurem Ausmaß, und da fiel ihm zu allem Überfluss die Gans ein, die Franz Kärrnbauer vor Tagen erschossen hatte; er dachte daran, wie er ihren Kopf hatte explodieren sehen, und begriff, dass er deshalb so erschrocken gewesen war, weil jenes Ereignis dieses angekündigt hatte, gegen die Stromrichtung der Zeit (Kehlmann, 2017:219).

Tote und zerstückelte Soldaten werden auf eine ungewöhnliche Weise dargestellt. Die Hälfte des Körpers eines Soldaten namens Karl von Doder fällt auf die eine Seite und die andere Hälfte auf die andere Seite. Graf nennt dieses Ereignis einen Traum. Er erinnert sich an die Gans, die vor einiger Zeit von einem Soldaten namens Franz Kärrnbauer in den Kopf geschossen wurde. Obwohl der Kopf der Gans abgetrennt ist, bewegt sich ihr Körper noch eine Weile. Graf bringt diese beiden Ereignisse miteinander in Verbindung. Er ist der Meinung, dass der Krieg schreckliche und ekelerregende Bilder hervorruft. Er vermittelt dem Leser auf diese Weise Brutalität und Böses. Graf, der seine Soldaten verloren hat, wurde in dieser Umgebung selbst verwundet. Er hat in diesem Krieg einen Finger verloren:

Er sah sich um. Das Gras stand ruhig. Der dicke Graf rappelte sich auf. Seine Beine gehorchten ihm, nur seine rechte Hand spürte er nicht. Als er sie vor die Augen hielt, merkte er, dass ein Finger fehlte. Er zählte nach. Tatsächlich, vier Finger, etwas stimmte nicht, einer fehlte, es sollten fünf sein, es waren vier. Er spuckte Blut auf den Boden. Er musste wieder in den Wald (Kehlmann, 2017:220).

Der Verlust des Fingers wird dem Leser auf tragikomische Weise vor Augen geführt. Graf, der an der rechten Hand verwundet ist, schaut unter Schmerzen auf seine Hand und sieht, dass ein Finger fehlt. Hier verdeutlicht Graf, der ein Körperteil verliert, das Fehlen, indem er es zählt. Er schafft eine tragikomische Atmosphäre, indem er sagt, dass es vier sind und einer fehlt, obwohl es fünf sein müsste. Eine weitere Darstellung des Krieges findet sich in der Schlacht, die vor Prag stattfinden wird. Liz erkennt, dass die feindlichen Soldaten vor Prag auftauchen, um zu töten:

Vom Hradschin aus sah sie es marschieren, und mit kaltem Schrecken wurde ihr klar, dass diese blitzenden Lanzen, diese Schwerter und Hellebarden nicht einfach bloß irgendwelche glänzenden Dinge waren, sondern Klingen. Es waren Messer, geschliffen zu dem einzigen Zweck, Menschenfleisch zu schneiden, Menschenhaut zu durchstoßen und Menschenknochen zu zersplittern. Die Leute, die dort drunten so schön im Gleichschritt gingen, würden diese langen Messer anderen in die Gesichter stoßen, und selbst würden sie Messer in Bäuche und Häse gestoßen bekommen, und so mancher von ihnen würde von gegossenen Stahlklumpen getroffen werden, die so schnell flogen, dass sie Köpfe abrissen, Glieder zerschmetterten, Bäuche durchschlugen. Und Hunderte Eimer Blut, das noch in diesen Männern floss, würde bald nicht mehr in ihnen sein, es würde verspritzen, verrinnen, schließlich versickern; was machte eigentlich die Erde mit all dem Blut, wusch der Regen es aus, oder war es ein Düngemittel, das besondere Pflanzen wachsen ließ? Ein Arzt hatte ihr gesagt, dass der letzte Samen der Sterbenden kleine Alraunenmännchen zeugte, lebendig zitternde Wurzelwesen, die wie Säuglinge schrien, wenn man sie aus dem Boden zog (Kehlmann, 2017:265).

In diesem Auszug werden die Situationen, die sich im Krieg abspielen, aus einem anderen Blickwinkel geschildert. Es wird schmerzlich festgestellt, dass der Zweck der im Krieg verwendeten Werkzeuge darin besteht, die Menschen auf der anderen Seite zu töten. Es wird beschrieben, wie man das menschliche Fleisch zerschneidet, seine Haut durchbohrt und seine Knochen bricht. Die Menschen

werden als wandelnde Eimer voller Blut dargestellt, und es wird vermittelt, dass sich das Blut, das aus ihnen fließt, mit der Erde vermischen und in der Erde menschliche Wesen bilden wird.

In seinen Erzählungen thematisiert Kehlmann den Krieg aus unterschiedlichen Dimensionen. Er schildert nicht nur das Schlachtfeld und die Ereignisse, die dort stattfanden, sondern auch das Leben und die Situationen im Hintergrund des Krieges. Er spiegelt das Leben im Hintergrund einer Armee mit den Situationen in Gustav Adolfs Lager:

Der Geruch wurde stärker, je näher sie kamen. Er biss in die Augen, er stach in der Brust, und wenn man sich ein Tuch vors Gesicht hielt, drang er durch das Gewebe. Der König kniff die Augen zusammen, es würgte ihn. Er versuchte, flach zu atmen, aber umsonst, man entkam dem Geruch nicht, es würgte ihn stärker. Er bemerkte, dass es Graf Hudenitz ebenso ging, und auch die Soldaten pressten die Hände vor die Gesichter. Der Koch war leichenblass. Selbst der Narr hatte nicht mehr seinen üblichen frechen Ausdruck. Das Erdreich war aufgewühlt, die Pferde sanken ein, sie stapften wie durch tiefen Morast. Unrat häufte sich dunkelbraun am Wegesrand, der König versuchte, sich zu sagen, dass es wohl nicht das sei, was er vermutete, aber er wusste, es war genau das: der Kot von hunderttausend Menschen (Kehlmann, 2017:279-280).

Es wird gezeigt, dass Armeen mit Tausenden von Menschen natürlich Grundbedürfnisse haben. Das Lager ist voll von menschlichem Dreck. Der Dreck verursacht natürlich die Entstehung und Verbreitung von Krankheiten. Tatsächlich wird die kranke Umgebung weiter beschrieben. Außerdem wird gezeigt, dass sich nicht nur Männer, sondern auch Frauen und Kinder in dem Lager befinden:

Und dann hatte er sie durch die äußeren Kreise des Lagers in die inneren geführt. Während der Gestank, der doch schon derart pestilenzhaft gewesen war, dass man hätte glauben mögen, er könne nicht noch stärker werden, immer stärker wurde, kamen sie an den Planwagen des Trosses vorbei: Deichseln ragten in die Luft, kranke Pferde lagen auf dem Boden, Kinder spielten im Dreck, Frauen stillten Säuglinge oder wuschen Kleider in Zubern mit braunem Wasser. Das waren die käuflichen Soldatenbräute, aber es waren auch die Ehefrauen, mit denen so mancher Söldner reiste. Wer eine Familie hatte, brachte sie mit in den Krieg, wo sonst hätte sie bleiben sollen? Da sah der König etwas Grausiges. Er blickte darauf, erkannte es erst nicht, es widersetzte sich gleichsam, aber wenn man länger darauf blickte, ordnete es sich, und man verstand. Schnell blickte er woandershin. Neben sich hörte er Graf Hudenitz

stöhnen. Es waren tote Kinder. Wohl keines älter als fünf, die meisten noch kein Jahr alt. Da lagen sie aufgehäuft und verfärbt, blonde, braune und rote Haare, und wenn man genau hinsah, stand manches Augenpaar offen, vierzig oder mehr, und die Luft dunkel von Fliegen. Als sie vorbei waren, verspürte der König den Drang, sich umzudrehen, denn obgleich er das nicht sehen wollte, wollte er es doch sehen, aber er widerstand (Kehlmann, 2017:281-282).

In der schmutzigen Umgebung, in der sich die Pest auszubreiten beginnt, werden kranke Tiere, schmutziges Wasser, im Dreck spielende Kinder und tote Säuglinge erwähnt. So zeigt Kehlmann dem Leser, dass der Krieg nicht nur auf den Schlachtfeldern und zwischen den Männern stattfindet, dass es auch einen Hintergrund für den Krieg gibt und dass Frauen, Kinder und Babys unter den Widrigkeiten leiden, die sie erleben. Andererseits setzt Kehlmann die Handlung wie eine vielschichtige Kamera ein, was zur Postmoderne ganz geeignet ist. Er richtet das Objektiv auf die Soldaten, um zu zeigen, was sie während des Krieges durchmachen. Er zeigt dem Leser den Tod des Leutnants und der Soldaten in den Kämpfen zwischen den Mineuren und den schwedischen Soldaten, an denen Tyll teilnimmt:

Tyll erinnert sich an gestern, oder war es vorgestern? Der Angriff, bei dem der Leutnant getötet worden ist. Plötzlich das Loch in der Wand des Schachts, plötzlich Messer und Schreien und Knallen und Krachen, ganz tief in den Dreck hat er sich gedrückt, einer ist ihm auf den Rücken getreten, und als er wieder den Kopf gehoben hat, ist es schon vorbei gewesen: Ein Schwede hat dem Leutnant das Messer ins Auge gestochen, der Korff hat dem Schweden den Hals durchgeschnitten, der Matthias hat dem zweiten Schweden mit der Pistole in den Bauch geschossen, dass der geschrien hat wie ein Schwein nach dem Abstechen, denn nichts tut weh wie ein Bauchschuss, und der dritte Schwede hat einem der ihren, dessen Name Tyll nie erfahren hat, denn er ist ja neu gewesen, und jetzt ist es egal, jetzt braucht er den Namen nicht mehr zu kennen, mit dem Säbel den Kopf abgeschlagen, sodass es aus ihm gespritzt ist wie quellend rotes Wasser, aber der Schwede hat sich nicht lang freuen können, denn der Korff, dessen Pistole noch geladen gewesen ist, hat nun ihm in den Kopf geschossen, klipp-klapp, zipp-zapp, länger hat das nicht gedauert (Kehlmann, 2017:410-411).

Bei diesen Angriffen wird ein Leutnant am Auge verwundet, einem anderen Soldaten wird die Kehle durchgeschnitten, ein weiterer Soldat wird in den Unterleib verwundet und beginnt zu schreien. Kehlmann setzt den Tod des schreienden

Soldaten mit dem Tod des Schweins gleich. Kehlmann schildert das gegenseitige Töten und die damit verbundene Grausamkeit.

Kehlmann thematisiert in all seinen Erzählungen den Krieg in unterschiedlichen Dimensionen und Formen. Er stellt die Lage der Zivilbevölkerung, Frauen, Alten, Kinder, Babys, Männer und sogar Tiere im Krieg dar. Meistens bietet er eine groteske Darstellung, die den Krieg absurd erscheinen lässt. Er erklärt, dass Kriegswaffen dazu gemacht sind, Menschen zu zerschneiden und zu töten, und vergleicht den Zustand der gefallenen Soldaten mit dem von bemitleidenswerten Tieren. Den enthaupteten Soldaten setzt er mit einer erschossenen Gans gleich, und die Schreie eines im Bauch verletzten Soldaten vergleicht er mit dem Quieken eines Schweins. Durch die Aufzählung des Verlusts eines Fingers als Gliedmaße, die Bombenexplosionen auf dem Schlachtfeld und die Zerstörung von Massen und Brücken als eine Art Show groteskisiert und absurdisiert er den Krieg in all seinen Facetten.

4.3. Autor, Text und Leser im Kontext postmoderner Spiele

Nach dem Aufkommen des postmodernen Ansatzes kam es zu einem Bruch mit traditionellen Strukturen, und verschiedene neue Ausrichtungen traten hervor. Eine davon manifestierte sich im Kontext von Autor, Text und Leser. Im Gegensatz zur Tradition wurde der Text nicht länger als ein erzähltes Objekt betrachtet, sondern als ein zu verstehendes Phänomen. Da die Bedeutung des Textes direkt mit dem Leser verbunden ist, wurde der zuvor in der traditionellen Literatur passive Leser in der postmodernen Literatur aktiv. Die Bedeutung ist nun mit dem Leser, der als Interpret und Rezipient fungiert, verbunden (vgl. Aytaç, 2021:93). Während der Autor auf Dokumenten basierend den Text verfasst und die Schaffung von Mehrfachbedeutungen ermöglicht, steht der Leser vor einer Vielzahl von Bedeutungen, und der Text befindet sich in einer Struktur, in der multiple Bedeutungen erzeugt werden können (vgl. Schilling, 2012:281). Folglich führt dies zu einer pluralistischen und spielerischen Atmosphäre.

Berücksichtigt man diese Eigenschaften, wird es deutlich, dass Kehlmann sein Werk im Kontext von Autor-Text-Leser gestaltet hat. Er erreicht dies durch eine

Frage oder durch eine überraschende Wendung. Zum Beispiel, als Tyll mit dem Dienerjungen Sepp zu streiten beginnt, sagt der Erzähler, dass Sepp ihn sowieso eines Tages erwischen wird, und deshalb sei es am besten, mit ihm zu streiten, während die Familie zuschaut. Denn Sepp kann Tyll nicht schaden, solange die Familie zuschaut. Doch es kommt anders: Sepp bestraft Tyll so hart, dass Tyll, wäre er nicht unsterblich, vielleicht nicht lebend aus dem Wasser herausgekommen wäre:

Sepp hält ihn an den Oberarmen und starrt ihm aus nächster Nähe ins Gesicht. Der Junge kann das Rot im Bart des Knechts sehen. Dort, wo der Zahn fehlt, blutet es. Er könnte dem Knecht mit aller Kraft die Faust ins Gesicht schlagen. Sepp würde ihn wohl fallen lassen, und wenn er schnell wieder auf die Füße käme, könnte er Abstand gewinnen und den Wald erreichen. Aber wozu? Sie leben in derselben Mühle. Wenn Sepp ihn heute nicht erwischt, so erwischt er ihn morgen, und wenn nicht morgen, dann übermorgen. Besser, man bringt es jetzt hinter sich, da alle zusehen. Vor den Augen der anderen wird Sepp ihn wahrscheinlich nicht umbringen [...] Er hat begriffen, was Sepp vorhat. Begreifen es auch die anderen? Noch könnten sie einschreiten, aber – jetzt nicht mehr. Sepp hat es getan. Der Junge fällt (Kehlmann, 2017:43-44).

Ein weiteres Beispiel findet während der Reise von Agneta, Tyll und dem Knecht Heiner zum Mehlverkauf statt. Agneta kann die Wehen nicht stoppen. Sie sagt, sie brauche eine Hebamme, Material und ihren Mann Claus und seine Zaubersprüche. Nach Agnetas Worten sind die Kinder überrascht und schauen sie an, und der Esel schaut vor ihr her:

«Es kommt», sagt Agneta. «Ich muss zurück.» Der Junge starrt sie an. «Heißes Wasser», sagt sie mit brüchiger Stimme. «Und Claus. Ich brauch heißes Wasser, und den Claus brauch ich auch mit seinen Sprüchen und Kräutern. Und die Hebamme aus dem Dorf brauch ich, die Lise Köllerin.» Der Junge starrt sie an. Heiner starrt sie an. Der Esel starrt vor sich hin (Kehlmann, 2017:56).

