



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Was soll der Mann in starrem Erz?“  
Erinnerte Identität in Anastasius Grüns *Der letzte Ritter*  
und *Nibelungen im Frack*“

verfasst von / submitted by

Sarah Auer, BA BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree  
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder



# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Kontextualisierung</b> .....	<b>5</b>
2.1	Begriffliche und konzeptionelle Vorbemerkung .....	5
2.2	Kollektives Bewusstsein und Literatur: Drei historische Skizzen .....	14
2.2.1	Kriegspropaganda und vaterländische Dichtung .....	15
2.2.2	Oppositionelle Artikulationen in der Restaurationszeit .....	24
2.2.3	Die Nation als neue Kategorie kollektiver Selbstbeschreibung .....	34
<b>3</b>	<b><i>Der letzte Ritter</i></b> .....	<b>45</b>
3.1	Textgestalt und Rezeption .....	45
3.2	Analyse .....	52
3.2.1	Maximilian, Held und Repräsentant der Deutschen .....	53
3.2.1.1	Charakterisierung .....	55
3.2.1.2	Maximilian und Frankreich .....	64
3.2.1.3	Maximilian und die Schweiz .....	70
3.2.2	Stabilität, kulturell formiert und genealogisch gesichert .....	76
3.2.2.1	Zeichensysteme fürstlicher Legitimität .....	77
3.2.2.2	Voraussetzungen der Stabilität .....	81
3.2.2.3	Aufstand in Brügge .....	86
3.2.3	Über Wert und Nutzen der Erinnerung .....	89
3.2.3.1	Verhältnis der Zeitebenen .....	89
3.2.3.2	Materialisierte Erinnerungskultur .....	94
3.2.3.3	Denk- und Grabmal als Reflexionsorte .....	97
3.2.4	Zwischenfazit und Übergang .....	103
<b>4</b>	<b><i>Nibelungen im Frack</i></b> .....	<b>105</b>
4.1	Textgestalt und Rezeption .....	105
4.2	Analyse .....	112
4.2.1	Moritz Wilhelm, verkehrter Held .....	113
4.2.1.1	Vorstellung des Protagonisten .....	115
4.2.1.2	Position der Erzählinstanz .....	118
4.2.2	Ambivalente Herrschaftsverhältnisse .....	121
4.2.2.1	Negative Herrscherschau .....	122
4.2.2.2	Moritz Wilhelm und Maximilian .....	127
4.2.3	Über das Vergessen .....	133
4.2.3.1	Elegische Vergänglichkeit .....	134
4.2.3.2	Die Suche nach der Harmonie .....	137
4.2.3.3	Blindheit .....	140
<b>5</b>	<b>Zusammenführung und Fazit</b> .....	<b>144</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>148</b>
	<b>Abstract (deutsch und englisch)</b> .....	<b>157</b>



# 1 Einleitung

---

Im von Denkmälern durchzogenen Schillerpark Wiens befindet sich, auf Sockel und Marmorstele gesetzt, eine durch Gravur dem Dichter Anastasius Grün zugeeignete Büste. Geschmückt ist die Vorderseite mit einem vergoldeten Blumenfeston, am unteren Teil des Standbilds deuten die integrierten Figuren auf Kunst und Aufklärung hin: Ein geflügelter Genius streckt vom Fundament aus dem Dichter eine Fackel entgegen, die Stele trägt das Abbild des Gotts Apollon. Unscheinbar hinzugefügt, an der linken Seite des Sockels, ruht ein Relief von Efeu umwachsener Säulenreste. Unweit davon steht das gleichartig gestaltete Memorial Nikolaus Lenaus, dessen Ausstattung spiegelbildlich Traum und Geheimnis andeutet. Das Bildnis der Göttin Selene ist zu sehen, ein die Harfe haltender Genius sowie an der rechten Seite angebracht die Plastik einer Sphinx. Gefertigt wurden die Denkmäler der in Österreich<sup>1</sup> zeitgenössisch als „wichtigste[] Erscheinungen unserer neuen Literatur“<sup>2</sup> bezeichneten Autoren 1891 vom Bildhauer Karl Schwerzek. Hinter dem Pseudonym Anastasius Grün steht der ab den 1820ern öffentlich als Literat aufgetretene Anton Alexander Graf von Auersperg (1806-1876). Die Rezeption seiner Texte ebte bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts hin allmählich ab, um die Jahrhundertwende wurden sie aber durchaus noch gelesen und in österreichische Schulbücher aufgenommen.<sup>3</sup> Danach galten sie zunehmend als konventionell und antiquarisch, wie ein spöttelnder Vermerk Karl Kraus' 1907 in einer Ausgabe der *Fackel* belegt, der Auersperg nur noch als „Verfasser so vieler langweiliger Gedichte, die unter dem Namen Anastasius Grün noch heute Völkerfrühling und Schuljugend belasten“<sup>4</sup> anführt.

