

Sonja Klimek

Universität Freiburg

E-Mail: sonja.klimek@unifr.ch

„Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen“-Romane. Die Poetik des Wunderbaren und des Spiels in den parahistorischen Gebrüder-Grimm- und Goethe- Romanen von Kai Meyer und Robert Löhr

ABSTRACT

**„Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen“ novels.
The Poetics of the miraculous and the game in the parahistorical Gebrüder
Grimm and Goethe novels of Kai Meyer and Robert Löhr**

At the turn of the 21st century, a new genre in German popular literature is in the process of developing into increasing complexity. It is the so-called ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen‘ novel (something like a ‚swashbuckler‘ novel about ‚poets and thinkers‘), a hybrid of historical novel, adventure novel and fictional biography of poets. The heroes of this new hybrid genre are famous German poets of the past. The plots are freely invented, obviously fictive, but nonetheless interwoven with well-known or at least verifiable historical and biographical facts.

My first two examples of this new hybrid genre are two novels about the brothers Grimm, *Die Geisterseher* (1995) and *Die Winterprinzessin* (1997) by Kai Meyer. These texts combine the uncanny tone of the classic ‚Geheimbundroman‘, a typical German subgenre of gothic fiction about secret confederacies and conspiracies from the end of the 18th century, with the poetic of the marvelous, where wonder and enchantment are part of the fictive universe as in the fairy tales of the brothers Grimm. Next, I investigate *Das Erbkönig-Manöver* (2007) and *Das Hamlet-Komplott* (2009) by Robert Löhr. Although these novels about Goethe’s adventures also belong to the parahistorical ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen‘ novels and are set at about the same time period as Meyer’s stories, the tone of these novels is completely different. Instead of the uncanny atmosphere evoked by pathetic language in Meyer’s novels, Löhr’s textworlds are constructed in an ironic tone, as they explore the metafictional potential of intertextual play, allusions and bricolage.

Keywords / Anahtar Sözcükler: ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen‘ novels, parahistorical novels, Kai Meyer, Robert Löhr

Spätestens seit der ersten Ausgabe der „Kinder- und Hausmärchen“ – zusammengetragen, bearbeitet und annotiert durch die Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm, 1812 bis 1815 in zwei Teilen erschienen – steht der Begriff des „Märchens“ im Deutschen für eine Gattung, die Texte meist

kürzeren Umfangs umfasst, von denen „Verfasser, Entstehungszeit, -ort und -zweck unbekannt“ sind, deren konkrete Form in „ihrer Überlieferung variiert“ und in denen das „Wunderbare“, also das von der textexternen Wirklichkeitserfahrung Abweichende, „wie selbstverständlich“ behandelt wird, ohne dass die LeserInnen ernsthaft an dieses Wunderbare glauben sollen (vgl. Rölleke 2007: 513f.). Klassische Märchen oder – um Johann Karl August Musäus’ älteren Begriff zu gebrauchen – „Volksmärchen“ sind Texte, die ihre Fiktionalität nicht verschleiern: sie sollen beim Leser keinen Schauer und kein Nachdenken über den ontologischen Status seiner eigenen Wirklichkeit auslösen. Das Wunderbare, das in diesen kleinen Texten nicht selten aus der unmöglichen „Kombination von an sich möglichen Umständen“ (Antonsen 2007: 75) entsteht, gehört zu ihrer Gattungskonvention, ja sogar zur Gattungsdefinition (vgl. Wunsch 2003).

Dieser selbstverständliche Umgang mit dem Wunderbaren verändert sich in der Literatur der Moderne. Bereits in spätromantischen Texten wie den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns wird, anders als im klassischen Volksmärchen, „das Vorkommen phantastischer Phänomene zum epistemologischen Problem und hermeneutischen Testfall“ (Simonis 2005: 22). Das Aufeinanderprallen zweier einander widersprechender Realitätssysteme löst bei den fiktiven Figuren der literarischen Texte eine existentielle Krise aus, lässt sie an den Gesetzen ihrer eigenen Welt zweifeln und bezieht – auf einer anderen Ebene – nicht selten auch den Leser in die ontologische Grundlagenkrise mit ein. Es kommt zur Ausprägung jenes Genres, das Todorov (1970: 174f.) mit dem Begriff des „fantastique pur“ belegt und das er zeitlich vor allem im 19. Jahrhundert ausmacht.

Im 20. Jahrhundert setzt sich dagegen wiederum eine Form der phantastischen Literatur durch, die das Wunderbare (d.h. das von der geglaubten Alltagswelt der Figuren, aber auch von der der empirischen Leser Abweichende) wieder sehr viel selbstverständlicher in ihre textinterne Ontologie integriert. Fantasy und Science Fiction werden zu beliebten Textsorten. Doch neben diesen dominanten Formen des Wunderbaren bleibt Literatur, die an den Grundlagen der Wirklichkeit, an der Ontologie der Textwelten wie an der der textexternen Welt zweifelt, stets im Hintergrund der dominanten Literaturproduktion präsent.

Das ungleiche Brüderpaar: Kai Meyers Gebrüder-Grimm Romane *Die Geisterseher* (1995) und *Die Winterprinzessin* (1997)

„[B]eide waren, so vergattert sie als Brüderpaar auftraten, eigen und gegensätzlich. [...] Der ältere der Brüder, Jacob, kümmerte sich mehr ums Herkommen der Wörter und ging ihrem grammatischen Regelwerk nach. Wo Wilhelm dem schönen Klang zuliebe ab und an schummelte, blieb er wortgetreu. Sie ergänzten sich und grenzten sich ab.“

(Günter Grass: *Grimms Wörter*, 2010: 11f.)