Hier gibt Kehlmann seinem Werk eine spielerische und komische Note. Am Beispiel von Grütze ist die gleiche Situation zu sehen. Claus und seine Familie essen meistens Grütze. In Zeiten, in denen die Entbehrungen des Krieges zunehmen, können sie nicht einmal dieses Gericht finden. An schlechten Tagen heißt es, es gibt gar nichts:

Am Kopfende des Tisches spricht der Müller über Sterne. Seine Frau und sein Sohn und die Knechte und die Magd tun, als würden sie zuhören. Es gibt Grütze. Grütze gab es auch gestern, und Grütze wird es morgen wieder geben, mal mit mehr und mal mit weniger Wasser gekocht; es gibt jeden Tag Grütze, nur an den schlechteren Tagen gibt es statt Grütze nichts (Kehlmann, 2017:39).

Kehlmann erzeugt durch die Wiederholung des Wortes ‚Grütze‘ eine spielerische Atmosphäre. Einerseits wird Grütze als alltägliches Essen bezeichnet, andererseits wird betont, dass selbst Grütze in den schlimmen Tagen des Krieges fehlt.

Kehlmann zieht den Leser in das spielerische Ambiente seines Werks, indem er Paradoxien und Absurditäten schafft. Ein Beispiel dafür ist das Kornhaufen-Paradoxon. Claus denkt, dass, wenn man von einem Haufen ein Korn wegnimmt, immer noch ein Haufen übrigbleibt, dann noch eins, und noch eins. Aber irgendwann, sagt er, kann man nicht mehr von einem Haufen sprechen:

Claus ist düster zumute an diesem Abend. Dass er das Körnerproblem nicht lösen kann, liegt ihm bei Tisch auf der Seele. Es ist vertrackt. Wenn man einen Kornhaufen vor sich hat und ein Korn davon wegnimmt, so hat man noch immer einen Haufen vor sich. Nun nimm noch eines. Ist das noch ein Haufen? Natürlich. Nun nimm noch eines weg. Ist das noch ein Haufen? Ja, natürlich. Nun nimm noch eines weg. Ist es noch ein Haufen? Natürlich. Und immer so weiter. Es ist ganz simpel: Nie wird ein Kornhaufen allein dadurch, dass man ein einziges Korn wegnimmt, zu etwas, das kein Kornhaufen ist. Niemals auch wird etwas, das kein Kornhaufen ist, dadurch, dass man ein Korn dazulegt, zu einem Haufen. Und doch: Nimmt man Korn um Korn fort, ist der Haufen irgendwann kein Haufen mehr. Irgendwann liegen bloß noch ein paar Körnchen auf dem Boden, die man beim allerbesten Willen nicht Haufen nennen kann. Und wenn man noch weitermacht, kommt einmal der Moment, da man das letzte nimmt und auf dem Boden nichts mehr liegt. Ist ein Korn ein Haufen? Sicher nicht. Und gar nichts? Nein, gar nichts ist kein Haufen. Denn gar nichts ist gar nichts. Aber welches Korn ist das Korn, durch dessen Fortnahme der Haufen aufhört, ein Haufen zu sein? Wann geschieht es eigentlich? Hunderte Male hat Claus es durchgespielt, Hunderte Kornhaufen hat er in seiner Phantasie aufgeschüttet, um dann im Geist einzelne Körner fortzunehmen. Aber er hat den entscheidenden Moment nicht gefunden. Es hat sogar den Mond verdrängt aus seiner Aufmerksamkeit, und auch ans gestorbene Kind hat er nicht mehr oft gedacht (Kehlmann, 2017:94-95).

Kehlmann schafft nicht nur eine paradoxe Atmosphäre, sondern nutzt auch Absurditäten. Ein Beispiel dafür ist die Absurdität von Kirchers Theorien, die er dem Leser vor Augen führt. Kircher begibt sich zu Olearius, um den letzten Drachen zu finden und versucht, ihn zu überzeugen. Als Olearius ihn fragt, was er mit dem Drachen machen wolle, antwortet Kircher, dass er daraus eine Substanz herstellen will, die gegen die Pest wirkt. Er führt ein Experiment an einem Pestkranken durch, das scheitert. Kircher behauptet daraufhin, dass dieses Scheitern zeige, dass das Drachenblut tatsächlich wirksam sei:

«Alle. Was nun die Schwefelkugel angeht: Der Versuch brachte mich darauf, einem Pestkranken einen Absud aus Schwefel und Schneckenblut verabreichen zu lassen. Denn einerseits treibt ihm der Schwefel die marsianischen Bestandteile der Krankheit aus, andererseits süßt das Schneckenblut als drakontologische Substitution das, was die Körpersäfte durchsäuert.» «Bitte?» Kircher betrachtete wieder seine Fingerspitzen. «Schneckenblut substituiert Drachenblut?», fragte Olearius. «Nein», sagte Kircher nachsichtig. «Drachengalle.» «Und was führt Euch nun her?» «Die Substitution hat ihre Grenzen. Der Pestkranke im Versuch ist trotz des Absuds gestorben, wodurch klar bewiesen ist, dass echtes Drachenblut ihn geheilt hätte. Also brauchen wir einen Drachen, und in Holstein lebt noch der letzte Drache des Nordens.» Kircher blickte auf seine Hände. Sein Atem bildete Dampfwölkchen. Olearius fröstelte. Drinnen im Schloss war es nicht wärmer, es gab weit und breit keine Bäume mehr, und das wenige Feuerholz verbrauchte der Herzog für sein Schlafzimmer. «Ist er denn gesichtet worden, der Drache?» «Natürlich nicht. Ein Drache, den man gesichtet hat, wäre ein Drache, der über die wichtigste Dracheneigenschaft nicht verfügt – jene nämlich, sich unauffindbar zu machen. Aus genau diesem Grund hat man allen Berichten von Leuten, die Drachen gesichtet haben wollen, mit äußerstem Unglauben zu begegnen, denn ein Drache, der sich sichten ließe, wäre a priori schon als ein Drache erkannt, der kein echter Drache ist.» Olearius rieb sich die Stirn. «In dieser Gegend ist offensichtlich überhaupt noch nie ein Drache bezeugt worden. Somit habe ich die Zuversicht, dass einer da sein muss.» (Kehlmann, 2017:351-352).

Kehlmann konstruiert über die Figur des Kircher Absurditäten und präsentiert dem Leser komödiantische Passagen. In einem Kapitel wird ein misslungenes Experiment lobend erwähnt. Ebenso wird in einem anderen Kapitel Kirchers Musikinstrument zum Gespött. Er beschreibt ein „Katzenklavier“, ein Instrument, das durch das Quälen von Katzen Töne erzeugt und Musik macht, und lobt es in den

höchsten Tönen. Er behauptet sogar, dass dieses Instrument auch mit anderen Tieren gebaut werden könnte, wobei Hunde zu groß und Grillen zu klein seien.

Im Zusammenhang zwischen Autor, Leser und Text nutzt Kehlmann das Element des Zweifels. Graf und seine Soldaten machen sich auf den Weg, um Tyll, der in der Andechser Kirche Unterschlupf gefunden hat, zum Kaiser zu bringen. Soldat Karl von Doder behauptet, dass diese Person nicht Tyll sei. Daraufhin erwidert Graf, dass das nicht von Bedeutung sei und dass die beiden Dinge dasselbe wären. Er sagt, dass diese Person jemand sein könnte, der sich in die Kirche geflüchtet hat und sich Ulenspiegel nennt, oder es könnte wirklich der Ulenspiegel sein, der dort Unterschlupf gefunden hat:

Karl von Doder legte dem dicken Grafen eine Hand auf die Schulter und flüsterte: «Das ist er nicht.» «Wie bitte?» «Das ist er nicht!» «Wer ist was nicht?» «Ich glaube, das ist nicht der, den ich gesehen habe.» «Was?» «Damals auf dem Jahrmarkt. Ich kann's nicht ändern. Ich glaube, er ist es nicht.» Der dicke Graf sah den Secretarius einen langen Moment an. «Seid Ihr Euch sicher?» «Nicht ganz sicher. Es ist Jahre her, und er war über mir auf einem Seil. Wie kann man sich da sicher sein!» «Reden wir nicht mehr davon», sagte der dicke Graf. [...] «Wenn es aber nicht der Ulenspiegel ist?», flüsterte Karl von Doder. Zwei Dinge, die sich nicht unterscheiden ließen, seien dasselbe Ding, sagte der dicke Graf. Entweder sei dieser Mann Ulenspiegel, der im Kloster Andechs Zuflucht gesucht habe, oder es handle sich um einen Mann, der im Kloster Zuflucht gesucht habe und sich Ulenspiegel nenne. Gott wisse es, aber solange der sich nicht einmische, gebe es keinen Unterschied (Kehlmann, 2017:210-213).

Auf diesem Zitat präsentiert Kehlmann dem Leser eine andere Tyll-Figur. Seine Worte sind sehr grob und aufgrund seines Verhaltens erscheint er eher wie ein Narr. Deshalb empfindet der Leser den Zweifel des Soldaten selbst. Auf diese Weise bringt Kehlmann den Leser zum Zweifeln.

Für postmoderne Spiele im Werk ist die Betonung der theatralischen Darstellung. In den Kapiteln, die sich um Elizabeth drehen, wird die Handlung so dargestellt, als ob es sich um eine Theatervorstellung handelt. Während Elizabeth und Friedrich in ihrem Schlafzimmer über die Anerkennung des Königreichs Böhmen streiten, wird das Zimmer mit einer Theaterbühne und die Personen mit Schauspielern verglichen, die die Charaktere nachahmen. Es ist, als ob nicht die

echte Elizabeth spricht, sondern eine Schauspielerin aus den alten Zeiten, die ihre Rolle spielt:

Auf einmal war ihr, als wäre dieses Schlafzimmer mit Himmelbett, Wandgemälde und Karaffe eine Bühne und als spräche sie vor einem Saal voll gebannt schweigender Zuschauer. Der Prinzipal fiel ihr ein, die schwebende Zaubergewalt seiner Sätze; ihr war, als umgäben sie die Schatten künftiger Geschichtsschreiber, als wäre es nicht sie, die sprach, sondern die Schauspielerin, die später, in einem Stück, in dem dieser Moment vorkam, die Aufgabe hatte, Prinzessin Elisabeth Stuart darzustellen. In dem Stück ging es um die Zukunft der Christenheit und um ein Königtum und einen Kaiser. Wenn sie ihren Mann überzeugte, würde der Lauf der Welt eine Richtung nehmen, und wenn sie ihn nicht überzeugte, so würde es eine andere Richtung sein (Kehlmann, 2017:261).

Ein weiteres Beispiel für die Theaterbühnen-Analogie findet sich in einer Szene, in der Elizabeth während der Friedensverhandlungen mit den Gesandten spricht. Sie fühlt sich dabei, als ob sie sich auf einer Theaterbühne befindet, und verhält sich fast wie eine Künstlerin:

«Ich weiß, wie es ist, wenn man beim Warten alt wird», sagte Liz. «Und ich warte nicht länger. Wenn Schweden nicht die böhmische Krone fordert, damit mein Sohn dann im Austausch gegen die Kurwürde auf sie verzichten kann, werden wir auf die Kurwürde verzichten. Dann habt Ihr nichts mehr in der Hand, um eine achte Kurwürde zu bekommen. Es wäre das Ende unserer Dynastie, aber ich würde einfach zurück nach England gehen. Ich wäre gern wieder daheim. Ich würde gern wieder ins Theater gehen.» «Ich wäre auch gern daheim in Venedig», sagte Contarini. «Ich möchte noch Doge werden.» «Eure Majestät erlauben mir nachzufragen», sagte Salvius. «Damit ich verstehe. Ihr kommt hierher, um etwas zu verlangen, das wir von selbst nie betrieben hätten. Und Eure Drohung ist: Wenn wir nicht tun, was Ihr wollt, dann zieht Ihr Eure Forderung zurück? Wie soll man solch ein Manöver nennen?» Liz lächelte ihr geheimnisvollstes Lächeln. Nun tat es ihr wirklich leid, dass kein Bühnenrand vor ihr war und nicht das Halbdunkel eines Zuschauerraums mit gebannt lauschendem Publikum. Sie räusperte sich, und obwohl sie ihre Antwort schon wusste, tat sie wegen des größeren Effektes auf die Zuschauer, die nicht da waren, als müsste sie nachdenken. «Ich schlage vor», sagte sie schließlich, «Ihr nennt es Politik.» (Kehlmann, 2017:457).

Dabei agiert Elizabeth wie eine Theaterdarstellerin, die die Rolle spielt, die ihr von der Geschichte zugewiesen wurde. Den Lesern wird eine andere Darstellung

geboden, als ob bewiesen werden soll, dass tatsächlich ein Theaterstück aufgeführt wird. Das Werk spiegelt in diesen Teilen seine ästhetische Existenz wider, als wäre es ein Theaterstück. Dabei vermischt also Kehlmann auch die literarischen Gattungen, was wieder eine natürliche Folge der Postmoderne ist.

Ein weiteres Beispiel im Zusammenhang mit Elizabeth ist ihr Gespräch mit Friedrich. Nachdem ihr die Krone von Böhmen angeboten wurde, spricht Friedrich mit Elizabeth darüber. Elizabeth versucht, ihn davon zu überzeugen, die Krone anzunehmen, und erwähnt dabei das Beispiel von Caesar. Doch Friedrich entgegnet, dass es bereits einen Kaiser gibt und er höchstens Brutus sein könnte:

Sie sprach davon, dass man Wagnisse mit Stolz und Mut eingehen müsse, sie sprach von Julius Cäsar, der mit den Worten, nun seien die Würfel in der Luft, den Rubikon überschritten hatte. «Cäsar?» «Lass mich ausreden!» «Aber ich wäre nicht Cäsar, ich wäre sein Feind. Ich wäre bestenfalls Brutus. Der Kaiser ist Cäsar!» «In diesem Vergleich bist du Cäsar.» «Der Kaiser ist Cäsar, Liz. Cäsar heißt Kaiser! Es ist das gleiche Wort.» Vielleicht sei es das gleiche Wort, rief sie, aber das ändere nichts daran, dass in diesem Vergleich Cäsar nicht der Kaiser sei, auch wenn Cäsar Kaiser heiße, sondern es sei der Mann, der den Rubikon überschritten und die Würfel geworfen habe, und wenn man das so sehe, dann sei Cäsar er, Friedrich, weil er seine Feinde besiegen werde, und nicht der Kaiser in Wien, auch wenn der den Titel Cäsar trage! «Aber Cäsar hat seine Feinde nicht besiegt. Seine Feinde haben ihn erstochen!» «Jeder kann jeden erstechen, das heißt nichts! Aber sie sind vergessen, und Cäsars Name lebt fort!» «Ja, und weißt du, wo? Im Wort Kaiser!» «Wenn du König von Böhmen bist und ich Königin, schickt Papa uns Hilfe. Und wenn die Union der protestantischen Fürsten sieht, dass die Engländer Prag schützen, werden sie sich um uns sammeln. Die Krone Böhmens ist der Tropfen, der den Ozean →» (Kehlmann, 2017:262-263).

Nach diesem Zitat diskutieren Elizabeth und Friedrich über das Beispiel von Caesar. Während beide ihre Meinungen äußern, entsteht für den Leser eine unterhaltsame Atmosphäre. Durch die Bezugnahme auf das Leben des römischen Kaisers wird Intertextualität genutzt, wodurch die Stärke des Spiels verstärkt wird.