---

<sup>1</sup> Insofern nicht anders vermerkt, bezieht sich der in der Arbeit verwendete Österreichbegriff nicht auf die Bundesrepublik in ihrer heutigen Form, sondern auf die zu Lebzeiten Auerspergs häufig unter dieser Bezeichnung subsummierten Territorien der Habsburgermonarchie.

<sup>2</sup> Bauernfeld, Eduard von: Die schöne Literatur in Oesterreich. Historische Skizze von Bauernfeld. Schluß. In: Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde 78 (1835), S. 310.

<sup>3</sup> Vgl. Scharmitzer, Dietmar: Anastasius Grün (1806-1876). Leben und Werk. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010, S. 14.

<sup>4</sup> Kraus, Karl: Auersperg. In: Die Fackel 216 (1907), S. 3.

Ob die täglichen Spaziergänger\*innen<sup>5</sup> im Schillerpark das Denkmal heute noch zuzuordnen wissen, ist fraglich; einem Abbruch der Rezeption folgt immerhin unabdingbar das Ausrangieren des Dichters aus dem kulturellen Gedächtnis, was in Konsequenz die Lesbarkeit des Monuments nach und nach mindert. Auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft ist Auersperg eine Randerscheinung. Die ungewöhnlich deutliche und frühe Kritik an der Regierung Metternichs im Gedichtband *Spaziergänge eines Wiener Poeten* von 1831 hat ihm zwar den Ruf eines bedeutsamen Vertreters der liberalen Opposition, ebenso eine gesicherte Erwähnung in jeder österreichischen Literaturgeschichte eingebracht, seine zahlreichen weiteren Gedichte, Versepen und Übersetzungen bleiben jedoch bis dato großteils unbearbeitet. Neben vereinzelt Aufsätzen bildet Dietmar Scharmitzers 2010 erschienene Biografie *Anastasius Grün (1806-1876)* in der neueren Forschung eine bemerkenswerte Ausnahme: Der Autor bespricht ausführlich die Textproduktion Auerspergs, kontextualisiert sie dabei biografisch wie historisch und bietet eine umfassende Materialsammlung, was die Studien ihm folgender Wissenschaftler\*innen selbstredend bedeutend erleichtert – auch diese Arbeit verdankt Scharmitzers Einschätzungen viel.<sup>6</sup> Das ansonsten recht geringe Interesse an dieser seltsamen Dichterfigur rührt möglicherweise teils von der Schwierigkeit ihrer ideologischen Zuordnung her (die eindeutig oppositionell argumentierenden – und entsprechend auch stärker beforschten – *Spaziergänge* einmal ausgenommen): Auersperg war von seinem Status überzeugter Aristokrat mit Familiensitz in der Krain und vertrat unter Pseudonym doch häufig bürgerliche Anliegen. Sein ausgeprägter Österreichpatriotismus ging einher mit einer ebenso grundlegenden deutschnationalen Gesinnung, er antizipierte politische Veränderung und bestand dennoch auf Kontinuität sowie Ausgleich mit dem Staat. Gesellschaftliche Umbrüche erlebte er nicht einzig als Dichter, sondern ebenso als Politiker, er war Abgeordneter des Krainer Landtags, wurde in die österreichische Delegation des Frankfurter Vorparlaments gewählt und trat auch nach 1848 wieder als Landtagsabgeordneter,

---

<sup>5</sup> Zu Zwecken der sprachlichen Sichtbarmachung aller Geschlechtsidentitäten verwende ich für menschliche Kollektiva die Schreibweise mit dem Genderstern ,\*'. Ausgenommen sind konventionalisierte Komposita wie beispielsweise ‚Habsburgerreich‘, ‚Kaiserreich‘, ‚Autorschaft‘ oder ‚Bürgertum‘.