Dies gilt auch für eine Vielzahl der Romane des deutschen Autors Kai Meyer. Meyer schreibt nicht etwa klassische Fantasy, in der das Wunderbare (wie schon im Volksmärchen) zur fraglos anerkannten Wirklichkeit der Textwelt gehört. Vielmehr orientiert er sich an den Formen der ‚fantastique pur‘ des 19. Jahrhunderts, in denen eine für real gehaltene (und unserer textexternen Wirklichkeit nachempfundene) Ontologie auf davon abweichende Phänomene des Unglaublichen prallt. Dies wäre weiter nicht so bemerkenswert, würde Meyer sich in den beiden im Folgenden thematisierten Romanen *Die Geisterseher* und *Die Winterprinzessin* nicht gerade die Gebrüder Grimm, jene Autoren des fraglos anerkannten Wunderbaren im Volksmärchen, als Protagonisten aussuchen, die im Verlauf der Handlung an den Gesetzen ihrer Welt zu zweifeln beginnen.

Gegen Ende des 20. entwickelt sich so mit den frühen Texten des heute weltberühmten Kai Meyer (1969) ein neues Genre, das die bereits im 19. Jahrhundert international beliebten Schemata des Abenteuerromans (der ja nicht selten ein historischer Roman ist, typische Motive der Reiseliteratur aufgreift und durchaus auch in den Bereich der phantastischen Literatur hineinspielen kann) mit den Tendenzen postmoderner Metafiktion kombiniert. Diese Metafiktion besteht vor allem im Figurenarsenal: Die Helden dieser neuen Abenteuer-Historienromane sind berühmte Dichter der deutschen Literaturgeschichte, weshalb man die Texte treffend als ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen‘-Romane¹ bezeichnet.

¹ Der Begriff „Dichter-Denker-Mantel-Degen“-Roman stammt aus dem Klappentext zu Robert Löhrs Roman *Das Hamlet-Komplott* von 2007, passt jedoch auch schon auf die Romane Kai Meyers.

Meyers Erstling *Die Geisterseher. Ein unheimlicher Roman aus dem klassischen Weimar* (1995) handelt davon, wie sich die beiden Protagonisten des Buches, die heute für ihre *Kinder- und Hausmärchen* (1812/1815) bekannten Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm, als Studenten – so die Fiktion – im Jahre 1805 bei Goethe in Weimar einquartieren, um ihrem Jugendidol Schiller ihre Aufwartung zu machen. Doch Schiller liegt im Sterben und vertraut den beiden jungen Gelehrten sein letztes Manuskript an: den zweiten Teil seines bis dahin als unvollendet geltenden Romans *Die Geisterseher. Aus den Papieren des Grafen von O*** (1787/89). Als Versatzstück aus dem Mantel- und Degen-Genre tauchen kurz darauf Unbekannte aus der Dunkelheit auf und entreißen den beiden Studiosi die unersetzlichen Blätter. Es beginnt eine wilde Jagd nach der geheimnisumwitterten Fortsetzung von Schillers Roman. Im Show-down kämpfen schließlich Goethe und die Anhänger des Groß-Cophta (in Anspielung auf Goethes gleichnamiges Lustspiel von 1791/92) zusammen mit dem Schauerromantiker E.T.A. Hoffmann und den Märchensammlern Grimm gegen den „Armenier“, einen Schurken, der als Figur im ersten Teil von Schillers Roman vorkommt und den die Grimms daher bisher irrtümlich für eine bloß fiktive Gestalt gehalten haben.

Meyer stellt die Gebrüder Grimm, in Übereinstimmung mit der Überlieferung, als einander zugetanes, aber extrem ungleiches Brüderpaar dar. Zwar sind beide sehr von ihren literarischen Studien eingenommen, doch wird Wilhelm, der jüngere der beiden, als verträumter, zum Teil auch abergläubischer und dem Wunderbaren und dem von diesem ausgelösten Schauer gegenüber sehr viel offenerer Charakter gezeichnet. Auch für den ‚Zauber‘ des weiblichen Geschlechts ist Wilhelm nicht unempfänglich. Jacob, der ältere der beiden Brüder, ist dagegen ein kühler Analytiker, der sich weder von Frauen noch von unerklärlichen Ereignissen verunsichern lässt und stets versucht, die ihm verfügbaren Fakten kritisch zu prüfen. Meyer hat für die Erzählperspektive seines Romans die interne Fokalisierung auf den jüngeren Bruder gewählt. Diese Wahl ermöglicht es ihm, die Existenz des Wunderbaren immer wieder als zumindest mögliche Variante der Ontologie zu thematisieren.

1997 setzt Meyer diese Geschichte mit *Die Winterprinzessin. Ein unheimlicher Roman um die Gebrüder Grimm* im gleichen Stil fort. Diesmal

geht es um die Jagd nach einem entführten Baby, dem Erbprinzen von Baden, der somit Napoleons einziger Enkel und legitimer Erbe wäre, jedoch angeblich gleich nach seiner Geburt verstorbenen ist. Dieser verschollene Thronerbe gewinnt 1812/13 nach Napoleons Niederlage in Russland für gleich mehrere Akteure der Weltgeschichte an Bedeutung. Wie schon im ersten Roman, so führt die Jagd nach der Wahrheit und nach dem Baby – nach einigen Abenteuern mit zum Teil durchaus schauerromantischem Flair – auch in diesem zweiten ,Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen'-Roman von Kai Meyer die Gebrüder Grimm am Ende wieder zum alten Goethe nach Weimar, wo sich alle Fäden entwirren.