Kehlmann greift in seiner Handlung häufig auf das Konzept der Selbstreflexion zurück. Dieses als „Stimme des Buches“ definierte Konzept der Selbstreflexion beinhaltet verschiedene Ausdrücke und Fragen innerhalb der Erzählung, wodurch eine spielerische Atmosphäre entsteht. Ein Beispiel hierfür ist die Szene mit Nele

und Elizabeth. Nach ihrem Gespräch beginnt Nele zu tanzen. Elizabeth schließt die Augen und lauscht den Geräuschen von Neles Schuhen wie Musik. Plötzlich verstummen die Geräusche, und Nele verschwindet aus dem Blickfeld. Hier greift die Selbstreflexion ein und es werden Fragen gestellt:

Nele machte einen Knicks, dann begann sie. Ihre Schuhe klickerten auf dem Parkett, ihre Arme schwangen, ihre Schultern drehten sich, ihre Haare flogen. [...] Das Klappern hatte aufgehört, sie öffnete die Augen. Sie war allein im Raum. Wann war Nele gegangen? Wieso nahm sie sich das heraus? Niemand durfte sich aus der Gegenwart eines Souveräns entfernen, ohne entlassen worden zu sein. Sie blickte nach draußen. Auf dem Rasen lag bereits eine dicke Schicht Schnee, die Äste der Bäume bogen sich. Aber hatte es nicht gerade erst zu schneien begonnen? Auf einmal war sie sich nicht mehr sicher, wie lange sie schon hier saß, in diesem Stuhl beim Fenster neben dem kalten Kamin, die geflickte Decke auf den Knien. War Nele eben noch da gewesen, oder war das eine Weile her? Und wie viele Leute hatte Friedrich nach Mainz mitgenommen, wer war ihr geblieben? Sie versuchte nachzuzählen: Der Koch war bei ihm, der Narr auch, die zweite Zofe hatte um eine Woche Urlaub gebeten, um ihre kranken Eltern aufzusuchen, wahrscheinlich würde sie nicht zurückkommen. Vielleicht gab es in der Küche noch jemanden, vielleicht nicht, wie sollte man das wissen, sie war noch nie in der Küche gewesen. Einen Nachtwächter gab es auch – so vermutete sie, aber da sie nachts nicht aus dem Schlafzimmer ging, hatte sie ihn nie gesehen. Der Mundschenk? Er war ein feiner älterer Herr, sehr distinguiert, aber jetzt kam es ihr auf einmal so vor, als wäre er seit langer Zeit schon nicht mehr aufgetaucht, entweder war er in Prag geblieben oder irgendwo auf ihrem Weg von Exil zu Exil gestorben – wie ja auch Papa gestorben war, ohne dass sie ihn noch einmal gesehen hatte, und plötzlich regierte in London ihr Bruder, den sie kaum kannte und von dem erst recht nichts zu erwarten war (Kehlmann, 2017:272-274).

Eine ähnliche Situation tritt ein, als Friedrich sich mit Gustav Adolf treffen will. Während sie auf das Gespräch mit Adolf warten, schaut Friedrich in Tylls Augen und sieht den Geist des Narren. Dann bemerkt er, dass auch Tyll ihn ansieht:

Wie lange starrte der Narr ihn jetzt schon an? Er fragte sich, was der Kerl wohl vorhatte. Ganz blau waren Tylls Augen. Sehr hell waren sie, fast wässrig, sie schienen schwach aus sich heraus zu leuchten, und in der Mitte des Augapfels war ein Loch. Dahinter war – ja, was? Dahinter war Tyll. Dahinter war die Seele des Narren, das, was er war. Wieder wollte der König die Augen schließen, aber er hielt dem Blick stand. Ihm wurde klar, dass das, was nach einer Seite hin passierte, auch auf der anderen

geschah: So, wie er ins Innerste des Narren sah, so sah der jetzt in ihn (Kehlmann, 2017:288).

In einem anderen Beispiel stellt Friedrich auf dem Rückweg aus dem Lager fest, dass seine Männer ihn verlassen haben. Durch die Auswirkungen der Pest leidet der König an Bewusstseinsverlust und zählt jedes Mal die Männer an seiner Seite unterschiedlich:

Er versuchte nachzuzählen, wie groß seine Armee noch war. Da war der Narr, und da war der Koch, und da war er selbst, und da war noch der Narr, das waren vier, doch als er zur Sicherheit ein zweites Mal nachzählte, kam er nur auf zwei, nämlich den Narren und den Koch. Weil das aber nicht stimmen konnte, zählte er erneut und kam auf drei, aber beim nächsten Mal waren es wieder vier: der König von Böhmen, der Koch, der Narr, er selbst. Und da gab er auf (Kehlmann, 2017:315-316).

So wird die Gemeinschaft von vier Personen, die sich zusammen mit Friedrich befinden, ironisch in Bezug auf das Konzept der Armee dargestellt. Durch die unterschiedlichen Zählungen entsteht eine komische, spielerische Atmosphäre. Ähnlich ist auch die Todesszene von Friedrich. Als er alleine mit Tyll ist, ist der König am Ende seines Weges angekommen. Tyll gibt ihm ein Blatt Papier und Kohle. Während Friedrich versucht, den Brief zu schreiben, wird sein Kopf ständig durcheinandergebracht. Er erkennt, dass der Brief nicht als Botschaft gedacht ist, als er darüber nachdenkt, dass Gustav Adolf sterben wird, aber er selbst vor ihm schreiben wird. Als er schließlich sagt, er lasse ihm den Esel, kümmere dich gut um ihn, wollte er es eigentlich an Tyll richten, der bereits bei ihm ist. Schließlich verfasst er den Brief in dem Bewusstsein, dass die Nachricht an Elizabeth gerichtet ist:

Er spürte Papier in seinen Händen, offenbar hatte es ihm der Narr zwischen die Finger geschoben, und er spürte etwas Festes, das war wohl ein Stück Kohle. Wir sehen uns wieder vor Gott, wollte er schreiben, ich hab nur dich geliebt im Leben, aber dann kam ihm alles durcheinander, und er war sich nicht mehr sicher, ob er das schon geschrieben hatte oder erst hatte schreiben wollen, und er wusste auch nicht mehr recht, an wen die Botschaft gehen sollte, darum schrieb er mit zittriger Hand: Gustav Adolf ist bald tot, das weiß ich jetzt, aber ich sterbe noch vorher. Doch das war ja gar nicht die Botschaft, darum ging es überhaupt nicht, deshalb schrieb er noch dazu: Pass gut auf den Esel auf, ich schenke ihn dir, aber nein, das hatte er nicht Liz sagen wollen, sondern dem Narren, und der Narr war hier, er konnte es ihm selbst sagen, während die

Botschaft doch für Liz war. Also setzte er von neuem an und wollte schreiben, doch es war zu spät, es ging nicht mehr. Seine Hand erschlaffte. Er konnte nur hoffen, dass er alles, was wichtig war, schon aufgeschrieben hatte. Ohne Mühe erhob er sich und ging. Als er sich noch einmal umsah, merkte er, dass sie wieder zu dritt waren: der Narr, kniend in seinem Fellmantel, der König auf dem Boden, halb war sein Körper schon bedeckt vom Weiß, und er. Der Narr sah auf. Ihre Blicke begegneten einander. Der Narr hob die Hand an die Stirn und verneigte sich. Er senkte grüßend den Kopf, wandte sich ab und ging davon. Nun, da er nicht mehr einsank, kam er viel schneller voran (Kehlmann, 2017:320-321).

Am Ende schreibt Friedrich den Brief und stirbt im Schnee. Diese Situation wird jedoch nicht dramatisiert, sondern als eine Art Spiel dargestellt. Nach dem Tod kann Friedrich, der sich selbst und Tyll sieht, ohne in den Schnee einzusinken weitergehen. Hier zeigt Kehlmann selbst in der Todesszene eine spielerische, komische und groteske Darstellung, die dem Leser ein Lächeln entlockt.

Im Kapitel „Hunger“ beginnt Nele, Tyll und Pirmin ein Märchen zu erzählen, das sich als ein wichtiges Motiv der Postmoderne zeigt. Die Postmoderne ernährt sich von der märchenhaften Erzählweise, die auch bei der Gestaltung des Historischen zustandekommt. Pirmin gefällt das Märchen nicht und unterbricht ständig mit Einwänden und Fragen. Dies führt zu einem komischen Dialog und einer amüsanten Situation. Dabei bleibt unklar, ob die Fragen von Pirmin oder dem Erzähler kommen:

«Es war einmal», erzählt Nele [...] «Eine Mutter hatte drei Töchter», erzählt Nele. «Sie besaßen eine Gans. Die legte ein güldnes Ei.» «Was für ein Ei?» «Ein goldenes.» «Du hast gülden gesagt.» «Das ist das Gleiche. Die Töchter waren sehr unterschiedlich, zwei waren böse, sie hatten schwarze Seelen, aber sie waren schön. Die jüngste dagegen war gut, und ihre Seele war weiß wie Schnee.» «War sie auch schön?» «Die Schönste der drei. Schön wie der junge Tag.» «Der junge Tag?» «Ja», sagt sie ärgerlich. «Ist der schön?» «Sehr.» «Der junge Tag?» «Sehr schön. Und die bösen Schwestern zwangen die jüngste zu arbeiten, ohne Unterlass bei Tag und Nacht, und die Finger scheuerte sie sich blutig, und ihre Füße wurden zu schmerzenden Klumpen, und das Haar wurde ihr grau vor der Zeit. Eines Tages brach das güldene Ei auf, und ein Däumling trat heraus und fragte: Jungfer, was wünschst du dir?» «Wo war das Ei die ganze Zeit vorher?» «Ich weiß nicht, das lag irgendwo.» «Die ganze Zeit über?» «Ja, das lag irgendwo.» «Ein Ei aus Gold? Das hat wirklich keiner genommen?» «Es ist ein Märchen!» «Hast du's

erfunden?» Nele schweigt. Die Frage scheint ihr sinnlos (Kehlmann, 2017:325-326).

Das Spiel wird sowohl durch Sprachspiele als auch durch Anspielungen auf Märchen, also durch Intertextualität, inszeniert. Durch Pirmins manchmal logische, manchmal unlogische Fragen und Einwände entsteht eine unterhaltsame Situation.

Als Tyll nach Brünn kommt, gefällt dem Kommandanten seine Vorstellung nicht, und Tyll kann seine Darbietung nicht wie gewohnt erfolgreich abschließen. Daraufhin befiehlt er, dass Tyll im Krieg mitmachen soll, und gibt ihm die Möglichkeit, die gewünschte Abteilung auszuwählen. Tyll glaubt, dass es im Untergrund sicherer wäre und sagt, dass er Mineure werden möchte. Dies wird als Fehler dargestellt, da nur sehr wenige Mineure überleben:

Zu den Mineuren hätte er sich besser nicht gemeldet. Das war ein Irrtum. Die Mineure sind tief unten, hat er gedacht, und die Kugeln fliegen oben. Die Mineure schützt die Erde, hat er gedacht. Der Feind hat Mineure, um unsere Mauern zu sprengen, und wir haben Mineure, um die Schächte zu sprengen, die der Feind unter unseren Mauern gräbt. Mineure graben, hat er gedacht, während droben gehauen und gestochen wird. Und wenn ein Mineur aufmerksam ist, hat er gedacht, und den Moment nützt, dann kann er auch einfach weitergraben und gräbt einen Tunnel nur für sich und gelangt irgendwo draußen ins Freie, jenseits der Befestigungen, so hat er gedacht, und macht sich davon, eh du dich's versiehst. Und weil Tyll das gedacht hat, hat er dem Offizier, der ihn am Kragen gehalten hat, gesagt, dass er zu den Mineuren will. Und der Offizier: «Was?» «Der Kommandant hat gesagt, ich kann es mir aussuchen!» Und der Offizier: «Ja, aber. Wirklich? Zu den Mineuren?» «Ihr habt es gehört.» Ja, das ist dumm gewesen. Mineure sterben fast immer, aber das haben sie ihm erst unter der Erde erzählt. Von fünf Mineuren sterben vier. Von zehn sterben acht. Von zwanzig sterben sechzehn, von fünfzig siebenundvierzig, von hundert sterben alle (Kehlmann, 2017:404-405).

Es gibt ein Spiel mit den Todesraten der Mineure. Es heißt, dass von fünf Leuten vier, von zehn Leuten acht, von zwanzig sechzehn und von fünfzig siebenundvierzig sterben und dass von hundert Leuten alle sterben. Dass von hundert niemand überlebt, dient hier dem Spiel. In diesem Kapitel beginnt Tyll, im Graben zu halluzinieren. Da spricht er mit Pirmin und sagt, dass er nicht sterben werde, woraufhin Korff antwortet. Dann sieht Tyll seinen Esel namens Origenes. Der Esel sagt Tyll, dass er nach dem Erlernen des Schreibens ein Buch über ihn schreiben

werde. Er sieht seine Mutter und seinen Vater. Während er mit ihnen spricht, sagt Matthias, dass sie überleben könnten, wenn sie den Hammer finden. Dann erzählt Claus seinem Sohn vom Leben nach dem Tod und sagt, dass er leben solle. Währenddessen fragt Korff, mit wem er spricht. Dann mischt sich Pirmin ein:

Wieder eine Explosion, wieder rieseln Steine, lange trägt die Decke nicht mehr. Wirst sehen, sagt der Pirmin, so schlimm ist Totsein nicht. Du gewöhnst dich. «Aber ich sterb nicht», sagt Tyll. «So ist es gut», sagt der Korff, «so ist es richtig, Gerippe!» Tyll tritt auf etwas Weiches, das ist wohl der Kurt, dann stößt er gegen eine Wand aus grobem Geröll, hier ist der Schacht eingestürzt. [...] Keine Angst, du merkst es kaum, sagt der Pirmin. Dein Verstand ist schon halb blöd, gleich lässt dich noch der Rest im Stich, dann wirst du ohnmächtig, und wenn du aufwachst, bist du tot. Ich werd an dich denken, sagt Origenes. Ich bring es noch zu was, als Nächstes lern ich schreiben, und wenn du magst, schreib ich ein Buch über dich, für Kinder und alte Leute. Was hältst du davon? Und willst du gar nicht wissen, wie's mir ergangen ist?, fragt Agneta. Du und ich und ich und du, wie lang ist's her? Du weißt ja nicht mal, ob ich noch lebe, Söhnchen. «Ich will's gar nicht wissen», sagt Tyll. Du hast ihn verraten wie ich. Du brauchst mir nicht böse zu sein. Hast ihn einen Teufelsknecht genannt wie ich. Einen Hexer, wie ich. Was ich gesagt habe, hast du auch gesagt. Da hat sie wieder recht, sagt Claus. «Vielleicht, wenn wir doch die Hacke finden», sagt der Matthias stöhnend. «Vielleicht mit der Hacke können wir's locker machen.» Lebendig oder tot, du legst dem Unterschied zu viel Gewicht bei, sagt Claus. Es gibt so viele Kammern dazwischen. So viele staubige Winkel, in denen du das eine nicht mehr bist und das andre noch nicht. So viele Träume, aus denen du nicht mehr aufwachen kannst. Einen Kessel Blut habe ich gesehen, kochend über heißen Flammen, und die Schatten tanzen drum herum, und wenn der große Schwarze auf einen davon zeigt, aber er tut es nur alle tausend Jahre, dann ist des Brüllens kein Ende, dann tunkt der den Kopf ins Blut und säuft, und weißt du, das war noch lange nicht die Hölle, das war noch nicht mal der Eingang zu ihr. Ich habe Orte gesehen, wo die Seelen brennen wie Fackeln, nur heißer und heller und in Ewigkeit, und sie hören nicht auf zu schreien, weil auch ihr Schmerz nicht aufhört, und das ist sie immer noch nicht. Du denkst, dass du es ahnst, mein Sohn, aber du ahnst nichts. Im Schacht eingesperrt sein ist fast wie der Tod, denkst du, der Krieg ist fast die Hölle, aber die Wahrheit ist, dass alles, alles besser ist, hier unten ist es besser, draußen im Blutgraben ist es besser, auf dem Folterstuhl ist es besser. Also lass nicht los, bleib am Leben. Tyll muss lachen. «Warum lachst du?», fragt der Korff. «Dann verrät mir halt einen Spruch», sagt Tyll. «Du bist kein guter Zauberer gewesen, aber vielleicht hast du dazugelernt.» Mit wem redest du, fragt der Pirmin. Hier ist kein Geist außer mir. Wieder eine Explosion, dann kracht und donnert es, der

Matthias heult auf, ein Teil der Decke muss eingestürzt sein (Kehlmann, 2017:420-422).