<sup>6</sup> Eine eingehendere Darlegung des Forschungsstands ist in die folgenden Kapitel integriert. Texte, die sich mit Liberalismus und Nationalismus im Kontext von Auerspergs Schreiben beschäftigen, werden unter Punkt 2.2.3 angeführt, ein Forschungsüberblick zu den analysierten Versepen geht jeweils deren Analyse voraus (vgl. Kap. 3.1 und Kap. 4.1). Umfassend stellt außerdem Scharmitzer den Stand der Grün-Forschung dar, vgl. Scharmitzer: *Anastasius Grün (1806-1876)*, S. 13-45. Darin noch nicht enthalten sind an mir zugänglichen Texten lediglich die im Literaturverzeichnis sowie an späterer Stelle im Fließtext unter vollständiger Quellenangabe angeführten Aufsätze von Matjaž Birk und Primus-Heinz Kucher.

später als Mitglied des Herrenhauses in Wien auf.<sup>7</sup> Gerade diese Zusammenführung aus heutiger Sicht teils widersprüchlicher Positionen in einer Person ist mir Ansporn, die Texte Auerspergs zum Identitätsdiskurs ihrer Entstehungszeit zu befragen. Spätestens seit der Französischen Revolution veränderte sich in Europa die Wahrnehmung der eigenen Bezugsgruppen und neue Konzepte von Gemeinschaft und geteilter Vergangenheit begannen sich herauszubilden. Über die Beschränktheit einer liberalen Schlagwortpoesie hinaus reflektieren die Schriften des Autors diese Prozesse, deren literarischer Repräsentation und Ausgestaltung ich deshalb anhand der beiden bisher wenig beachteten Versepen *Der Letzte Ritter* (1829) und *Nibelungen im Frack* (1843) nachgehen möchte.

In meiner Arbeit setze ich mich also mit den Spuren von Identitäts- und (mit diesen einhergehenden) Gedächtnisdiskursen in den genannten Kurzepen Auerspergs auseinander. Mein besonderes Interesse gilt der Frage danach, welche Konzepte von Gemeinschaft in den Texten überhaupt relevant sind, weiters durch welche literarischen Verfahren diese konstruiert und legitimiert werden. Besonders deutlich knüpft der Autor kollektive Identität an die Vorstellung einer gemeinsamen Vergangenheit, weshalb zentral auch die Darstellung von Gedächtnismedien sowie Erinnerungspraktiken untersucht wird. Ich möchte außerdem eine Lektüre der beiden Epen als Gegentexte vorschlagen und zeigen, welcher interpretatorische Mehrwert durch eine solche entstehen kann: Von unterschiedlichen Standpunkten aus verhandeln der *Letzte Ritter* als ernstes Geschichtsepos und die *Nibelungen im Frack* als komisches Epos dieselben Themen und weisen dabei zahlreiche intertextuelle Verbindungen in Metaphorik, Motivik und Handlungsführung auf, die ich für ihr Verständnis produktiv machen will. Ich beginne meine Arbeit mit der Zusammenstellung des für mein Forschungsvorhaben notwendigen terminologischen Instrumentariums. Großteils orientiere ich mich dabei an den Ausführungen Jan und Aleida Assmanns zum kollektiven Gedächtnis, ergänzt werden die erarbeiteten Begriffe durch Benedict Andersons Konzept der *imagined community*. Daran anschließend nähere ich mich dem kulturhistorischen Kontext der Epen mittels dreier historischer Skizzen an, die für Auerspergs Schreiben zentrale (Identitäts-)Diskurse vorstellen. Den theoretischen und historischen Vorbereitungen folgt die Textanalyse.<sup>8</sup> Ich

---

<sup>7</sup> Vgl. zu Auerspergs unterschiedlichen politischen Positionen überblicksmäßig die Zeittafel in Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 383-449.