In der Charakterisierung der Gebrüder Grimm und in der Darstellung ihres Lebenswegs hält sich Meyer auch in diesem gut sieben Jahre später spielenden Fortsetzungsroman genau an die Überlieferung. Jacob ist mittlerweile erfolgreicher Verwalter der Königlichen Bibliothek in Kassel – ein Beruf, mit dessen Einkommen er für den Unterhalt der gesamten Familie aufkommt (vgl. Meyer, 1997/2009: 15). Wilhelm dagegen ist nach längerer Krankheit immer noch stellungslos und auf die Fürsprache seines etablierten Bruders angewiesen, um irgendwo in Dienste treten zu können. Dabei ist Jacob noch immer der verträumtere und leichter entflammbare der beiden Brüder, während Jacobs Kühle und Distanziertheit sich eher noch verstärkt haben. So verfällt Wilhelm im Laufe der Handlung einer zwielichtigen Frauengestalt und erkennt erst nachdem sein Bruder ihn aufklärt, dass diese nicht auf derselben Seite wie die Grimms steht.

Dennoch wird in diesem zweiten Roman nicht, wie im ersten Roman, alles Unheimliche am Schluss gänzlich wegerklärt. Die Tatsache, dass Wilhelms verehrte Prinzessin tatsächlich über übernatürliche Fähigkeiten verfügt, wird nirgendwo relativiert, bleibt mithin als Element des Wunderbaren in dieser ansonsten letztendlich doch nicht von der textexternen Alltagswelt des Lesers abweichenden Textwelt bestehen.

„Geheimrat als Geheimagent“²: Robert Löhrs Goethe-Romane *Das Erbkönig-Manöver* (2007) und *Das Hamlet-Komplott* (2010)

Während Meyers Texte in stellenweise durchaus pathetischer Sprache die Grusel-Atmosphäre der Geheimbund-Romane des späten 18. Jahrhunderts (wie etwa Carl Friedrich August Grosses stark von Schiller beeinflussten *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C* von G***, 1792) bis in die Figurenkonstellationen und den Plot hinein nachahmen, etabliert sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein neuer Ton im jungen Genre des ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen‘-Romans: Robert Löhrr (1973) führt die Komik als dominierendes Stilelement ein. Der Reiz von Löhrrs höchst unwahrscheinlichen, aber im Vergleich zu Meyers Werken nicht minder spannenden Romanen liegt – neben der humoristischen Charakterisierung alterwürdiger Personen der deutschen Literaturgeschichte – unter anderem in der reichlichen Durchsetzung seiner Texte mit Zitaten und intertextuellen Anspielungen.

Im ersten Buch, *Das Erbkönig-Manöver* (2007), machen sich Goethe, Schiller und Alexander von Humboldt (verfolgt vom jungen Heinrich von Kleist) im Jahre 1805 auf die Reise von Weimar über Frankfurt ins von Napoleon besetzte Mainz, um dort den fälschlicherweise für tot gehaltenen Dauphin von Frankreich, Ludwig XVII., Sohn Ludwigs XVI. und der Marie Antoinette, aus den Klauen der Bonapartisten zu befreien. Unterstützt werden sie dabei von Goethes Brieffreundin Bettine Brentano und ihrem romantischen Verehrer Achim von Arnim. Die abenteuerliche Rettungsaktion gelingt, doch kurz darauf stirbt Schiller unter merkwürdigen Umständen. Daraufhin sucht Goethe nach dem letzten Manuskript seines verstorbenen Dichterfreundes, dem *Demetrius*, in dem der von seinem Mainzer Abenteuer leider lungenkrank zurückgekehrte Schiller die Verschwörung um den verlorenen Dauphin hatte aufdecken wollen. Da Kleist jedoch in einer brenzligen Situation gezwungen ist, das kostbare Manuskript ins Feuer zu werfen, kann Schillers *Demetrius* nur noch als Fragment geborgen werden und der Fall bleibt letztlich ungeklärt.

² So der Titel einer Rezension von Harald Sack über Robert Löhrrs Roman *Das Erbkönig-Manöver*: <http://biblionomicon.blogspot.com/2008/02/geheimrat-als-geheimagent-roberr-lhrr.html> (erschienen am 9.2.2008).

Löhrs Fortsetzungsband, *Das Hamlet-Komplott* (2009), spielt zwei Jahre später, nach Napoleons Sieg über Preußen bei Jena und Auerstedt. Im Frühjahr 1807 wollen Goethe und Ludwig Tieck von Weimar aus Heinrich von Kleist befreien, der als vermeintlicher Spion Preußens im Château de Joux gefangen gehalten wird. Auf der Reise in den Jura nehmen die beiden Dichter in Schloss Coppet am Genfer See die von Napoleon ins Schweizer Exil geschickte Madame de Staël und ihren Verehrer August Wilhelm Schlegel in ihre Reisegruppe auf. Da Kleist aber inzwischen entlassen wurde, folgt man seinen Spuren und findet ihn schließlich mitsamt einem Schatz: der Krone des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, dem Symbol der deutschen Einheit und des Widerstands gegen die napoleonische Fremdherrschaft. Auch Napoleons Geheimdienst ist auf der Jagd nach diesem tausendjährigen Reichskleinod. Deshalb setzen Goethe, Kleist, Tieck, Schlegel und die Staël ihre Flucht fort, indem sie als Theatergruppe verkleidet reisen, Shakespeares *Hamlet* auf die Bühne bringen und sich auf diese Weise sowohl ein Einkommen als auch eine Tarnung verschaffen. Nach vielen Turbulenzen gelangt die Reichskrone so schließlich, sicher vor Napoleons Zugriff, zunächst in ein Gemüsebeet hinter Goethes Weimarer Haus am Frauenplan und von dort aus wieder nach Wien zurück, zum abgedankten Kaiser, wo sie seitdem ruht.