Während Tyll einerseits mit den Personen spricht, beziehen die anderen Personen im Graben diese Gespräche auf sich und antworten darauf. Dadurch entstehen Übergänge zwischen Träumen und Realität, die eine unterhaltsame Atmosphäre schaffen. Im Werk zeigt sich häufig ein spielerischer Umgang im Kontext von Autor, Leser und Text. Das Werk, das den Leser in das Geschehen hineinzieht, präsentiert seine Spiele in einer pluralistischen Struktur. Diese Spiele werden manchmal durch Wortspiele, Paradoxien und Absurditäten gestaltet, manchmal auch in Form einer Aufführung. Mit Selbstreflexion lenkt der Autor den Leser auf verschiedene Weise, manchmal trifft man auf Widerspruch zu einem Märchen, manchmal wird das Spiel über Zahlen inszeniert. Vor dem Hintergrund der Geschichte zieht Kehlmann den Leser mit seinem einzigartigen Stil in seinen spielerischen Erzählungen hinein.

4.4. Pluralität und Multiperspektivität

Wie bekannt ist, gehören Pluralismus und Mehrfachperspektivität zu den grundlegendsten Merkmalen des postmodernen Ansatzes. Dieser Ansatz widersetzt sich der traditionellen Auffassung von einer einzigen Wahrheit und betont stattdessen die Existenz einer pluralistischen Realität (vgl. Hutcheon, 2020:197). Dabei zeigt er die Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven auch bei der Gestaltung des Historischen. Die Geschichte ist somit kein einseitiges Phänomen, sondern vielseitiges.

Ein anschauliches Beispiel dafür ist Pirmins Tod. Als Tyll, Friedrich und seine Männer zu einem Treffen mit Gustav Adolf gehen, bleiben Nele und Elizabeth allein zurück. Sie unterhalten sich, stellen sich gegenseitig Fragen und beantworten diese. Dabei kommt das Gespräch auf Pirmin. Elizabeth fragt, ob sie vor Pirmin geflohen sind. Daraufhin sagt Nele, dass Tyll Pirmin getötet hat:

«Ein Bänkelsänger hat uns mitgenommen. Auf dem nächsten Marktflecken haben wir einen Gaukler getroffen, den Pirmin. Von ihm haben wir das Geschäft gelernt, aber er war gemein und hat uns nicht genug zu essen gegeben, und geschlagen hat er uns auch. Wir sind nach

Norden gezogen, weg vom Krieg, sind fast bis zum Meer gekommen, aber dann sind die Schweden gelandet, und wir sind in den Westen ausgewichen.» «Du und Tyll und Pirmin?» «Da waren wir wieder zu zweit.» «Seid ihr dem Pirmin davongelaufen?» «Der Tyll hat ihn umgebracht. Darf jetzt wieder ich fragen, Madame?» Liz schweig einen Augenblick. Neles Deutsch war bäuerlich und seltsam, vielleicht hatte sie etwas falsch verstanden. «Ja», sagte sie dann, «jetzt darfst wieder du fragen.» (Kehlmann, 2017:270-271).

Während Tyll, Friedrich und seine Männer im Lager von Gustav Adolf sind, spricht Tyll über Pirmin. Er erwähnt, dass Nele ihn als Teufel bezeichnet hat. Er sagt, dass Pirmin durch einen Giftpilz gestorben ist. Daraufhin fragt einer der Soldaten, ob sie ihn getötet haben. Tyll antwortet, dass Nele ihn getötet hat:

Er und seine Schwester, sagte der Narr, seien zuerst mit einem schlechten Moritatsänger herumgezogen, der gut zu ihnen gewesen sei, und dann mit einem Gaukler, von dem er alles gelernt habe, was er könne, einem Spaßmacher von Rang, einem guten Jongleur, einem Schauspieler, der sich vor keinem habe verstecken müssen, aber vor allem sei er ein böser Kerl gewesen, so gemein, dass Nele ihn für den Teufel gehalten habe. Doch dann hätten sie begriffen, dass jeder Gaukler ein wenig Teufel sei und ein wenig Tier und ein wenig harmlos auch, und sobald sie dies begriffen hätten, hätten sie den Pirmin, so habe er geheißen, nicht mehr gebraucht, und als er zu ihnen wieder besonders böse gewesen sei, habe ihm Nele ein Pilzgericht gekocht, das er so schnell nicht vergessen habe, oder vielmehr habe er es sofort vergessen, er sei nämlich dran krepirt, zwei Handvoll Pfifferlinge, ein Fliegenpilz, ein Stück vom schwarzen Knollenblätterling, mehr brauche man nicht. Die Kunst bestehe darin, Fliegen- und Knollenblätterpilz zu nehmen, denn zwar töte jeder der beiden, aber einzeln schmeckten sie bitter und fielen auf. Gemeinsam verkocht, vereinigten ihre Aromen sich zu einer feinen Süße, deren Wohlgeschmack keinen Verdacht aufkommen lasse. «Heißt das, ihr habt ihn umgebracht?», fragte einer der Soldaten. Nicht er, sagte der Narr. Die Schwester habe ihn umgebracht, er könne keiner Fliege was. Er lachte hell. Man habe keine Wahl gehabt. Der Mann sei so furchtbar böse gewesen, dass man ihn auch im Tod nicht losgeworden sei. Eine ganze Weile sei sein Geist ihnen hinterhergezogen, habe ihnen nachts im Wald nachgekichert, sei in ihren Träumen aufgetaucht und habe diesen oder jenen Handel angeboten (Kehlmann, 2017:310-311).

Sowohl Nele als auch Tyll behaupten, dass nicht sie, sondern der andere Pirmin getötet habe. Der Tod von Pirmin bleibt unklar und wird im Ungewissen gelassen. Am Ende des Kapitels „Hunger“, das von Pirmins Tod erzählt, wird das Ereignis nicht aufgeklärt und bleibt dem Leser überlassen:

Nele legt den Kopf an seine Schulter. Mein Bruder, denkt sie. Er ist jetzt alles, was ihr bleibt. Sie denkt ans Zuhause, das sie nicht wiedersehen wird, an die Mutter, die meist traurig gewesen ist, an den Vater, der sie schlimmer geschlagen hat als Pirmin, und an die Geschwister und Knechte. Sie denkt an das Leben, das vor ihr gelegen hat: den Steger-Sohn, die Arbeit in der Bäckerei. Natürlich erlaubt sie sich nicht, an das Brot zu denken – aber jetzt, da sie daran gedacht hat, dass sie nicht daran denken darf, ist es doch passiert, und sie sieht den weichen Brotlaib vor sich, und sie kann ihn riechen, und sie spürt, wie er sich zwischen ihren Zähnen anfühlen würde. «Lass es!», sagt der Junge. Und da muss sie lachen und fragt sich, woher er weiß, was sie gedacht hat. Aber es hat gewirkt, das Brot ist weg. Pirmin ist vornübergesunken. Wie ein schwerer Sack liegt er auf dem Boden, sein Rücken hebt und senkt sich, und er schnarcht wie ein Tier. Besorgt sehen die Kinder sich um. Kalt ist es. Bald wird das Feuer erloschen sein (Kehlmann, 2017:343-344).

Der Tod von Pirmin bietet dem Leser im Kontext der Mehrfachperspektivität verschiedene Sichtweisen. Einerseits wird in Neles Erzählung Tyll beschuldigt, während andererseits Tyll sagt, dass Nele ihn getötet habe. Dieser Widerspruch wird bis zum Ende des Werkes nicht aufgelöst. Es zeigt dem Leser, dass ein historisches Ereignis auf verschiedene Weisen geschehen und unterschiedlich erzählt werden kann.

Darüber hinaus begegnet man in den verschiedenen Kapiteln des Werkes unterschiedlichen Facetten der Figur Tyll. In der Vergangenheit war Till eine Figur, die keinen festen Beruf ausübte, sondern von Stadt zu Stadt und Dorf zu Dorf zog, um die Menschen mit seinen Scherzen zu unterhalten und damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen (vgl. Hoefnagel, 2019:7). Kehlmann jedoch verleiht dieser historischen Figur eine pluralistische Dimension. Kehlmanns Tyll ist nicht nur ein Narr, ein Jonglör oder ein Komödiant, sondern tritt auch als Überlebenskünstler und gesellschaftlicher Kritiker auf, was seine pluralistische Natur unterstreicht. Dies zeigt die pluralistische Struktur postmoderner historischer Romane auf. Die Ereignisse, die Tyll widerfahren, spiegeln die düstere und chaotische Atmosphäre der Zeit wider und offenbaren gleichzeitig universelle Aspekte der menschlichen Natur. Kehlmann nutzt die Figur des Tyll, um historische Ereignisse und Persönlichkeiten auf ironische und oft kritische Weise darzustellen. Natürlich ist der Einsatz eines Narren in diesem Kontext effektiver als der einer gewöhnlichen Figur. Matthias Steinbach und Alexander Schwarz erwähnen in ihren Aufsätzen Burkes Ansicht, dass

ein Autor über einen gewöhnlichen Menschen nicht alles ausdrücken kann, während er dies über einen Narren problemlos tun kann (vgl. Steinbach & Schwarz, 2022:19). In diesem Sinne versucht Tyll, den grausamen Realitäten des Krieges zu trotzen, indem er durch Lachen und Spiel Widerstand leistet. So tanzt er sogar in Tränen bei Gottfrieds Lied über Claus' Hinrichtung (vgl. Kehlmann, 2017:162). Im Laufe des Romans erweist sich Tyll als eine Figur, die jede Art von Autorität in Frage stellt und bestehende Ordnungen auf den Kopf stellt. In dieser Hinsicht besitzt Kehlmanns Figur sowohl als historische als auch als literarische Gestalt eine tiefe und vielschichtige Struktur. Der Autor stellt Tyll nicht nur als eine Romanfigur dar, sondern auch als eine Reflexion der Epoche und der menschlichen Natur.

4.5. Gleichzeitigkeit und die nicht-lineare Struktur episodischer Geschichten

Das Aufkommen des postmodernen Ansatzes hat in den literarischen Werken sowohl die Betrachtung des Zeitbegriffs als auch der Erzählebene auf unterschiedliche Weise ermöglicht. Man beobachtet den Übergang von traditioneller Ganzheit zu fragmentierten, pluralistischen Strukturen. Sowohl beim Zeitbegriff als auch auf der Erzählebene gibt es keine Ganzheit mehr, sondern fragmentierte Strukturen. Die postmoderne Erzählung positioniert sich gegenüber dem Modernen und dem Traditionellen und versucht oft, die chronologische Erzählweise zu durchbrechen. Daher konzentriert sie sich auf das Konzept des Moments (vgl. Somuncuoğlu-Özot, 2012:2283).

Während die traditionelle Handlung einen linearen Fluss bietet, überschreitet die postmoderne diese Begrenzung (vgl. Cuma & Türk, 2017:9). In der postmodernen Periode werden im historischen Roman, der direkt mit dem Zeitbegriff verbunden ist, Ereignisse nicht mehr einfach dargestellt, sondern dem Leser erlebbar gemacht. In den postmodernen Werken ist die simultane Präsentation ganz vom ästhetischen Verständnis abhängig (vgl. Kleinschmidt, 2013:242). Die Zeit, die im postmodernen Ansatz zu einem Spielplatz wird, trägt dazu bei, eine andere Perspektive auf vergangene Ereignisse zu bieten. Andererseits wird durch fragmentierte Erzählungen mit den Erwartungen des Lesers gespielt, indem Brüche

in der Zeit geschaffen werden (vgl. Hutcheon, 1989:15). Mit Vorwärts-, Rückwärts- oder gleichzeitigen Bewegungen in der Zeit wird dem Werk eine andere Atmosphäre und Sichtweise verliehen.

Der Roman „Tyll“ besteht aus acht Kapiteln. Diese sind miteinander verbunden, aber nicht linear angeordnet. Der Roman bietet eine nicht-chronologische Erzählweise (vgl. Schilling, 2018:401). Dies steht in direktem Zusammenhang mit dem Leben der Figur Tyll, weshalb das Werk auch Elemente eines Schelmenromans aufweist. Die verschiedenen Lebensabschnitte von Tyll, von seiner Kindheit über seine Jugend bis hin zum Erwachsenenalter, werden in einer fragmentarischen und nicht linearen Reihenfolge dargestellt.

Das Werk beginnt mit dem Kapitel „Schuhe“, in dem Tyll als erwachsener Akrobat auftritt. Betrachtet man die Personen, die in diesem Kapitel vorkommen, so wird deutlich, dass dieses Kapitel vor „Die große Kunst von Licht und Schatten“ spielt, da die Truppe nach diesem Kapitel auseinandergeht. Beispielsweise verabschiedet sich Nele von Tyll und heiratet Olearius.

Das zweite Kapitel „Herr der Luft“ erzählt von Tylls Kindheit und bildet daher eigentlich die erste Geschichte. Am Ende dieser Geschichte fliehen Tyll und Nele mit dem Sänger Gottfried und treffen Pirmin, weshalb das Kapitel „Hunger“ auf „Herr der Luft“ folgt und in der linearen Reihenfolge den zweiten Platz einnimmt.

Im Kapitel „Könige im Winter“ nimmt Tyll nach Friedrichs Tod Nele und den Esel mit und verlässt den Ort. Daher ist „Könige im Winter“ das dritte Kapitel, gefolgt von „Schuhe“ als viertes und „Die große Kunst von Licht und Schatten“ als fünftes Kapitel. In diesem Kapitel macht sich Tyll auf den Weg nach Brünn. Da er in der Festung Brünn Dienst tut, folgt „Im Schacht“ als sechstes Kapitel.

Das siebte Kapitel „Zusmarshausen“ beschreibt die letzte Schlacht des Dreißigjährigen Krieges. Das letzte Kapitel ist „Westfalen“, das die Friedensverhandlungen behandelt und somit das achte Kapitel bildet.