<sup>8</sup> Nachdem eine historisch-kritische Ausgabe der Texte noch nicht zusammengestellt wurde, halte ich mich bezüglich der verfügbaren Editionen an die Einschätzung Scharmitzers (vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün

setze mit der ausführlichen Untersuchung des *Letzten Ritters* ein, der eine übersichtliche Darstellung seiner Produktions- und Rezeptionsgeschichte vorangeht. Die danach beginnende eigentliche Analyse erfolgt in drei Schritten; erstens wird über die Inszenierung Maximilians I. als Protagonist der zugrundeliegende kollektive Identitätsdiskurs aufgeschlüsselt, zweitens wird untersucht, wie diese Identität durch die Verteidigung der abgebildeten Ordnungen und deren Legitimierung mithilfe eines verbindlichen Zeichensystems gefestigt wird. Im dritten großen Abschnitt gehe ich zum Gedächtnisdiskurs über und analysiere die durch das Verhältnis der dargestellten Zeitebenen implizierte Geschichtsauffassung ebenso wie die im Text repräsentierten, medial gestützten Erinnerungspraktiken. Nach einem Zwischenfazit sind die *Nibelungen im Frack* zentraler Gegenstand der Arbeit. Auch hier erfolgt vor der Analyse des Texts eine Zusammenfassung seiner Entstehung und seiner Aufnahme durch Zeitgenoss\*innen wie Forschung. Die nachfolgende Untersuchung teilt sich erneut in drei Abschnitte, bleibt aber nicht beim Einzeltext – die Erkenntnisse aus der Analyse des *Letzten Ritters* werden kontinuierlich miteinbezogen sowie durch Hinweise auf Korrespondenzen der beiden Texte ergänzt. Die Schwerpunkte der übergeordneten Analysekapitel sind denen der Besprechung des ersten Epos nachempfunden: Von einer Untersuchung der Inszenierung des Protagonisten Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg und hier verstärkt auch der Erzählinstanz gehe ich über zur Darstellung der (in den *Nibelungen* weit ambivalenteren) Herrschaftsverhältnisse. Der letzte große Abschnitt fokussiert wiederum den in den Text verwobenen Gedächtnisdiskurs, der sich aber gegensätzlich zum zuvor besprochenen Epos vor allem über die Absenz des Erinnerns und die Inszenierung des Vergessens manifestiert. In einem Fazit werden die Analyseergebnisse am Ende der Arbeit zusammengeführt. Mein Ziel ist, die Texte Auerspergs als Verhandlungsraum für Diskurse um Gemeinschaft, die damit einhergehende Bedeutsamkeit der Vergangenheit und die Frage nach einer zukunfts-trächtigen Staatsform zu lesen. Ich glaube, dass sie einen Einblick in die höchst heterogenen und sich vielfach überlagernden und vermischenden Prozesse kollektiver Identitätsbildung

---

(1806-1876), S. 24) und verwende die Textversionen der von Eduard Castle herausgegebenen Gesamtausgabe: Grün, Anastasius: Der letzte Ritter. Romanzenkranz. In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Erster Teil. Politische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Bong & Co. 1909, S. 15-108; Grün, Anastasius: Nibelungen im Frack. In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Vierter Teil. Epische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Bong & Co. 1909, S. 16-66. Um eine Häufung von Fußnoten durch Zitate aus der Primärliteratur zu vermeiden, gebe ich bei häufiger zitierten literarischen Texten die Zahl der Verszeilen in Klammern direkt hinter der zitierten Stelle an. Die Kürzel LR (Letzter Ritter) und NiF (Nibelungen im Frack) verweisen dabei auf die hauptsächlich behandelten Epen, der Zusatz WG meint das jeweils zugehörige Widmungsgedicht.

im 19. Jahrhundert bieten können und damit selbstredend auch für die Literaturwissenschaft noch einigen Erkenntniswert bereithalten; programmatisch bildet die für meine Arbeit titelgebende ‚erinnerte Identität‘ somit den Kern meines Forschungsvorhabens.