Das ,Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen'-Genre: Parahistorische Abenteuerromane und fiktionale Dichterbiographien in einem

Vergleicht man die Handlungen dieser vier erfolgreichen ,Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen'-Romane, so fällt auf, dass die Grundidee von Meyers und Löhrs jeweils erstem Band zunächst verblüffend ähnlich ist: In der Zeit der Napoleonischen Kriege bricht eine Gruppe aus ,echten' Dichtern um Goethe von Weimar aus auf, um ein Abenteuer zu bestehen, das jeweils etwas mit Schillers Tod und seinem letzten und verschollenen Manuskript zu tun hat. Die Umsetzung dieser Grundidee ist jedoch völlig gegensätzlich: bei Meyer in hochemotionalem, unheimlich-pathetischen Stil voller Vergleiche und Gefühlsdarstellungen,³ bei Löhr in oft knappen Worten mit viel Witz, Ironie und Illusionsbruch. Dennoch sind beide

³ Vgl. Meyer, 1995/2009: 38: „Das Herz hämmerte mir in den Ohren wie Pferdehufe. [...] Mir war, als drehte sich mein Magen in schnellen, übelkeitserregenden Windungen. [...] Wie Feuer brannte es in meinen Ohren, Furcht erfüllte jeden Winkel meines Körpers.“

Romane auf Spannung hin geschrieben und bieten am Ende – ganz in der Tradition des klassischen Abenteuer-Romans, wenn auch bei Löhr deutlich als Persiflage markiert – eine überraschende Auflösung.

Beide Autoren spielen mit bekannten historischen Gegebenheiten wie biographischen Informationen über die Dichter und mit berühmten Stellen aus deren literarischen Werken. Sie vermischen Fakten und Fiktionen, Wirkliches und Inhalte der literarischen Texte und bilden so eine neue Spielart des zunehmend seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreiteten „parahistorischen Romans“⁴.

Parahistorischen Romane sind eine modernen Variante des klassischen Historienromans, wie beispielsweise dem in Frankreich genrebegründenden *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII* (1826) von Alfred de Vigny (vgl. Eggert, 2000: 54). Bei parahistorischen Romanen handelt es sich um Texte, die zwar – wie der historische Roman à la de Vigny – von der realen geschichtlichen Vergangenheit ausgehen, ab einem gewissen Punkt der Historie jedoch nicht mehr die verbürgten „historischen Ereignisse, sondern [...] geschichtliche Alternativen“ ausmalen, so genannte „kontrafaktische Geschichtsverläufe“ (Durst 2004: 201-203). Die Behandlung der Frage „Was wäre geschehen, wenn Napoleon die Welt erobert hätte?“⁵ gehört zu den Klassikern der parahistorischen Fiktion. Die Funktion parahistorischer Fiktion liegt somit nicht darin, tatsächliche Vergangenheit zu vergegenwärtigen, sondern „das Wirkliche im Horizont des Möglichen lesbar“ zu machen (vgl. Baßler 2010: 268). Insofern unterscheiden sich Texte dieses Genres grundlegend vom derzeit in deutschen Buchhandlungen so „populären Realismus“ (ebd.: 269) der historischen fiktionalisierten Romanbiographie.

Die Romanbiographie als Untergattung des Historienromans war bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, „unter dem Einfluß von Individualpsychologie bzw. Psychoanalyse“ (Eggert 2000: 54), in Mode gekommen. Nach der dann folgenden harschen Kritik an dieser Gattung

⁴ Dieser im Deutschen übliche Begriff stammt von Helbig (1988). – In Frankreich und im gesamten romanischen Sprachraum wird diese Art von Behandlung einer Art ‚Nicht-Geschichte‘ mit dem Begriff „uchronie“ bezeichnet (vgl. Henriët 2009 sowie Pocci 2009 und Demandt 1984/2011).

⁵ Vgl. Louis Geoffroy, *Napoléon et la conquête du monde*, 1836 – die „erste umfassend ausgestaltete Uchronie der Weltliteratur“ (Rodiek 1997: 67), die von Napoleons Sieg über Russland ausgeht.

ist die Dichter-Biographie in Romanform gegen Ende des 20. Jahrhunderts neuerdings wieder ein wichtiges Marktsegment im deutschsprachigen Buchhandel. Während literaturpreisgekrönte Vorreiter wie Peter Härtling mit seinem 1976 erschienenen *Hölderlin* noch eine kongeniale dichterische Leistung im Sinne hatten, werden seit Neuerem gerade zu runden Geburts- oder Todestagen zahllose Romanbiographien über die berühmten deutschen Schriftstellerinnen und Schriftsteller auf den Markt gebracht, wie etwa Otto A. Böhmers *Der junge Herr Goethe* (1999) zum 250. Geburtstag des Weimarer Dichturfürsten.