Die im Werk behandelten Ereignisse werden so erzählt, als würden sie in der Gegenwart stattfinden, und nicht in einer vergangenen Zeit. Dies verweist auf das Konzept der Reproduktion historischer Metafiktion (vgl. Hutcheon, 2020:82, 170,

177). In postmodernen historischen Romanen werden vergangene Ereignisse aus zweiter Hand reproduziert. Diese Darstellung vermittelt dem Leser das Gefühl, dass das Werk im Moment des Lesens geschrieben wird. Zum Beispiel findet die letzte Schlacht vor den Augen von Tyll, dem Grafen und seinen Männern statt, und die Kriegsszene wird direkt für den Leser dargestellt. Dasselbe passiert während der Friedensverhandlungen: Lamberg berichtet Elizabeth, dass die Vertreter versuchen, den Krieg zu beenden. So werden historische Ereignisse vor den Augen des Lesers dargestellt.

Das Werk bietet jedoch nicht nur eine Synchronität zwischen den Erzählungen und dem Leser, sondern auch eine Synchronität zwischen den Erzählungen selbst. Zum Beispiel, als Agneta, Tyll und Heiner sich auf den Weg machen, um Mehl zu verkaufen, bekommt Agneta Wehen. Während sie versuchen, nach Hause zurückzukehren und Tyll mit dem Mehl und dem Esel im Wald zurücklassen, spürt Claus, dass etwas Schlimmes passieren wird, und beginnt zu beten. Zwei Tage später, als sie merken, dass sie Tyll im Wald vergessen haben, wird dem Leser auch geschildert, was Tyll in dieser Zeit erlebt hat:

Immer wieder kehren Claus' Gedanken zu dem gestorbenen Kind zurück. Obwohl es ein Mädchen war, tut der Verlust weh. Es ist doch ein guter Brauch, sagt er sich, die eigenen Kinder nicht zu früh zu lieben. So oft hat Agneta schon geboren, aber nur eines hat überlebt, und auch das ist dünn und schwächlich, und man weiß nicht, ob es die zwei Nächte im Wald überstanden hat (Kehlmann, 2017:77).

Ähnliches geschieht im Kapitel „Könige im Winter“. Während Tyll, Friedrich und seine Männer sich auf den Weg machen, um Gustav Adolf zu treffen und dabei viele Ereignisse erleben, unterhalten sich Nele und Elizabeth im Zimmer und Nele führt Vorführungen vor. Diese Situationen zeigen sowohl auf Einzel- als auch auf Mehrfachebene die Gleichzeitigkeit der Ereignisse.

Ein Beispiel für Gleichzeitigkeit ist Friedrichs Schreiben eines Briefes kurz vor seinem Tod und dessen Zustellung an Elizabeth. Nach seiner Rückkehr von der Begegnung mit Gustav Adolf wird Friedrich krank. Als Tyll erkennt, dass Friedrich sterben wird, gibt er ihm ein Stück Papier und ein Stück Kohle, damit er den Brief schreiben kann. Dieser Brief wird dann an Elizabeth übergeben:

Liz entfaltet den Zettel. Er war zerknittert und fleckig, die Buchstaben waren schwarz verschmiert. Aber sie erkannte die Handschrift auf den ersten Blick. Für einen Moment, in dem sie ihn mit einem Teil ihres Verstandes schon überflogen hatte und mit einem anderen Teil noch nicht, war ihr danach, den Brief zu zerreißen und einfach zu vergessen, dass sie ihn bekommen hatte. Aber natürlich ging das nicht. Sie nahm ihre Kraft zusammen, ballte die Fäuste und las (Kehlmann, 2017:276).

Hierbei handelt es sich jedoch auch um ein Beispiel für eine nichtlineare Erzählweise. Denn das Übergeben des Briefes an Elizabeth erfolgt zunächst, während in einem späteren Kapitel Friedrich den Brief schreiben wird:

Er spürte Papier in seinen Händen, offenbar hatte es ihm der Narr zwischen die Finger geschoben, und er spürte etwas Festes, das war wohl ein Stück Kohle (Kehlmann, 2017:320).

So zeigt sich, dass Kehlmann sowohl zwischen den Kapiteln als auch innerhalb eines einzigen Kapitels mit der Zeit spielt. In einer komplexen Erzählstruktur werden die Ereignisse zwar manchmal in chronologischer Reihenfolge präsentiert, doch meist wird eine fragmentierte und gleichzeitige Erzählweise angeboten.

Dieser Erzählstil kann als Kehlmanns einzigartiger, pluralistischer Stil angesehen werden. In der Tat ist dieser Stil auch in seinen anderen Werken erkennbar. Zum Beispiel besteht sein Werk „Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten“ aus neun miteinander verbundenen, aber nicht linearen Geschichten. Andererseits kann in „Die Vermessung der Welt“ die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, die den Helden widerfahren, als weiteres Beispiel angeführt werden.

5. SCHLUSS

In dieser Arbeit wird der Entwicklungsprozess des historischen Romans von seiner Entstehung bis in die Gegenwart untersucht, um den Begriff des postmodernen historischen Romans klarer und verständlicher zu machen. Aus diesem Grund besteht die Arbeit aus zwei Hauptteilen: einem theoretischen und einem praktischen Teil. Im theoretischen Teil wird der Entwicklungsweg vom historischen Roman bis zum postmodernen historischen Roman nachgezeichnet und es werden die allgemeinen Merkmale des postmodernen historischen Romans sowie die von Erik Schilling formulierten Eigenschaften dieser Romangattung erörtert. Im praktischen Teil wird

der Roman *Tyll* von Daniel Kehlmann, einem der bedeutendsten zeitgenössischen deutschen Schriftsteller, im Kontext des Dreißigjährigen Krieges, dieses historischen Ereignisses, untersucht.

Zunächst wird in der Arbeit auf die Bedeutung der Dialektik von Geschichte und Literatur eingegangen, die Verbindung zwischen diesen beiden herausgearbeitet und die Entstehung des Begriffs des historischen Romans erörtert. Obwohl die Geschichtswissenschaft und die Literatur unterschiedliche Ziele verfolgen – die eine strebt nach möglichst objektiver Darstellung der Realität, während die andere auf die Erzeugung von Fiktion abzielt – ist man sich bis heute nicht einig über die genaue Definition des historischen Romans. Die Geschichtswissenschaft wirft der historischen Fiktion vor, die Ereignisse möglicherweise falsch darzustellen, während die Literatur betont, dass auch in den nicht erlebbaren vergangenen Ereignissen und somit in den historischen Dokumenten eine gewisse Fiktionalität enthalten ist. Dennoch befindet sich der Begriff des historischen Romans an der Schnittstelle dieser beiden Disziplinen und füllt die Lücken historischer Texte durch die Kraft der Literatur.

Der historische Roman hat im Laufe der Zeit verschiedene Veränderungen und Entwicklungen durchlaufen. Grundsätzlich lässt er sich in drei Kategorien unterteilen: traditionell, modern und postmodern. Die traditionellen historischen Romane, die mit Walter Scott ihren Einzug in die literarische Welt fanden, gelten als die ersten Beispiele dieser Gattung. Mit der Moderne wurde auch der historische Roman als literarisches Subgenre beeinflusst, was zur Entstehung des modernen historischen Romans führte. Daneben brachte Umberto Eco das Konzept des postmodernen historischen Romans in die Diskussion ein.

Mit der Postmoderne hat sich auch die Sichtweise auf die Geschichtsschreibung verändert. Die Postmoderne, deren wesentliches Merkmal der Pluralismus ist, wandte sich gegen die Vorstellung einer singulären historischen Wahrheit und stellte die Geschichtsschreibung selbst zur Diskussion. In diesem Kontext entstand der Ansatz des „New Historicism“ (Neuer Historismus). Der als wichtigster Vertreter dieses Ansatzes geltende Hayden White widersprach den traditionellen Auffassungen der Geschichtsschreibung und behauptete, dass

Historiker bei der Interpretation der ihnen vorliegenden Dokumente ihre eigenen Gefühle und Gedanken mit einfließen ließen. Dies stellte natürlich die Authentizität historischer Dokumente infrage. Der Neue Historismus vertritt die Auffassung, dass Historiker nicht objektiv agieren können, da sie, wie alle Menschen, in einer bestimmten Gesellschaft mit ihren Normen und gemeinsamen Gefühlen und Gedanken leben.

Diese Veränderungen in der Geschichtsbetrachtung spiegelten sich selbstverständlich u.a. auch in der Literatur wider und führten zur Entstehung der postmodernen historischen Romane. Die zentrale Auffassung besagt, dass alles in einer pluralistischen und komplexen Struktur existiert. Diese Haltung veränderte auch die Sicht auf die Realität, und es wurde von Simulationen oder synthetischen Realitäten gesprochen, die an die Stelle der „wirklichen“ Realität traten. Das herausragendste Merkmal der Postmoderne ist zweifellos der Pluralismus. Weitere Konzepte, die als Ergebnis des Pluralismus charakteristisch für die Postmoderne sind, umfassen eklektische Strukturen, Intertextualität und Kitsch. Der in der alten Literatur als wertlos erachtete und in Bezug auf Originalität kritisierte Begriff der Imitation wurde zu einem der wichtigsten Merkmale. Ebenso wich der traditionelle Versuch der Literatur, das Vorhandene möglichst genau abzubilden, nun der Fiktion der Fiktion. Mit dem Konzept der Metafiktion wird das Werk zu einem Spielplatz. Der postmoderne Ansatz lehnt feste und strenge Regeln ab. Er strebt nach Freiheit, bricht sich beliebig Stücke heraus, mischt sie und präsentiert eine neue Darbietung. Die Postmoderne, die gegenüber der Realität skeptisch ist, nähert sich auch der Geschichte mit einem vielfältigen und pluralistischen Verständnis.

Im postmodernen historischen Roman, einem Subgenre der postmodernen Literatur, spiegeln sich die Merkmale dieser Tendenz wider. Zu den Hauptmerkmalen gehören Ironie, Spiel, Metafiktion und Intertextualität. Aufgrund seines Potenzials eignet sich der historische Roman besonders gut für die postmoderne Form. Er ermöglicht es, Ereignisse auf vielfältige und pluralistische Weise darzustellen, in den Beziehungen zwischen Autor, Text und Leser spielerische Elemente einzuführen, Realität und Fiktion zu vermischen und verschiedene zeitliche Methoden anzuwenden.

Im Gegensatz zum traditionellen historischen Roman, der die bekannte Vergangenheit unterstützt, nutzt der postmoderne historische Roman diese als ästhetisches Mittel und vermischt das Historische mit dem Fiktionalen. Ziel ist es weniger, Geschichte zu erzählen, als vielmehr eine Ambivalenz gegenüber der Geschichte zu schaffen. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion wird aufgehoben, sodass der Leser in Zweifel geraten soll.

Das Ziel des Autors in dieser Epoche ist es, eine Welt voller Metafiktion zu erschaffen und den Leser in diese Welt hineinzuziehen. Für die Autoren dieser Zeit ist die Geschichte lediglich ein Material. Sie sammeln Informationen und Dokumente, recherchieren historische Quellen und kreieren daraus eine spielerische Fiktion. Dabei können sie einige Informationen stützen, andere hingegen manipulieren. Der Autor selbst nimmt an diesem Spiel teil, verbirgt sich und überlässt den Leser seinem Werk. Damit verabschiedet sich der Autor von der traditionellen Rolle des Erzählers. Natürlich gewinnen in diesen Romanen die Konzepte von Zeit und Raum an Bedeutung, da sie innerhalb der Vergangenheit eine Erzählung aufbauen. Doch dabei sollte nicht vergessen werden, dass jedes Werk eine eigene Welt darstellt. Wie jedes Konzept sind auch Zeit und Raum Teil des Spiels. Die Ereignisse werden oft in einem Zeitrahmen erzählt, der von der Chronologie abweicht, und treten im „Jetzt“ auf, das heißt, sie geschehen in dem Moment, in dem sie gelesen werden. Die Schauplätze sind dabei meist nicht klar definiert, sondern erscheinen verschwommen.

Im postmodernen historischen Roman besteht das Figurenensemble aus einer Mischung aus realen und fiktiven Charakteren. Diese Figuren werden im Sinne der Intertextualität durch Pastiche und Parodie in das Werk integriert. Im Gegensatz zur traditionellen historischen Romanauffassung können prominente Persönlichkeiten im Vordergrund stehen. Die Figuren spiegeln die menschlichen Eigenschaften der postmodernen Ära wider: Sie sind schwach und wertlos. Die Helden sind gesellschaftliche Außenseiter, die komplexe Gefühle erleben und innerhalb des Werks lebendig werden. Sie werden vom Autor wie Puzzleteile zusammengefügt.

Parodie, Ironie, Spiel, historische Metafiktion, Selbstreflexion der Erzählung, Intertextualität, Anachronismus sowie eine nicht lineare, fragmentierte Erzählweise

gelten als allgemeine Merkmale des postmodernen historischen Romans, wie ihn Umberto Eco maßgeblich prägte. Diese Romane akzeptieren keine Welt außerhalb ihrer eigenen und beziehen sich auf sich selbst (Selbstreferenz), zeigen ihre eigene Existenz (Selbstreflexion) und sind sich ihrer eigenen Fiktionalität bewusst (Selbstbewusstsein). All diese Konzepte dienen selbstverständlich der Metafiktion. In den historischen Romanen wird diese Situation durch die Fiktionalisierung historischer Quellen erreicht, was eine historische Metafiktion hervorbringt. Ihr Ziel ist es, die Realität und Richtigkeit der durch Texte zugänglichen Vergangenheit zu hinterfragen.

Sowohl die Geschichte als auch die Literatur bestehen aus Texten, was die Intertextualität im historischen Roman in den Vordergrund rückt. Durch die Intertextualität wird dem Werk zusätzliche Tiefe verliehen. Ob in Form von Parodie, Ironie oder historischer Metafiktion – die Intertextualität unterstützt den Autor bei der Hervorhebung der Aspekte, die ihm besonders wichtig sind.

Eine weitere charakteristische Eigenschaft postmoderner historischer Romane ist der Anachronismus. Dieser kann als das Entfernen eines Elements aus seiner ursprünglichen Zeit und das Einfügen in eine andere Zeit definiert werden. Als ein direkt mit der Zeit verbundenes Konzept bedeutet Anachronismus ein zeitliches Missverständnis. In der traditionellen Literatur als Mangel des Autors betrachtet, wird dieses Konzept in der postmodernen Literatur bewusst eingesetzt, um das Werk zu bereichern. Denn ein zeitlicher Fehler wird den Leser zweifeln lassen, und genau dies ist das Ziel des postmodernen historischen Romans. Daher nimmt der Anachronismus eine zentrale Stellung in postmodernen historischen Romanen ein.

Natürlich beschränkt sich das Spiel mit der Zeit in postmodernen historischen Romanen nicht nur auf den Anachronismus. Darüber hinaus wird eine Auflösung der Chronologie und der narrativen Kohärenz vorgenommen. Dies führt zu einer nicht linearen und fragmentierten Erzählstruktur. Innerhalb der fragmentierten Erzählungen können verschiedene Ereignisse dargestellt oder dasselbe Ereignis aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden. Diese Eigenschaft ist besonders bedeutsam, da sie eine vielfältige und pluralistische Sichtweise ermöglicht. Zudem erlaubt sie Vor- und Rücksprünge in der Zeit. Mit dem Aufkommen neuer Techniken

und Methoden im postmodernen Zeitalter haben diese Werke zweifellos an Reichtum gewonnen, da die Postmoderne offen für Innovationen ist.