## 2 Kontextualisierung

---

### 2.1 Begriffliche und konzeptionelle Vorbemerkung

Zunächst gilt es, die notwendigen Begriffe zu definieren, denn eine mit ‚erinnerter Identität‘ übertitelte Arbeit muss sich über die Verwendung zumindest zweier Termini im Klaren sein: Identität und Gedächtnis. Da es mir in jedem Fall um die Inszenierung eines politischen Überbaus – wie der Habsburgermonarchie oder des Heiligen Römischen Reichs – geht, liegt der Fokus auf den Konzepten der kollektiven Identität und des kollektiven Gedächtnisses. Wie bereits angemerkt verwende ich für meine Analyse Definitionen von Jan und Aleida Assmann (‚individuelle‘, ‚personale‘ und ‚kollektive Identität‘, ‚kommunikatives‘ und ‚kulturelles Gedächtnis‘) sowie Benedict Andersons Konzept der ‚*imagined community*‘. Für deren einleitende Erklärung beginne ich bei der Identität, gehe dann über zu einer Definition unterschiedlicher Gedächtnisformen und stelle die beiden Diskurse anschließend knapp im Kontext der Literaturwissenschaft dar. Zum Schluss dieses Teils wende ich die Begriffe, vorbereitend für die Analyse, auf meine Thesen an.

#### Identität

Der Begriff ‚Identität‘ wurde erst in den 1940ern durch die Humanwissenschaften eingeführt, die zugrundeliegende Vorstellung von der Selbstdefinition eines Individuums oder dem Gemeinsinn einer Gruppe ist aber mitnichten eine ausschließlich moderne. Auseinandersetzungen mit dem zugehörigen Fragenkomplex haben bereits vorher stattgefunden und sich lediglich anderer Begrifflichkeiten bedient: ‚Person‘, ‚Volk‘, ‚Wesen‘, ‚Charakter‘ und auch ‚Bildung‘ sind Einheiten, entlang derer vor dem 20. Jahrhundert ein Identitätsdiskurs entwickelt wurde (Johann Gottfried Herders Idee eines Volkscharakters kann beispielsweise als

frühe Theoretisierung kollektiver Identität gedeutet werden).<sup>9</sup> Herausbilden kann sich eine, wie auch immer benannte, Ich- oder Wir-Identität immer erst im Prozess bewusster Wahrnehmung und Reflexion, so Jan Assmann: „Person bin ich in dem Maße, wie ich mich als Person weiß, und ebenso ist eine Gruppe ‚Stamm‘, ‚Volk‘ oder ‚Nation‘ nur in dem Maße, wie sie sich im Rahmen solcher Begriffe versteht, vorstellt und darstellt“. <sup>10</sup> Ich übernehme für meine Arbeit die in seinem disziplinbildenden Text *Das kulturelle Gedächtnis* dargelegte systematische Unterscheidung von Ich- und Wir-Identitäten, wobei ich der Definition kollektiver Identität aufgrund ihrer Relevanz für meine Arbeit mehr Raum widme.

Für die Ich-Identität bestimmt Jan Assmann zwei Ausprägungen, die ‚individuelle‘ und die ‚personale Identität‘. Erstere bezeichnet die charakteristischen Einzelzüge einer Person, die ein Bewusstsein des eigenen Seins generieren. Anhand des Körpers, seiner Leibhaftigkeit, grundlegender Lebensdaten und Bedürfnisse bestimmt sie die Einzigartigkeit einer Existenz. Zweitere hingegen entfernt sich vom isolierten Leib und beschreibt ein Individuum in seinen sozialen Beziehungen, mit allen Eigenschaften, Kompetenzen und Rollen, die ihm darin zugeschrieben werden. Die personale Identität benennt damit die in der Gruppe erfahrene Anerkennung, ebenso wie die einem Menschen attestierte Zurechnungsfähigkeit. Beide aber, individuelle wie personale Identität, meinen kein fixiertes Bündel an Merkmalen, sondern sind kulturell bestimmt. <sup>11</sup>

Das Gegenstück zu den genannten Ich-Identitäten bildet die ‚kollektive Identität‘. Sie bezeichnet eine Wir-Gruppe, die sich als einander zugehörig identifiziert und dabei ein gemeinsames Selbstbild entwickelt. Ihre Entstehung ist gebunden an das bewusste Bekenntnis ihrer Mitglieder zur Gemeinschaft und die Konsequenz, dass diese auch deren Handlungen und Denken beeinflusst. <sup>12</sup> Kollektive Identitäten können vielfältige Formen annehmen und sich in ihrer Größe stark unterscheiden (reichend von der Familie bis zum Staatenbund). <sup>13</sup> Anders als der Begriff suggeriert, verweist kollektive Identität also keinesfalls auf einen psychologischen Kollektivkörper, sondern bezeichnet gruppenspezifische Formationen, die

---

<sup>9</sup> Vgl. Assmann, Aleida / Friese, Heidrun: Einleitung. In: Assmann, Aleida / Friese, Heidrun (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999<sup>2</sup>. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1404), S. 12.