Kai Meyers und Robert Löhrs Romane knüpfen nur vordergründig an diese Tradition der realistischen Romanbiographien über berühmte Dichter an. Meyer etwa gibt seinen beiden Romanen die Untertitel „Ein unheimlicher Roman aus dem klassischen Weimar“ bzw. „Ein unheimlicher Roman um die Brüder Grimm“. Damit deutet er bereits im Paratext an, dass seine Werke eben nur bedingt in der Nachfolge von Sir Walter Scott stehen, dessen Romane wie *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1817) oder *Ivanhoe* (1820) das Genre des realistischen Historien- und Abenteuerromans mitbegründet hatten. Scotts Prinzip, „den Leser über die Konstruktion eines fiktiven ‚mittleren Helden‘ [z.B. eines erfundenen Ritters an des Königs Seite] Geschichte als Abenteuer erleben zu lassen“ (Eggert, 2000: 54), war besonders erfolgreich und wurde in den folgenden Jahrzehnten häufig nachgeahmt. Weltweit stilbildend wurde die Verknüpfung von Historien- und Abenteuerroman im realistischen Stil dann durch die *Lederstrumpf*-Romane (*The Leatherstocking Tales, 1823-1841*) des Amerikaners James Fenimore Cooper (1789–1851). Während bei Scott und Cooper ein den bekannten Quellen und dem Empfinden von Wahrscheinlichkeit verpflichtetes ‚So könnte es gewesen sein‘ die Romanhandlung bestimmt, zielen Kai Meyers Romane schon dem Untertitel nach ganz bewusst auf einen anti-realistischen Wirkungseffekt: Dem Leser sollen die erzählten historischen Ereignisse gar nicht plausibel, sondern ‚unheimlich‘ erscheinen, er soll sich gruseln.

Mit solchen parahistorischen Hybridgenres erproben zeitgenössische Autoren wie Meyer und Löhr zunehmend „die Möglichkeit eines neuen historischen Erzählens jenseits der realistischen Option“, sie erschaffen in ihren Werken eine „Kunstwelt, die sich und uns [Leser] dennoch nicht,

wie die [...] Fantasy-Welten, von den Diskursen der realen Gesellschaft [...] abschottet“ (Baßler 2010: 270). Kai Meyer beschreibt anschaulich das Weimar der Klassik-Periode, er lässt Goethe die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm durch sein Haus am Weimarer Frauenplan führen (vgl. Meyer 1995/2009: 33f.), so wie es der Besucher des Goethehaus-Museums noch heute besichtigen kann. Damit schafft Meyer zunächst einen sehr wahrscheinlichen Ausgangspunkt. Die dann jedoch ausgestaltete Idee, Goethe habe die jungen Grimms zu Handlangern seines Mordes an Friedrich Schiller gemacht, ist an sich schon abstrus. Völlig abwegig ist sodann der Fortgang der Handlung, in dem der doch immerhin schon 55 Jahre alte Geheimrat sich gemeinsam mit den Grimms auf eine abenteuerliche Jagd nach Schillers letztem Manuskript begibt. Das parahistorische (d.h. vom wirklich belegten Verlauf der Historie abweichende) Szenario hinter dieser Handlung lautet also: ‚Was wäre, wenn Schiller seinen Roman auf dem Sterbebett doch noch vollendet und wenn Goethe seinen Freund daraufhin umgebracht hätte?’

Im Unterschied zum klassischen Abenteuerroman à la Jules Vernes wollen parahistorische Romane nicht glaubwürdig erscheinen. Sie lehnen sich zunächst zwar an die reale Geschichte an, entwickeln dann aber Alternativen und spinnen so offenkundig phantasievolle Geschichten in einer Welt, die aber dennoch – bis auf die prägnanten Abweichungen – ganz unserer Vergangenheit entspricht. Es gibt Literaturwissenschaftler, die nur solche Romane zur ‚ernsthaften’ parahistorischen Literatur zählen wollen, in denen die geschilderten alternativen Geschichtsverläufe im Rahmen des Plausiblen liegen (vgl. Rodiek 1997: 33). Dann wären Löhrs und Meyers Romane nicht zu den parahistorischen Romanen zu zählen. Doch viele paradigmatische Beispiele des Genres, wie etwa Ward Moores Roman *Bring the Jubilee* (1953) über den Sieg der Südstaaten im Amerikanischen Bürgerkrieg, gehen gerade von „extrem unwahrscheinlichen“ Szenarien aus (vgl. Durst 2004: 208). In diesem Sinne können also auch die vier im vorliegenden Aufsatz behandelten Bücher zur parahistorischen Literatur gezählt werden. Sie sind zwar – gemessen an außerliterarischer Wirklichkeit – höchst unwahrscheinlich, ihr textinternes „eigengesetzliches System von Plausibilitäten und kausalen Zusammenhängen“ (ebd.: 209) geht aber lückenlos auf.

Sowohl Kai Meyer als auch Robert Löhr greifen ‚Leerstellen‘ der Historie auf, um die sich populäre Geschichten gerankt haben. Das Besondere an dieser Spielart des Historienromans ist, dass es jeweils berühmte deutsche Dichter sind, die für die Lücken der Geschichtsschreibung verantwortlich sind und die die dort verborgenen Geheimnisse kennen. Kai Meyer greift beispielsweise in *Die Winterprinzessin* historische Gerüchte um eine Kindesvertauschung und somit um das Weiterleben des badischen Thronfolgers und Napoleon-Erben auf. Damit knüpft er an die historisch verbürgte Gestalt des Kaspar Hauser an, einem Findelkind passenden Alters, das sich Jahre später als der verlorene Erbprinz ausgab (vgl. Meyer 1997/2010: 339f.).