Postmoderne historische Romane blicken mit Skepsis auf die Vergangenheit und nutzen zwei hervorragende Werkzeuge, um ihre unsichere Natur aufzudecken: Parodie und Ironie. Diese beiden Begriffe, die direkt der Metafiktion dienen, spiegeln die unsichere und ambivalente Natur der Vergangenheit wider. Neben all diesen Konzepten bildet Erik Schillings theoretische Definition den Kern der Untersuchung. Schilling hebt im Kontext des postmodernen historischen Romans vier Hauptpunkte hervor: Pluralität und Multiperspektivität, das Zusammenspiel von Autor, Leser und Text, das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion sowie das Prinzip der Simultaneität.

Schillings Begriffe des „Pluralität und Multiperspektivität“ lenken die Aufmerksamkeit auf den pluralistischen Zustand historischer Romane sowohl in ihrer Struktur als auch in ihrem Inhalt. Postmoderne historische Romane präsentieren gemäß diesem Prinzip Ereignisse aus verschiedenen Blickwinkeln und setzen diese pluralistisch vor den Leser. Dies führt zur Ablehnung einer einzigen Realität und fördert stattdessen das Entstehen eines pluralistischen Wirklichkeitsverständnisses. Infolgedessen treten hier die Perspektiven unterschiedlicher Charaktere in den Vordergrund. Somit wird die singuläre subjektive Sichtweise durch pluralistische subjektive Perspektiven ersetzt, was die Schaffung einer objektiven Betrachtungsweise ermöglicht.

Ein weiteres Merkmal, das Schilling hervorhebt, betrifft „das Zusammenspiel von Autor, Leser und Text“. Dieses Merkmal besagt, dass sich die stabile Leserposition in der traditionellen Literatur verändert hat und sowohl der Autor als auch der Leser sowie der Text eine dynamische Struktur annehmen. Der Autor wird hier zu einem verborgenen Schöpfer eines Universums, der Text zu einem reichen Universum, das tiefe Bedeutungen enthält, und der Leser verwandelt sich in eine Person, die an diesem reichen, zu einem Spielplatz gewordenen Universum teilnimmt.

Ein weiteres Merkmal ist „das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion“. Schillings Auffassung nach stellt der postmoderne historische Roman einerseits historische Ereignisse dar, während andererseits die Fantasie ins Spiel kommt. Dadurch wird das Historische als eine Mischung aus Fakt und Fiktion präsentiert. Er betont, dass die Grenzen zwischen Realität und Fiktion dabei verschwimmen. Diese Unschärfe steht in direktem Verhältnis zu der zunehmenden Distanz zwischen dem Werk und den behandelten Ereignissen. Zudem ist ein weiterer wichtiger Punkt, dass das behandelte Werk um ein historisches Ereignis herum eine zentrale Rolle spielen muss. Werke, die lediglich ein historisches Thema haben, jedoch keine historischen Ereignisse beinhalten, erfüllen dieses Prinzip möglicherweise nicht. Der zentrale Aspekt dieses Prinzips ist die Verschmelzung von historisch bedeutsamen Ereignissen und Fantasie. Nur auf diese Weise kann von einem postmodernen historischen Roman gesprochen werden.

Das „Prinzip der Simultaneität“ betrifft das Konzept der Zeit. Im postmodernen historischen Roman werden die Ereignisse durch das Konzept der Gleichzeitigkeit dargestellt. Vergangene Ereignisse werden nicht aus der Perspektive der Gegenwart betrachtet, sondern vielmehr so, als ob sie sich vor den Augen des Lesers neu entfalten. Der Leser befindet sich mitten im historischen Geschehen, als Zeuge des Ereignisses im Moment seines Entstehens. Dies zeigt, dass in diesen Romanen die Gegenwartsebene mit der Erzählzeit und der Lesezeit verschmilzt. Das Ziel dieses Prinzips besteht darin, den Leser im übertragenen Sinne zum Zeugen der Ereignisse zu machen und ihn aktiv in das zum Spielplatz gewordene Werk einzubinden.

Auf Schillings Feststellungen hin zeigt sich der praktische Teil der Arbeit. In diesem Abschnitt wird Daniel Kehlmanns Roman „Tyll“ im Kontext der oben genannten postmodernen Merkmale untersucht. Betrachtet man Kehlmanns Roman, so spielen die Ereignisse während des Dreißigjährigen Krieges. Der deutsche Volksheld Tyll steht im Mittelpunkt des Romans, da seine fiktionale Lebensgeschichte erzählt wird. In dieser Hinsicht zeigt das Werk einerseits Merkmale des postmodernen historischen Romans, andererseits aber auch des Schelmenromans. Im Werk wird Tyll als Narr, Spaßmacher, Akrobat und Schalk dargestellt. Sein Leben, das sich im Rahmen des Dreißigjährigen Krieges entwickelt,

wird geschildert. Der Roman „Tyll“ beschränkt sich nicht nur auf die Erzählung historischer Ereignisse, sondern enthält auch Märchen, Sagen und Mythen. Auf diese Weise bietet er dem Leser eine unterhaltsame und zugleich nachdenklich stimmende Geschichtserzählung.

Im ersten Teil des praktischen Teils werden Informationen über den Autor gegeben. Kehlmanns Erfolg beruht auf seinem unverwechselbaren Stil und seinen charakteristischen Merkmalen. Geschichte, Wissenschaft, Komödie und Ironie stehen im Mittelpunkt seiner Werke. Er vermischt Realität und Fiktion auf einzigartige Weise in seinem Stil und präsentiert dies dem Leser. Dieser Stil ist ein wesentlicher Bestandteil seines anhaltenden Erfolgs.

Im Kehlmanns Roman *Tyll* wird das fiktionale Leben des deutschen Volkshelden Till Eulenspiegel dargestellt. Natürlich hat Kehlmanns Einsatz eines Erzählers hier einen Zweck. Solche Figuren können Wahrheiten äußern, die Menschen vielleicht schwer aussprechen würden. Dies ist eine allgemeine Eigenschaft von Narren. Viele Nationen weltweit haben ihre eigenen charakteristischen Narren, und für das deutsche Volk ist Till Eulenspiegel ohne Zweifel eine davon. Es wird behauptet, dass er im 14. Jahrhundert in der Region Braunschweig geboren wurde und Mitte des 14. Jahrhunderts in Mölln gestorben ist. Dieser satirische und listige Held, der bis heute in zahlreichen Werken auftaucht, wurde verwendet, um verschiedene gesellschaftliche Schichten zu kritisieren.

Kehlmanns Roman *Tyll* spielt im Deutschland des Dreißigjährigen Krieges. Das Werk besteht aus acht Kapiteln und folgt einer komplexen Erzählstruktur. Im ersten Kapitel „Schuhe“ ist Tyll ein erwachsener Akrobat, der ein Jahr vor dem Krieg in ein Gebiet kommt, das noch nicht vom Krieg betroffen ist, und dort eine Vorstellung gibt. Im zweiten Kapitel „Herr der Luft“ wird Tylls Kindheit beschrieben, von seinen Versuchen, auf einem Seil zu laufen, bis zur Verhaftung und Hinrichtung seines Vaters als vermeintlicher Zauberer. Im dritten Kapitel „Zusmarshausen“ geht Graf von Wolkenstein auf Befehl des Kaisers ins Andechs-Kloster, um den berühmten Akrobaten Tyll zu finden. Auf dem Rückweg begegnen sie der letzten großen Schlacht des Dreißigjährigen Krieges, der Schlacht von Zusmarshausen. Im vierten Kapitel „Könige im Winter“ werden die Leben der

wichtigen Figuren der Zeit, der englischen Königsfamilie Elizabeth Stuart und des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, geschildert. Am Ende des Kapitels stirbt Friedrich an der Pest. Im fünften Kapitel „Hunger“ wird die Zeit beschrieben, die Tyll und Nele im Wald bei Pirmin verbringen. Im sechsten Kapitel „Die große Kunst von Licht und Schatten“ suchen Athanasius Kircher und seine Begleiter den letzten Drachen und benötigen dazu die Hilfe eines Musikers. Auf einem Jahrmarkt treffen sie auf Tyll. Kircher, der für die Hinrichtung von Tylls Vater verantwortlich war, ist besorgt und gesteht ihm seine Betrügereien. Schließlich spricht er die magischen Worte, die er nur einmal im Leben verwenden kann, und flieht. Das siebte Kapitel „Im Schacht“ ist eine Fortsetzung des sechsten Kapitels. Als Nele beschließt, Olearius zu heiraten, verlässt der Jahrmarkt. Tyll und sein Esel machen sich auf den Weg nach Brünn. Der Esel trennt sich von Tyll nach einem Streit, und Tyll erreicht Brünn allein. Der Kommandant ist mit seiner Vorstellung unzufrieden und fordert Tyll auf, sich eine Aufgabe unter den Soldaten auszusuchen. Tyll wählt eine Aufgabe im Graben, erlebt dort den Krieg und entkommt auf wundersame Weise. Im achten und letzten Kapitel „Westfalen“ wird die Reise der ehrwürdigen Königin Elizabeth beschrieben, die nach dem Verlust aller ihrer Besitztümer zu den Friedensverhandlungen für die achte Wahl geht und dort Ereignisse erlebt. Ob sie die achte Wahl erfolgreich abschließt, bleibt dem historischen Wissen des Lesers überlassen.

Kehlmanns Roman rückt, insbesondere unter Berücksichtigung der von Schilling aufgestellten Prinzipien, die Beziehung zwischen Realität und Fiktion in der Geschichtserzählung in den Mittelpunkt. Kehlmann geht dieses Thema auf drei verschiedene Weisen an. Erstens integriert er fantastische Elemente in die Vergangenheit. Zweitens erschafft er durch die Nutzung von historischer Parodie und Postironie eine historische Metafiktion. Drittens absurdisiert er die Kriegsdarstellung. Auf diese Weise schafft er eine Geschichtserzählung, in der historische Realität und Fiktion ineinander übergehen.

Zunächst integriert Kehlmann fantastische Elemente in die Vergangenheit. Zum Beispiel wird ein mythisches Wesen wie der Drache in die Geschichte eingefügt. Zunächst wird seine Existenz geleugnet, dann gibt es Zweifel an seiner

Existenz, und schließlich wird seine Existenz durch seinen Tod bestätigt. Ein weiteres Beispiel ist das Sprechen des Esels. Ähnlich wie beim Drachen wird anfangs behauptet, dass der Esel nicht sprechen kann und dass es sich nur um eine Kunst des Sprechens handelt. Danach wird der Leser in Zweifel gelassen, und schließlich wird klar, dass das sprechende Wesen der Esel ist. Ein weiteres fantastisches Element ist die Wirksamkeit von Zaubern. Die Magie, die Claus und Agneta begegnet, erreicht ihren Höhepunkt in Kirchers Fluchtszene. Das letzte erwähnte fantastische Element ist Tylls Unsterblichkeit. Von der Kindheit bis zum Erwachsenenalter erlebt Tyll viele Ereignisse. Zunächst scheint es, als ob er zufällig aus Situationen entkommt, aus denen ein normaler Mensch nicht entkommen könnte. Im Verlauf des Romans wird jedoch deutlich, dass diese Eigenschaft Tylls eine besondere Eigenschaft ist.

Ein weiteres Beispiel für die von Schilling beschriebene Beziehung zwischen Realität und Fiktion ist der Einsatz von Parodie und Postironie sowie die Schaffung historischer Metafiktion. Dadurch erlebt der Leser ständige Übergänge zwischen Realität und Fiktion und gerät ins Zweifeln. Im Roman wird durch die Parodie bedeutender historischer Ereignisse und Personen eine Metafiktion aufgebaut. Darüber hinaus wird durch die fiktive Biografie des Grafen von Wolkenstein eine weitere Ebene der Metafiktion erreicht. Der Graf fügt seine Erlebnisse auf unterschiedliche Weise seiner Biografie hinzu, und diese Situation wird dem Leser präsentiert. Dadurch wird eine ambivalente Betrachtung der Geschichtsschreibung eröffnet.

Im Kontext der Parodie werden im Roman die wichtigsten Ereignisse, Personen und Situationen des Dreißigjährigen Krieges behandelt. Auf diese Weise spürt der Leser, dass die parodistische Geschichtserzählung eine sekundäre Fiktion ist. Zum Beispiel wird die Szene, in der die kaiserlichen Beamten aus dem Fenster des Prager Schlosses geworfen werden, parodiert. Ähnlich wird die Akzeptanz der böhmischen Krone durch Friedrich und die daraufhin geforderten Hilfen von seinem Schwiegervater und der protestantischen Union sowie deren Antworten parodistisch behandelt. Im Werk wird nicht nur eine Parodie historischer Ereignisse, sondern auch eine Parodie historischer Persönlichkeiten eingebunden. Der Charakter Tyll steht

dabei im Vordergrund. Die Ereignisse, die dem historischen Till widerfahren sind, werden im Roman parodistisch auf Tyll übertragen. Zum Beispiel wird Tyll in den Fluss geworfen und ein zweites Mal getauft, behauptet, dass er einem Esel das Sprechen beigebracht habe, und es wird parodistisch erzählt, dass Tyll an der Pest gestorben sei. Kehlmanns Absicht wird sogar in der Veränderung des Namens Tills deutlich.

In Kehlmanns parodistischem Stil wird auch das mittelalterliche Wissenschaftsverständnis thematisiert. Die Parodie wird durch Athanasius Kircher und seine seltsamen Lehren realisiert. Die Parodien der wichtigen Persönlichkeiten im Roman beziehen sich auf historische Figuren wie Elizabeth, Friedrich und Gustaf Adolf. Bei näherer Betrachtung der historischen Recherchen wird deutlich, dass diese Parodien beabsichtigt sind. Zum Beispiel wird im Roman die Szene, in der Friedrich die böhmische Krone annimmt, als ob er sich bei einem anderen Treffen befindet und Elizabeth nicht anwesend ist, parodiert. Historische Quellen behaupten sogar, dass Elizabeth zu diesem Thema keine Stellungnahme abgegeben hat. Im Roman hingegen findet diese Situation in einer Szene im Schlafzimmer statt, in der Elizabeth darauf besteht, dass ihr Ehemann die Krone erhält. Ein weiteres Beispiel für eine Parodie ist das Pulverkomplott, das in Elizabeths Kindheit gegen ihre Familie gerichtet war. Ein weiteres Beispiel für Parodie findet während der Friedensverhandlungen statt, bei denen Elizabeth laut historischen Quellen nicht anwesend war. Ihr Sohn Karl Ludwig nahm an diesen Verhandlungen teil und akzeptierte die achte Wahl. Elizabeth reagierte auf die Nachricht, dass ihr Sohn die achte Wahl angenommen hatte, und zeigte Unzufriedenheit, weil sie diese Wahl nicht wollte. Im Roman hingegen kämpft sie persönlich um diese achte Wahl.

Ein weiteres parodisches Beispiel als ein historischer Held ist Friedrich. Während er in den historischen Quellen als mutiger und führender Charakter dargestellt wird, der an den Kriegen teilnimmt und stets an der Seite seines Volkes steht, erscheint er im Roman als naiver und schwacher Charakter.