<sup>10</sup> Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck 2013, S. 130.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 131-132.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 140.

kontinuierlich ausgehandelt werden. Die Gruppenidentität ist dabei ebenso notwendig für die Selbstidentifikation des einzelnen Individuums wie umgekehrt.<sup>14</sup> Prozesse der Bewusstmachung und der Bewusstwerdung bedingen ein selbstreflexives Verhältnis zur größeren Gemeinschaft. Bewusst gemacht wird Zugehörigkeit beispielsweise während der Teilnahme an Ritualen oder Festen; Bewusstwerdung erfolgt zuvorderst in der Konfrontation mit anders organisierten Gruppen, denen gegenüber sich die eigene als unterschiedlich wahrnimmt. Kollektive Identität bedeutet in dieser Definition also das bewusste Bekenntnis zu und die damit einhergehende Teilhabe an einer bestimmten Kultur.<sup>15</sup>

Kollektive Identität ist gleichsam „[d]as Bewußtsein sozialer Zugehörigkeit“,<sup>16</sup> deren Grundlagen geteiltes Wissen und Gedächtnis sind. Die Vermittlung beider wird durch ein gemeinsames Zeichensystem gewährleistet, die darin symbolisch vermittelten Inhalte nennt Assmann ‚kulturelle Formationen‘. Eine kulturelle Formation ist demzufolge Trägermedium einer kollektiven Identität, für die prinzipiell alles Gemeinsamkeit bedeuten kann. Beispiele solcher Medien wären Sprache, Tanz, Bilder, Kleidung, Nahrung, Monumente, Landschaften, Grenzziehungen und Riten.<sup>17</sup> Betont werden muss, dass sich Individuen in mehreren kulturellen Formationen zurechtfinden und sich keineswegs nur einem Kollektiv zugehörig fühlen können, eine Tatsache, die durch den abstrakten Begriff einer kollektiven Identität unter Umständen verdeckt wird. Eine Identifikation mit Familie, Berufsstand, Partei, Glaubensgemeinschaft oder Nation schließt die jeweils anderen nicht aus, Identität ist demnach immer polysystemisch und von Heterogenität geprägt.<sup>18</sup> Eine Makro-Formation – wie ein staatlicher Zusammenschluss – kann im Umkehrschluss zahlreiche Sub-Formationen enthalten.<sup>19</sup> Dieser Auffassung von Ich- und Wir-Identität liegt die Annahme zugrunde, dass Identitäten nie außerhalb einer Gesellschaft entstehen, dass sie somit nie ‚naturwüchsig‘ sind, sondern immer kulturell und gesellschaftlich konstruiert.<sup>20</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. Neuhaus, Stefan: Literatur und Identität. Zur Relevanz der Literaturwissenschaft. In: Magerski, Christine / Vidulić, Sijetlan Lacko (Hg.): Literaturwissenschaft im Wandel. Aspekte theoretischer und fachlicher Neuorganisation. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 87.

<sup>15</sup> Vgl. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 134.

<sup>16</sup> Ebd., S. 139.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 139.

<sup>18</sup> Vgl. Moller, Sabine: Das kollektive Gedächtnis. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 87-88.

<sup>19</sup> Vgl. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 140.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 132.