Anders als die von Linda Hutcheon in den Fokus der Literaturwissenschaft gerückte ‚historiographic metafiction‘ (wie z.B. Timothy Findleys Roman *Famous Last Words* von 1981, vgl. Hutcheon 1988: 122f.) versuchen parahistorische Romane wie die von Meyer und Löhr mit ihrer literarischen Selbstbezüglichkeit nicht, die ‚received notions of both history and fiction‘ (ebd.: 120) zu destabilisieren. Sie wollen weder Geschichte rekonstruieren (wie der traditionelle Historienroman seit dem 19. Jahrhundert) noch erinnern, erzählen und Geschichtsschreibung als solche problematisieren (wie besagte ‚historiographic metafiction‘ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vgl. Nünning, 2004). Parahistorische Romane wie die von Meyer und Löhr bedienen sich dieser beiden literaturgeschichtlich vorangegangenen Genres (abenteuerlicher Historienroman und ‚historiographic metafiction‘), um in einem postmodernen Spiel ‚spezifische und innovative Verfremdungsstrategien‘ (Durst 2004, 218) auf diese beiden altbekannten Genres anzuwenden.

Leser-Vorbildung und Metafiktion

Das Spielerische dieser postmodernen Gegenwartsromane liegt in ihrem Vermischen von Fakten und Fiktionen. Doch während sich dies bei Meyer in einer Poetik des Wunderbaren und des Unwahrscheinlichen (Goethe und die Grimms als Protagonisten eines gespenstischen Abenteuerromans) erschöpft, ist für die Texte Robert Löhrs darüber hinaus eine ‚Zitat- und Collagetechnik‘ kennzeichnend, ‚die sich [...] selbstironisch stets als solche zu erkennen gibt‘ (Knittel, 2009). Beispielhaft ist etwa die Figur Heinrich von Kleists, die in Löhrs Romanen spricht und handelt wie

Figuren in den Werken des realen Autors Kleist: mal redet er elliptisch wie Richter Adam im Lustspiel *Der zerbrochne Krug* (1806), mal sitzt er „wie das *alter ego* des Prinzen von Homburg“ (Knittel 2009) „unter einer Eiche, halb wachend, halb schlafend,“ und windet sich „von Blättern einen Kranz“ (Löhr 2007/2010: 226).⁶

Doch das Pastiche bleibt bei Löhr nicht auf die Figurendarstellung beschränkt. Nicht nur sind Löhrs Figuren jeweils „alter ego“ ihrer eigenen literarischen Geschöpfe, sondern auch der realen Dichter selbst. Die Figur des Goethe zum Beispiel liebt bei Löhr die Ordnung und hasst Hundegebell, die der Mme de Staël interessiert sich für alles Deutsche, und die der Romantiker Achim von Arnim in *Das Erlkönig-Manöver* sowie Ludwig Tieck und August Wilhelm Schlegel in *Das Hamlet-Komplott* geraten bei allem, was mit dem Mittelalter zu tun hat, in Verzückerung. Leser, die sich etwas in den Biographien der realen Dichter auskennen, können bei Löhr viele versteckte Anspielungen entschlüsseln, etwa wenn Goethe beim Aufbruch zu der gefährlichen Geheimmission ins französische Territorium hinein seinem „Bettschatz“ (Löhr 2007/2010: 318) Christiane verspricht, „gut auf sich achtzugeben und nicht in Frankreich oder sonst wo in der Ferne, sondern einzig in seinem heimischen Lehnssessel zu sterben“ (Löhr 2007/2010: 39) – ein Detail, das dem Tod des realen Goethe im hohen Alter von 82 Jahren entspricht, denn der Sterbesessel ist noch heute im Goethehaus in Weimar zu besichtigen. Die Ironie dieser Figurenrede ergibt sich daraus, dass die Figur des Goethe im Roman eigentlich nicht wissen kann, wie und wo sie später einmal sterben wird. Über dieses Mehrwissen können eigentlich nur spätere Generationen außerhalb der Romanfiktion verfügen, so etwa der Autor und die Leser des Romans *Das Erlkönig-Manöver*.

Neben solchen Versatzstücken aus dem Leben der echten Dichter werden bei Löhr auch immer wieder ganze literarische Primärtexte aufgenommen und nachgespielt, wie etwa Goethes früher Schwank *Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern*, als Goethe und seine Bagage mit dem geliehenen Theaterwagen in die „Ortschaft Pommertsweiler“ kommen, wo gerade „Jahrmarkt“ ist (vgl. Löhr 2010/2011: 157f.).

⁶ Vgl. wörtlich auch Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel*, 1. Akt, 1. Auftritt, erste Regieanweisung.

Zum Teil sind es auch nur Details der literarischen Prätexte, die von Löhr aufgegriffen und neukombiniert werden. So baut etwa die Figur Tiecks auf besagtem Pommertsweilerschem Jahrmarktfest, des Effekts auf das Publikum willen, das berühmte Zitat „Er aber, sag's ihm, er kann mich...!“ (Löhr, 2010/2011: 162) aus Goethes Jugenddrama *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773)⁷ in die gemeinsame *Hamlet*-Aufführung ein, welche selbst wiederum eine Anleihe bei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) darstellt.