Im Kontext der Charaktere ist das letzte Beispiel König Gustav Adolf von Schweden. Historischen Quellen zufolge und in Adolfs Manifest vor seiner Teilnahme am Krieg wird gesagt, dass er für Religion und das unterdrückte deutsche

Volk kämpfte. Natürlich gibt es auch Historiker, die das Gegenteil behaupten. Kehlmann integriert dieses Dilemma in sein Werk. Adolf wird im Roman als jemand dargestellt, dessen Motivation für die Teilnahme am Krieg Gier und Kriegslust ist.

Neben der Parodie greift Kehlmann häufig auf Ironie zurück. Wegen seines Stils schafft die Ironie gediegene komische Situationen. Zum Beispiel wird in einem Gericht, das über Zauberer urteilt, ironisch und komisch die Frage gestellt, warum Hanna nicht wie andere Hexen fliegen kann. Ebenso wird der Besitz eines lateinischen Buches auf ironische und komische Weise präsentiert. Ein weiteres komisches Element entsteht, als ein Mitglied des Gerichts in einem entscheidenden Moment behauptet, dass die Zitzen der Kühe gemolken werden müssten. Die Antwort von Tesimond, dass die Zitzen wegen der Gerechtigkeit Gottes schmerzen, trägt ebenfalls zur Komik bei.

Ein weiteres Beispiel für die von Schilling beschriebenen Übergänge zwischen Realität und Fiktion ist die Absurdifizierung der Kriegsdarstellungen. Kehlmanns *Tyll* thematisiert auch die absurde Kriegsnarration. Der Roman ist vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges angesiedelt und spiegelt den Krieg aus der Perspektive aller sozialen Schichten wider, von den untersten bis zu den obersten Klassen. Der Krieg wird im Roman grotesk dargestellt. Oft werden Armeen mit Wäldern verglichen, Explosionen werden als Festlichkeiten beschrieben, und die Zerstückelung von Soldaten wird auf komische Weise behandelt, wobei Ähnlichkeiten zwischen den Todesfällen von Menschen und Tieren gezogen werden.

Ein weiteres Merkmal, das Schilling als Eigenschaft postmoderner historischer Romane hervorhebt, ist die Beziehung zwischen Autor, Leser und Text. Kehlmann bietet einerseits eine historische Erzählung, bringt diese andererseits aber aktiv ins Spiel. Häufig stellt er dem Leser Fragen, um dessen Aufmerksamkeit zu lenken, und schafft dabei auch komische Situationen. Wortspiele, wie das Beispiel „Grütze“, zeigen sich ebenfalls im Werk. Der Begriff „Grütze“ verdeutlicht einerseits die Abwesenheit einer historischen Epoche und wird andererseits zum Werkzeug für Wortspiele. Kehlmann erzeugt im Roman verschiedene Paradoxe, um sowohl zu unterhalten als auch zum Nachdenken anzuregen.

Er kritisiert die mittelalterliche Wissenschaft und bietet dem Leser dabei spielerische Elemente, wie die ironische Idee eines Klaviers aus Katzen. Manchmal führt er den Leser auch in ein Dilemma, indem er historische Entscheidungsmomente auf eine Theaterbühne verlegt. Durch Wortspiele, Paradoxa, absurde Situationen, die Entstehung der Buchstimme, den Widerspruch zu Märchen und das Spiel mit Zahlen bietet Kehlmann dem Leser ein Werk voller Spielerei.

Im Roman wird die Ereignisse aus einer pluralistischen und multiperspektivischen Sicht betrachtet. Ein Beispiel für Schillings Prinzip ist der Tod von Pirmin, dessen Aufklärung bis zum Ende des Romans unklar bleibt. Auch die Figur des Tyll zeigt eine pluralistische Dimension. Während der historische Till für seine List und seinen Schalk bekannt ist, übernimmt Kehlmanns Figur Rollen als Jongleur, Narr, Komiker und Kritiker. So wird Tyll nicht nur zu einer Romanfigur, sondern spiegelt auch die menschliche Natur und die Zeit, in der er lebt, wider.

In *Tyll* zeigt sich ein nicht-linearer und fragmentarischer Erzählstil. Das Prinzip von Schilling, das direkt mit Zeit und Erzählung verbunden ist, ist wie bereits erwähnt die Simultaneität. Um dies zu erreichen, wurde der Roman in Teile gegliedert, und ein Ereignis wird in einem anderen Teil aus der Perspektive eines anderen Charakters dargestellt. Dies hat zu einer fragmentierten und nicht-linearen Erzählweise geführt. Gleichzeitig wurden zeitliche Verschiebungen vorgenommen und die chronologische Reihenfolge überschritten. Das Werk besteht aus den Kapiteln „Schuhe“, „Herr der Luft“, „Zusmarshausen“, „Könige im Winter“, „Hunger“, „Die große Kunst von Licht und Schatten“, „Im Schacht“ und „Westfalen“. Die chronologische Reihenfolge der Ereignisse weicht jedoch von dieser Anordnung ab. Die korrekte Reihenfolge lautet „Herr der Luft“, „Hunger“, „Könige im Winter“, „Schuhe“, „Die große Kunst von Licht und Schatten“, „Im Schacht“, „Zusmarshausen“ und „Westfalen“. Auch innerhalb der Ereignisse des Romans ist dieses Prinzip sichtbar, etwa wenn Agneta bei der Geburt während Tylls zwei Nächte im Wald oder die Dialoge zwischen Nele und Elizabeth, wann Friedrich und Tyll im Lager von Gustaf Adolf waren, dargestellt werden. Das Spiel mit der Zeit ist ebenfalls ein Merkmal des Romans. So wird ein Brief von Elizabeths

Ehemann im nachfolgenden Kapitel geschrieben, nachdem er bereits überreicht wurde. Dadurch wird das Konzept der Zeit im Roman zum Spielmaterial.

Diese Arbeit unterscheidet sich von anderen Studien, die postmoderne Merkmale innerhalb des Romans untersuchen, indem sie den Roman im Licht des postmodernen historischen Hintergrunds und im Rahmen der Merkmale des postmodernen historischen Romans analysiert. In Bezug auf die theoretisierten Merkmale des postmodernen historischen Romans unterscheidet sich *Tyll* sowohl von traditionellen als auch von modernen historischen Romanen durch die Position des Autors, die Integration von Ort und Zeit in das historische Geschehen, die Verschmelzung von realen und fiktiven historischen Figuren und die Inszenierung all dieser Elemente im Kontext der historiografischen Metafiktion. Die Pluralität in der Darstellung des Historischen, die vielfältige Perspektivierung, die in Kehlmanns postironischer Erzählweise und in der absurden Darstellung von Kriegereignissen zum Ausdruck kommt, sowie die Verlagerung historischer Ereignisse in verschiedene Zeiträume und die nicht-lineare Präsentation der Zeit bieten die Möglichkeit, den Roman als postmodernen historischen Roman zu bewerten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kehlmanns *Tyll* postmoderne Merkmale des historischen Romans aufweist und daher als ein postmoderner historischer Roman akzeptiert werden kann. Der Roman schafft eine Erzählung des Dreißigjährigen Krieges, die Realität und Fiktion vermischt, Spielräume im Verhältnis zwischen Autor, Leser und Text bietet, pluralistische und multiperspektivische Ansichten präsentiert sowie eine nicht-lineare und fragmentarische Erzählweise in einem Gleichzeitigkeitsprinzip darstellt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Akbulut, M. (2021). *Yeni Tarihselcilik Kuramı Bağlamında Postmodern Tarihi Roman İncelemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi.
- Akkerman, N. (2021). *Elizabeth Stuart, Queen of Hearts*. Oxford University Press.
- Aktulum, K. (2018). *Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Gönderselliği*, Bilig, Sayı:85, Bahar, S.233-256.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Argunşah, H. (2002). *Tarihi Romanda Postmodern Arayışlar*. İstanbul: İlmî Araştırmalar (14), S.17-27.
- Argunşah, H. (2016). *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Aristoteles (2014). *Poetika*. Samih Rıfat (çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Arslan, M. & Dağ, Ü. (2013). Postmodern Reflections in the Work “Ruhm” by Daniel Kehlmann. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies MCSER Publishing, Rome-Italy Vol 2 No 8*. Doi:10.5901/ajis.2013.v2n8p326.
- Aslan, E. (2018). 1980 Sonrasında Türk Tiyatrosunda Parodi. Masterarbeit. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Aşkaroğlu, V. (2020). *Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı*. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi. Volume 46. S.338-353. ISSN: 1308-6200 DOI: <http://doi.org/10.17498/kdeniz.722794>.
- Aust, H. (1981). *Literatur des Realismus*. Stuttgart: Springer-Verlag.
- Aust, H. (1994). *Der historische Roman*. Stuttgart: Springer-Verlag.

- Aytaç, G. (2021). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Balık, M. (2012). *Metinlerarası ilişkiler bağlamında Latife Tekin'in Romanları*. Milli Eğitim Dergisi, Sayı 196, Güz/2012, S.318-327.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bareis, A. (2008). *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Bareis, A. (2020). *Kehlmann komparativ: Intertextualität, Poetologie und Narratologie*. Lampart, F., Navratil, M., Balint, I., Moser, N., & Humbert, A. M. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur: Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Walter de Gruyter GmbH & Co KG. S.13-33.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülarklar ve Simülasyon*. Oğuz Adanır (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bayat, S. (2020). *Postmodern Kurgu Bağlamında Daniel Kehlmann'ın 'Tyll' Adlı Romanı*. Masterarbeit. Konya: Universität Selçuk.
- Bayat, S. & Cuma, A. (2020). Fiktion und Realität in Daniel Kehlmanns neuestem Roman „Tyll“. Alman Dili ve Kültürü Araştırmaları Dergisi, Zeitschrift für Forschungen zur deutschen Sprache und Kultur Cilt: 2, Sayı: 4.
- Bayraktar, Y. & Gariper, C. (2018). *İhsan Oktay Anar'ın Yedinci Gün Anlatısında Parodi*. Söylem Filoloji Dergisi 3(2). S.126-137. ISSN 2548-0502
- Biricik, İ., (2024). Postmodern Tarihi Roman Olarak İskender Pala'nın "Katre-i Matem" Romanının Tahlili. Folklor Akademi Dergisi. Cilt:7, Sayı:1, 351 – 364.

- Blochinger, K. (2012). *Eine „postmoderne“ Romantheorie? Die Romanpoetik Daniel Kehlmanns am Beispiel seines Romans Die Vermessung der Welt*. LM Universität, München.
- Blustein, D. (2015). *Forms of the Postmodern Historical Novel: Christoph Ransmayr, Daniel Kehlmann, Wolfgang Hildesheimer*. Département de littératures et de langues du monde Section d'études allemandes Faculté des arts et des sciences. Montréal: Université de Montréal.
- Blühdorn, H. (2006). *Textverstehen und Intertextualität*. Blühdorn, Hardarik/Breindl, Eva/Waßner, Ulrich Hermann (Hrsg.): *Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus*. - Berlin/New York: de Gruyter, 2006. S. 277-298.
- Bollenbeck, G. (2016). *Till Eulenspiegel-Der dauerhafte Schwankheld: Germanistische Abhandlungen, Band 56*. Springer-Verlag.
- Bote, H. (2014). *Die Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515 mit 87 Holzschnitten*. Holzinger, Michael (Hrsg.). Berlin: Berliner Ausgabe. 3. Auflage.
- Bozena, A. (2020). Between comedy and post irony. The variations of humor in Tyll by Daniel Kehlmann. *Transfer. Reception Studies*, 5, 115–142. <https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.04>.
- Buchinger, L. (2011). „Gattungsuntypische Strategien in den historischen Romanen von Sten Nadolny und Daniel Kehlmann“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.
- Bulut, F. (2018). 'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, S.1-19. ISSN: 2602-4616.
- Cheie, L. (2018). *Daniel Kehlmanns Tyll oder die Zeit der Narren*. Temeswarer Beiträge zur Germanistik Band 15, ISSN: 1453-7621.

- Chraplak, M. (2015). *Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*. Weimarer Beiträge 61(2015)4.
- Costagli, S. (2012). Ein postmoderner historischer Roman: Daniel Kehlmanns 'Die Vermessung der Welt'. *Gegenwartsliteratur*, 11, 261-279.
- Cuma, A. (2012). Postmodern textuality in the Works of Müller, Auster and Kaçan. *Procedia- Social and Behavioral Sciences* 70 (2013) 1891-1900. Akdeniz Language Studies Conference. Doi: 10.1016/j.sbspro.2013.01.267
- Cuma, A. & Türk, M. T. (2017). Paul Auster'in "Cam Kent" ile Metin Kacan'ın "Fındık Sekiz" Eserlerinde Çoğulcu Yapının Eklektik Estetiği. *Proceedings Book: VI. Uluslararası Karşılatırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi 12-14 Ekim 2016*. Ankara: Sage Yayıncılık.
- Çelik, Y. (2002). Tarih ve Tarihi Roman Arasındaki İlişki Tarihi Romanda Kişiler, *Bilig Dergisi*, 22, S.49-68.
- Dalar, T. (2020). *Tarihi ve Kurmaca Gerçeklik Bağlamında Tarihi Roman*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 65, S.377-387.
- Dellal, N. A., & Yurtseven, C. (2017). Till Eulenspiegel ve Nasrettin Hoca Hikâyelerinde Eleştirel İşlev ve Toplum Aydınlatma Olgusu. *Demokratik Değerler Eğitimi*, 293-312.
- Doğan, A. (2024). Postmodern Bir Tarihsel Roman: Bıçkın ve Orta Halli. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 46-68. <https://doi.org/10.22466/acusbd.1489742>.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ecevit, Y. (2023). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ehrenpreis, S. (2017). *Die protestantische Union 1608–21 Ein regionales Verteidigungs- oder antikaiserliches Offensivbündnis?* Rebitsch, R. (Hrsg.) 1618 Der Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Böhlau Verlag: Wien, Köln, Weimar. S.77-101.
- Fellmann, F. (1973). *Grenzen der Sprachanalyse*. In R. Koselleck & D. W. Stempel (Hrsg.),: *Geschichte- Ereignis und Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag (S.528-530).
- Geppert, H. W. (2009). *Der Historische Roman: Geschichte umerzählt von Walter Scott bis zur Gegenwart: Geschichte umerzählt - von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: A.Francke Verlag.
- Gfrereis, H. (1999). *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Gladilin, N. (2015). *Postmoderne deutschsprachige Literatur: Genese und Haupttendenzen der Entwicklung*. Würzburg: Königshausen Neumann Verlag.
- Gotthard, A. (2017). *Die Ursachen des Dreißigjährigen Krieges*. Rebitsch, R. (Hrsg.). 1618 Der Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Böhlau Verlag: Wien, Köln, Weimar. S.47-77.
- Grimm, F. (2008). *Reise in die Vergangenheit – Reise in die Fantasie?: Tendenzen des postmodernen Geschichtsromans*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Güven, E. B. (2020). Romanda postmodern ögeler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (19), 378-386. DOI: 10.29000/rumelide.752364.
- Hacızade Kerimov, L. (2011). *Postmodern Edebiyatta Estetik Anlayışı*. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (26). S. 59-70.

- Hauenstein, R. (2014). Der deutschsprachige postmoderne historische Roman: WG Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz als historiographische Metafiktionen. *Anuari de filologia. Literatures contemporànies*, (4), 1-25. ISSN: 2014-1416.
- Hermann, L. (2020). *Beerholms Vorstellung und ihre Folgen: Daniel Kehlmanns Dialoge mit der Philosophie*. Lampart, F., Navratil, M., Balint, I., Moser, N., & Humbert, A. M. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur: Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Walter de Gruyter GmbH & Co KG. S.53-73.
- Heisterhagen, N. (2017). *Kritik der Postmoderne, Warum der Relativismus nicht das letzte Wort hat*. Wiesbaden: Springer Verlag.
- Hickling, M. (2018). *New Historicism*. Brock Education Journal, 27(2), S.53-57.
- Hoefnagel, M. (2019). *Till Eulenspiegel Geschichten in Einfacher Sprache*. Münster: Spaß am Lesen Verlag.
- Hoffmann, L. (2016). *Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hutcheon, L. (1987). *The Politics of Postmodernism: Parody an History*. Cultural Critique, No.5, Modernity an Modernism, Postmodernity and Postmodernism. (Winter, 1986-1987), pp. 179-207.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Hutcheon, L. (1989). *Historiographic metafiction parody and the intertextuality of history*. Johns Hopkins University.

- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody, The teachings of twentieth-century art forms*. Chicago: University of Illinois press.
- Hutcheon, L. (2003). *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin poetikası*. Yunus Balcı (Çev.), Ankara: Hece Yayınları ve Dergileri.
- Hutcheon, L.& Valdes, J. M. (2000). *Irony, Nostalgia and the Postmodern: A Dialogue*. Poligrafias 3. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México.
- İslamoğlu, F. (2014). *Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık*. Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.
- Julin, H. (2020). *Verbale Ironie als Gestaltungsmittel des Dandytums in Christian Krachts ‚Faserland‘ und Per Hagmans ‚Att komma hem ska vara en schlager‘. Ein Vergleich*. Selbstständige arbeit. Linneuniversitetet Kalmar Vaxjö.
- Kehlmann, D. (2017). *Tyll*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Keleş, N. (2016). *Türk Nasreddin Hoca ile Alman Till Eulenspiegel'in Ortak Motifli Yedi Fıkrası*. In Ş. Inceoğlu, M. Ayan & N. Keleş, (Hrsg.),: Batı Edebiyatında Mizah. Istanbul: Kriter Yayınları (S.357-379).
- Kıraç, T. (2019). *Postmodernist bir tarihi roman: "Benim Adım Kırmızı"*. Mecmua, 4 (7), S. 20-33. Doi Number: <https://dx.doi.org/10.32579/mecmua.527194>.
- Kırca, M. (2009). *Postmodernist Historical Novels: Jeanette Winterson's and Salman Rushdie's Novels as Historiographic Metafictions*. The Degree of Doctor of Philosophy. Ankara: Middle East Technical University.

Kızılcım, Y. (2018). *Charles Cros'un Memento ve Behçet Necatigil'in Sevgilerde Şiirlerinde Anakronizm*. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (11). S.232-241. DOI: 10.29000/rumelide.417496

Kleinschmidt, C. (2013). *Simultaneität und Literarizität: zur ästhetischen Faktur literarischer Texte*. Philipp Hubmann, Till Julian Huss (Hrsg.) Simultaneität Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten. Bielefeld: Transcript Verlag. S.241-255.

Koç, Y. (1994-1995). *Literatur und Geschichte*. Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, 9 (10), S. 35-48.

Kohvakka, H. (2008). *Zur Übersetzbarkeit von Ironie- am Beispiel von Prosatexten Kurt Tucholskys*. Institut für Deutsche Sprache und Literatur Universität Vaasa Käännösteoria, ammattikielet ja monikielisyys. VAKKI:n julkaisut, N:o 35. Vaasa 2008, S. 88–99.

Kontje, T. (2023). Daniel Kehlmann's Tyll: Historical Fiction for the Information Age. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 64(1), 98-110. DOI: 10.1080/00111619.2021.1944043

Korkmaz, L. (2022). *KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA BİR ANAKRONİZM ÖRNEĞİ: TÜRKİ-İ BASİT VE MAHALLİLEŞME*. Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD] Cilt: 5 Sayı: 1 Nisan 2022 S. 399-428.

Koselleck, R. (2000). *Zeitschichten Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kundera, M. (2002). *Roman Sanatı*. Aysel Bora (çev.), İstanbul: Can Yayınları.

Lahn, S.& Meister, J. C. (2008). *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Metzler Verlag.

- Lampart, F., Navratil, M., Balint, I., Moser, N., & Humbert, A. M. (Eds.). (2020). *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur: Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Leisner, M. (2014). Humorübersetzung in der Literatur am Beispiel von Douglas Adams' *The Hitchhiker's Guide to Galaxy*. Masterarbeit. Wien: Wien Universität.
- Leist, A. & Renninger, S. V. (2010). *Ironie*. In: Hedinger, Johannes M; Gossolt, Marcus. *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von ComCom*. Sulgen: Verlag Niggli AG, 74-75.
- Leitner, F. (2020). *Daniel Kehlmanns Tyll Analyse und Deutung von Rezeption, Gattung, Erzählstruktur, Intertextualität und Eulenspiegelfigur*. Diplomarbeit, Innsbruck: Universität Innsbruck.
- Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Aslihan Aksoy (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukács, G. (1965). *Der historische Roman*. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag.
- Luther, V. (2012). *Narrentum und Karnevaleskes in „Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel“*. Angestrebter Akademischer Grad Magistra der Philologie (Mag. phil.). Wien: Universität Wien.
- Martinez, M., & Scheffel, M. (1999). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: CH Beck.
- Nakiboğlu, M. (2020). Barok Döneminde Avrupa ve Alman Literatüründe Çoban Edebiyatı. *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik*, 8(1), 15-28. <https://doi.org/10.37583/diyalog.759409>
- Narlı, M. (2002). *Romanda zaman ve mekan kavramları*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5(7), 91-106.

- Narlı, M. (2009). *Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi*. *Türkbilig*, 18, S.122-132.
- Ofner, V. (2004). *Die historischen Romane Robert Neumanns*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.
- Oredsson, S. (1994). *Geschichtsschreibung und Kult. Gustav Adolf, Schweden und der Dreissigjährige Krieg* (Vol. 52). Duncker & Humblot.
- Öllinger, I. (2013). *Historiographische Metafiktion*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.
- Özbek, Y. (2007). *Okumak, Anlamak, Yorumlamak*. Konya: Çizgi Yayınları.
- Özdemir, G. (2012). *Metinlerarasılık Bağlamında İhsan Oktay Anar Romanlarının Geleneksel Anlatı Türleriyle İlişkisi*. 2012. In *Prof. Dr. Fikret Türkmen Kitabı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 173-192.
- Petrovitz, T. (2017). *Vicenzo Consolos "Il sorriso dell'ignoto marinaio" als postmoderner historischer Roman: eine kritische Relektüre*. Graz: Karl-Franzens-Universität.
- Potsch, S. (2014). *Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film*. *Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien*. Hrsg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp, Iris Hermann, Friedhelm Marx. Magdeburg: University of Bamberg Press.
- Rancière, J. (2015). *The Concept of Anachronism and the Historian's Truth (English Translation)*. *The history of present*. Dublin T.U. Volume 3, Issue 1.

- Rebitsch, R. (Hrsg.), Gotthard, A., Kaiser, M., Höbelt, L., Kilián, J., Rohrschneider, M., & Ehrenpreis, S. (2017). *1618. Der Beginn des Dreißigjährigen Krieges*. Böhlau Verlag: Wien, Köln, Weimar.
- Reszler, V. (2010). *Daniel Kehlmanns „Ruhm“ im Kontext seines Gesamtwerkes*. Masterarbeit. Graz: Karl-Franzens-Universität.
- Rohrschneider, M. (2017). *Ein Ensemble neuralgischer Zonen Europäische Konfliktfelder um 1600*. Rebitsch, R. (Hrsg.). 1618 Der Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Böhlau Verlag: Wien, Köln, Weimar. S. 19-47.
- Schabernack, A. (2012). „Schabernack über Schabernack.“ *Till Eulenspiegel in deutschsprachigen Komödien des 19. und 20. Jahrhunderts*. Masterarbeit. Graz: Karl-Franzens-Universität.
- Schilling, E. (2012) *Der historische Roman seit der Postmoderne Umberto Eco und deutsche Literatur*. Heidelberg: Winter Verlag.
- Schilling, E. (2018). Daniel Kehlmann, Tyll. *Arbitrium*; 36(3). S. 401-404. <https://doi.org/10.1515/arb-2018-0058>.
- Schneider, A. (2013). *Die Ironie in Gottfried Kellers „Sinngedicht“*. Dissertation, Dr. phil., Berlin: Humbolt Universität.
- Schweikle, G. & Schweikle, I. (2007). *Metzler Lexikon Literatur*. Burdorf, D., Fasbender, C., Moennighoff, B. (Hrsg.). 3. Auflage. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Schweissinger, M. (2019). *Intertextuality in Daniel Kehlmann's Novel „Tyll“*. *International Journal of Language and Literature* June 2019, Vol. 7, No. 1, pp. 138-148. DOI: 10.15640/ijll.v7n1a16.
- Seiler, S. (2020). „Ich habe ein paarmal an diesen Film denken müssen“: *Spuren von Intertextualität und Intermedialität im Werk Daniel Kehlmanns*. Lampart, F.,

Navratil, M., Balint, I., Moser, N., & Humbert, A. M. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur: Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Walter de Gruyter GmbH & Co KG. S.33-53.

Somuncuoğlu Özot, G. (2012). *Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı*. Journal of Turkish Studies. Volume 7/3, Summer 2012, p. 2275-2286.

Standke, M. (2021) *Legendarisches Erzählen in Legendensammlungen des Mittelalters und der Moderne: Transformationen eines Faszinationstyps und seiner textuellen Repräsentation*. Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi- Studien zur deutschen Sprache und Literatur- Sayı. 45. S.1-27.

Steinbach, M. & Schwarz, A. (2022). Internationale Tagung ‚Narr und die Nation‘. Institut für Braunschweigische Regionalgeschichte und Geschichtsvermittlung und Till Eulenspiegel- Museum.

Stempel, D. W. (1973). *Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs*. In R. Koselleck & D. W. Stempel (Hrsg.),: *Geschichte- Ereignis und Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag (S.325–346).

Taniyan, B. (2021). *Tarihsel Yüce ve Postmodern Roman; Üst-Tarihsel Romans Olarak John Banville'in Deniz Adlı Romanı*. DTCF dergisi, 61 (2), S.789-816.

Tözman, E. T. (2017) *Umberto Eco'nun Baudolino Adlı Eserindeki Tarihsel Ögeler*. Masterarbeit. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Uysal, T. (2011) *Die Rückbesinnung auf Geschichte im deutschen Gegenwartsroman am Beispiel „Die Vermessung der Welt“ von Daniel Kehlmann*. Masterarbeit. Izmir: Ege Üniversitesi.

Ünal, Ç. (1998). *Über Peter Handkes Literaturauffassung*. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Sayı:14. S.107-114.

White, H. (1973) *Metahistory*. Maryland: Johns Hopkins University Press.

White, H. (2022) *Metatarih*. Mehmet Küçük (Çev.), Istanbul: Ketebe Yayınları.

Wunderlich, W. (1986). *Till Eulenspiegel: Zur Karriere eines Schalksnarren in Geschichte und Gegenwart*. Monatshefte, 38-47.

Zima, P. V. (2016). *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Zimmermann, R. (2011). *Geschichtstheorien und neues Testament. Gedächtnis, Diskurs, Kultur und Narration in der historiographischen Diskussion*. In J. Schröter (Hrsg.): *Early Christianity*. Volume 2 Issue 4. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag (S.417-444).

Internetverzeichnis

Duden. (2024a). *Anachronismus*. Zugriff am: 21.04.2024.
<https://www.duden.de/node/5817/revision/1359812>.

Duden. (2024b). *Selbstbewusstsein*. Zugriff am: 21.04.2024.
<https://www.duden.de/node/164203/revision/1248692>.

Duden. (2024c). *Selbstreflexion*. Zugriff am: 21.04.2024.
<https://www.duden.de/node/164306/revision/1247627>.

Duden. (2024d). *Selstreferenz*. Zugriff am: 21.04.2024.
<https://www.duden.de/node/164305/revision/1247310>.

Hedinger, J. (2014). POST-IRONY. On art after irony. Zugriff am: 23.05.2024.
https://www.academia.edu/10326743/POST_IRONY_On_art_after_irony.

- Inhaltsangabe. (2024). *Barok (1620-1700)*. Zugriff am: 17.05.2024.
<https://www.inhaltsangabe.de/wissen/literaturepochen/barock/>.
- Kirk, M. (2024). „*Till Eulenspiegel*“. Zugriff am: 19.06.2024.
https://www.eulenwelt.de/interessantes_eulenspiegel.htm.
- Klüver, R. (2024). Ein Ende voll Schrecken: Die letzte Schlacht des Dreißigjährigen Krieges. Zugriff am: 07.03.2024.
<https://www.geo.de/wissen/weltgeschichte/zusmarshausen--die-letzte-schlacht-des-dreissigjaehrigen-krieges-34412874.html>.
- Martin, R. (2023). *Sator square*. Encyclopedia Britannica. Zugriff am: 15.04.2024.
<https://www.britannica.com/topic/SATOR-square>
- Mesa, J. (2024). *Schriftsteller und Drehbuchautor Daniel Kehlmann. Humor, Satire und Parodie kennzeichnen den Stil von Daniel Kehlmann, der immer wieder Schauplätze und Situationen fern der Realität erfindet und die künstlerische Freiheit sehr ernst nimmt*. Zugriff am: 19.06.2024.
<https://www.goethe.de/ins/co/de/kul/bib/aut/dkl.html>.
- Moelln-tourismus. (2024). *Entdecken und erleben Till Eulenspiegel*. Zugriff am: 19.06.2024. <https://www.moelln-tourismus.de/entdecken-erleben/eulenspiegel>.
- Moreno, P. (2024). *Geschichte der Bauchrednerkunst*. Zugriff am: 22.06.2024.
<https://www.bauchredner.de/geschichte-der-bauchrednerkunst>.
- Wikipedia (2024a). *Origenes*. Zugriff am: 17.08.2023.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Origenes>.
- Wikipedia (2024b). *Pentagramm*. Zugriff am: 17.08.2024.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Pentagramm>.

- Wikipedia (2024c). *Quadrat*. Zugriff am: 17.08.2024.
https://de.wikipedia.org/wiki/Quadrat#Magisches_Quadrat.
- Wikipedia (2024d). *Schlacht bei Zusmarshausen*. Zugriff am: 11.04.2024.
https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_bei_Zusmarshausen.
- Wikipedia (2024e). *V. Frederick (Pfalz)*. Zugriff am: 13.04.2024.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/V._Frederick_\(Pfalz\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/V._Frederick_(Pfalz)).
- Weber, E. (2024). „*Die wichtigsten Merkmale des Barock (1600–1750)*“. Zugriff am: 14.04.2024. <https://abi.unicum.de/epochen/barock-merkmale>.
- Weber, E. (2020). „*Auf einen Blick: die Literaturepoche der Moderne*“. Zugriff am: 03.08.2023. <https://abi.unicum.de/epochen/moderne>.
- Wordsmith. (2024). „*Palindrome Hall of Fame*“. Zugriff am: 11.05.2024.
<https://wordsmith.org/palindrome/hof.html>
- Yıldırım, Ö. (2019). *Georg Lukács Kimdir?* Zugriff am: 18.11.2023.
<https://www.felsefe.gen.tr/georg-lukacs-kimdir/>