Außerdem gibt es bei einigen der intertextuellen Anleihen auch punktuelle Abweichungen von den bekannten literarischen Prätext festzustellen, so etwa am Ende von *Das Erlkönig-Manöver*, wo tatsächlich eine Katze die verlorene Perücke eines durchs Fenster geflüchteten Mannes an sich nimmt, „um sie in ein behagliches Nest für ihre Jungen umzuwandeln“ (Löhr 2007/2010: 351). Der Kleist-Kenner bemerkt den Witz an dieser Stelle, denn in Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* dient eine Katze, die angeblich in die Perrücke ‚gejungt‘ habe, dem Richter Adam nur als erfundene Ausrede dafür, dass er nach seiner Flucht aus dem Fenster nicht mehr im Besitz seiner Perücke ist.⁸ Die in *Der zerbrochne Krug* nur in einer Lügengeschichte vorkommende Katze tritt also in *Das Erlkönig-Manöver* tatsächlich auf.

Nicht immer sind die spielerischen Anleihen bei den literarischen Folien jedoch derart feinsinnig. Oft sind es nur Motive oder kleinere Wortspielereien, zum Beispiel wenn Schiller (nicht etwa Goethe) im Mainzer Gefängnis die traurige Liebesgeschichte eines jungen Aufsehers, die „Leiden des jungen Wärters“ (Löhr 2007/2010: 113) anhört,⁹ oder wenn Kleist im Wald „unbequem auf einem schroffen Stein“ (ebd.: 211)¹⁰ nächtigen muss. Auch kommen recht „skurrile Kalauer“ (Knittel, 2009) vor, wie etwa das Beispiel des prügelnden Dichturfürsten Goethe zeigt, der „die Rechte zur Faust“ geballt zuschlägt und dabei ausruft: „Faust eins' [...], und mit dem Schlag der Linken: ‚Faust zwei!‘“ (Löhr 2007/2010: 344).

⁷ Im ersten Band, *Das Erlkönig-Manöver*, legt Löhr das Zitat in seinem vollen Wortlaut bereits einmal der Figur Goethes in den Mund, und zwar mit Bezug auf Kleist: „'Und Heinrich' – er spuckte den Namen regelrecht aus [...] –, ‚Heinrich kann mich im Arsch lecken.‘“ (Ebd.: 301)

⁸ Vgl. Heinrich von Kleist, *Der zerbrochne Krug*, 2. Auftritt.

⁹ Es handelt sich um ein Wortspiel mit der Homophonie zu Goethes empfindsamem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).

¹⁰ Kleists erstes Trauerspiel trägt den Titel *Die Familie Schroffenstein* (1802).

Einen solch plumpen Verweis kann wohl auch noch ein recht unbelesener Rezipient erkennen. Doch generell funktionieren können Löhrs anspielungsdurchsetzte und somit für die Leserschaft voraussetzungsreiche Unterhaltungsromane natürlich nur, wenn sie ein „durchaus auch gebildetes Leserspektrum“ (Berger 2007: 66) erreichen. Denn nur, wenn der oder die LeserIn zumindest eine vage Vorstellung davon hat, wer die Hauptfiguren des Romans (Goethe, Schiller, Kleist, Humboldt, Tieck etc.) sind und was für Werke sie geschrieben haben, kann er die Anspielungen auch als solche erkennen und verstehen.

Dem mit dem Kanon der klassisch-romantischen Höhenkamm-Literatur vertrauten Leser bereitet es ein eigenes Vergnügen, die intertextuellen Anspielungen zu erkennen und eventuelle Abwandlungen festzustellen. Neben Inter- begegnet einem solchen Leser bei Löhr auch Metatextualität, etwa wenn Schiller in der Mitte von *Das Erbkönig-Manöver* im Moment größter Anspannung verkündet: „Wie es scheint, ist dies die Peripetie unseres Abenteuers“ (Löhr 2007/2010: 200). Damit beurteilt die Figur Schillers die Realität, in der sie lebt, nach den Normen des antiken aristotelischen Dramenaufbaus. Tatsächlich kann man die auf Schillers Bemerkung folgende Szene als ‚Höhepunkt‘ des Romans oder als ‚plötzliches Umschlagen‘ der Handlung deuten. Der Leser deutet Schillers Worte also sowohl innerhalb der Roman-Diegeese (als Ausdruck von Schillers poetologischer Bildung) als auch außerhalb der Romanwelt, als Selbstkommentar des empirischen Autors Löhr. Solche metafiktionale Bemerkungen innerhalb eines literarischen Textes über seine literarische Machart erzeugen beim Leser Distanz zur erzählten Handlung, wird ihm doch dadurch ins Bewusstsein zurückgerufen, dass es sich nur um ein Werk der Literatur, um Kunst oder etwas Künstliches handelt.

Das Genre des parahistorischen ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen'-Romans heute

„O doch“, sagte Goethe, „natürlich kann sie das. Denken sie an all die großen Frauen der Dichtung, an die sanften Mörderinnen, die verwirrten Liebenden.“

„Das ist Dichtung. Doch dies hier ist die Wirklichkeit.“

„Dichtung ist die Wirklichkeit, Herr Grimm.“

(Kai Meyer: Die Geisterseher, 1995/2009: 288)

Kai Meyer erzeugt dagegen in seinen Grimm-Romanen keine Distanz zum Geschehen. Bei ihm wird die ästhetische Illusion weder durch intertextuelle Anspielungen noch durch Zitate in der Figurenrede gebrochen. Zwar folgen auch seine beiden Helden, die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, in der Figurencharakterisierung den für die echten Grimms belegten Eigenschaften. Doch die von Meyer gewählte Erzählperspektive, mit interner Fokalisierung auf den etwas naiven Wilhelm, macht Ironie ebenso wie historische Distanz von vornherein unmöglich. Ein zu starkes Betonen der Literarizität des Textes läge auch nicht in Meyers Interesse, würde sie doch die vom Autor intendierte und im Untertitel ausgestellte Wirkungsabsicht des ‚Unheimlichen‘ nur stören.

Robert Löhr seinerseits verzichtet auf Unheimliches, Gruseliges und offenkundig Märchenhaftes ebenso wie auf das affekt-betonte Grusel-Pathos der Sprache Kai Meyers. Bei ihm besteht das Unwahrscheinliche in der übersteigerten Abenteuerlichkeit der Handlung und in dem Kontrast, statt typischen Helden-Charakteren berühmte und für ihre Dignität bekannte Persönlichkeiten des deutschen Geistes- und Kulturlebens zu den ‚Helden‘ seiner haarsträubenden Abenteuergeschichten zu machen. Die von ihm gewählte Erzählperspektive einer multiplen internen Fokalisierung ermöglicht ihm ein vielseitiges, durchaus auch ironisches Sprechen. Durch Komik, die aus Intertextualität, Metatextualität und Verfremdung bekannter Werke der deutschen Literaturgeschichte resultiert, bringen seine beiden Bücher *Das Erlkönig-Manöver* und *Das Hamlet-Komplott* zu Beginn des 21. Jahrhunderts einen völlig neuen, leichten Ton in das von Meyer popularisierte Genre der parahistorischen ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen'-Romane und verdrängen somit das bei

Meyer noch zentrale Grusel-Pathos des Schauerromans. Meyers Poetik des Wunderbaren, bei der die Märchensammler Grimm – und mit ihnen auch die Leser der Romane – an den Gesetzen ihrer Realität zu zweifeln beginnen, wird bei Löhr durch eine Poetik des witzig-selbstironischen, bildungstechnisch voraussetzungsreichen, aber epistemologisch völlig harmlosen Spiels abgelöst.

Literaturverzeichnis

- Antonsen, Jan Erik** (2007): *Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung*. Mentis, Paderborn.
- Baßler, Moritz** (2010): „'Have a nice apocalypse!' Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht“, in Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hrsg.), *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 257-272.
- Berger, Norbert** (2007): „[Rezension zu] Robert Löhrs ‚Der Schachautomat‘. Ein spannender historischer Roman im Deutschunterricht“, *Literatur im Unterricht*, vol. 8/1, S. 59-74.
- Demandt, Alexander** (2011): *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...? [1984]*, Neuausgabe, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Durst, Uwe** (2004): „Zur Poetik der parahistorischen Literatur“, *Neohelicon*, vol. XXXI/2, S. 201-220.
- Eggert, Hartmut** (2000): „Historischer Roman“, in: Harald Fricke u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. 2, de Gruyter Verlag, Berlin u. New York, S. 53-55.
- Grass, Günter** (2010): *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*. Steidl, Göttingen.
- Heinz, Rölleke**, (2007): „Märchen“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Harald Fricke u.a. (Hrsg.), de Gruyter. Berlin, New York.
- Helbig, Jörg** (1988): *Der parahistorische Roman. Ein literarhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Henriet, Éric B.** (2009): *L'uchronie*. Paris: Klincksieck.

- Hutcheon, Linda** (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London und New York.
- Knittel, Anton Philipp** (2009): „‚Mainz 05‘ oder ‚Du bist Deutschland‘. [Rezension] Zu Robert Löhrs vergnüglichem Abenteuerroman *Das Erlkönig-Manöver*“. Verfügbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=13233 [Letztes Zugriffsdatum: 13.9.2009].
- Löhr, Robert** (2010): *Das Erlkönig-Manöver* [2007], Piper, München.
- Löhr, Robert** (2011): *Das Hamlet-Komplott* [2010], Piper, München.
- Meyer, Kai** (2009): *Die Geisterseher. Ein unheimlicher Roman aus dem klassischen Weimar* [1995], Aufbau, Berlin.
- Meyer, Kai** (2009): *Die Winterprinzessin. Ein unheimlicher Roman um die Gebrüder Grimm* [1997], Aufbau, Berlin.
- Nünning, Ansgar** (2004): „Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß“, in: Anselm Maler, Ángel San Miguel, Richard Schwaderer (Hrsg.), *Europäische Romane der Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt am Main, S. 9-35.
- Pocci, Luca** (2009): „History, Parahistory, and the Uses of Memory in Timothy Findley’s ‘Famous Last Words’“, in: *CLIO. A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, vol. 38/2, S. 151-172.
- Rodiek, Christoph** (1997): *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichte (Uchronie) in der Literatur*, Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main.
- Sack, Harald** (2008): „Geheimrat als Geheimagent. Über Robert Löhrs Roman *Das Erlkönig-Manöver*“. Verfügbar unter: <http://biblionomicon.blogspot.com/2008/02/geheimrat-als-geheimagent-robert-lhr.html> [Letztes Zugriffsdatum: 9.2.2008].
- Simonis, Annette** (2005): *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*, Winter, Heidelberg.
- Todorov, Tzvetan** (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- Wünsch, Marianne** (2003): „Phantastische Literatur“, in: Jan-Dirk Müller u.a. (Hrsg.), *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. 3, de Gruyter, Berlin u. New York, S. 71-74.