Im Wissen um deren konstruktiven und dynamischen Charakter wird heute gemeinhin Benedict Andersons Begriff ‚*imagined community*‘ verwendet, um Wir-Gruppen zu beschreiben.<sup>21</sup> Anderson gebraucht den Begriff zuerst 1983, um die spezifische politische Gemeinschaft des Nationalstaats zu untersuchen. Das Attribut ‚imaginiert‘ wählt er, weil ihre Individuen sich zugehörig fühlen, obwohl sie mit den meisten anderen Gruppenmitgliedern voraussichtlich nie in Kontakt treten werden. Ihr Zusammengehörigkeitsgefühl basiert vielmehr auf einem geistigen Bild von Gemeinschaft.<sup>22</sup> Er betont, dass nicht nur der Nationalstaat, sondern im Grunde jeder größere menschliche Zusammenschluss imaginiert sei: “In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined. Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined”.<sup>23</sup> Bedeutsam ist in dieser Erläuterung der Ausschluss der Falschheit als Kategorie. Imaginierte Gemeinschaften sollen nicht als unecht enttarnt werden, sondern es wird die zugrundeliegende Imaginations- und Schöpfungsleistung in der Entstehung jeglicher Wir-Gemeinschaften betont. Verneint wird dadurch auch die Annahme, es gäbe eine wahrhaftigere, ursprünglichere Form menschlichen Zusammenlebens, die nicht sozial konstruiert sei.<sup>24</sup> Das Konzept kann, von Andersons Fokus auf den Nationalstaat absehend, in dieser allgemeineren Form auch auf die in den zu analysierenden Epen abgebildeten Gemeinschaften angewandt werden.

### Gedächtnis

Die intrinsische Verknüpfung von kollektiver Identität und Gedächtnisdiskurs ergibt sich daraus, dass Gemeinschaften ihr Zusammengehörigkeitsgefühl in hohem Maße auf Grundlage einer geteilten Vergangenheitsvorstellung entwickeln.<sup>25</sup> Dieser Prozess ist an bestimmte kulturelle Praktiken gebunden, durch die Rituale, Gedenkfeiern, Artefakte und Texte mit historischer Bedeutung angereichert werden.<sup>26</sup> Solche Techniken der Selbstverge-

---

<sup>21</sup> Vgl. Assmann / Friese: Einleitung, S. 11-12.

<sup>22</sup> Vgl. Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London / New York: Verso 2016, S. 5-6.

<sup>23</sup> Ebd., S. 6.

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

<sup>25</sup> Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 132-133.

<sup>26</sup> Vgl. Neumann, Birgit: *Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten*. In: Erll, Astrid / Gymnich, Marion / Nünning, Ansgar (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003. (*Studies in English Literary and Cultural History* 11), S. 49.

wisserung und Erfahrungsverarbeitung ermöglichen erst die Ausbildung einer Wir-Identität.<sup>27</sup> Gedächtnis bedeutet damit nicht nur die Speicherung von Faktenwissen, sondern ist vielmehr als „die fortlaufende Arbeit rekonstruktiver Imagination“<sup>28</sup> durch Aneignung und Vermittlung im Erinnerungsprozess zu verstehen. Die Erforschung des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ hat seit den 1980ern starken Aufwind erfahren. Sie wurde paradigmatisch als eine „Auseinandersetzung mit Formen der geteilten Vergangenheitsauslegung“<sup>29</sup> und entwickelte sich zum interdisziplinären Forschungsfeld, das heute in der Kognitions- und Neurowissenschaft, der Psychologie, der Geschichtstheorie, den Kunst-, Sozial- und Literaturwissenschaften jeweils unterschiedlich theoretisiert und bearbeitet wird.<sup>30</sup> In den deutschsprachigen Kulturwissenschaften hat sich Jan und Aleida Assmanns Differenzierung des kollektiven Gedächtnisses in ‚kommunikatives‘ und ‚kulturelles Gedächtnis‘ als einflussreichste Theorie durchgesetzt.<sup>31</sup> Allen theoretischen Herangehensweisen gemein sind aber zwei Grundannahmen: Die konstruktive Beschaffenheit von Gedächtnis und seine Perspektivität. Betont wird damit, dass Erinnerungsprozesse keine objektiven Vergangenheitswahrnehmungen sind, sondern immer selektiv und unabgeschlossen.<sup>32</sup> Die Erinnerungsforschung – gegenwärtig zusammengefasst unter den Begriffen *Cultural Memory Studies* oder *Social Memory Studies*<sup>33</sup> – beschäftigt sich demnach nicht mit der Vergangenheit an sich, vielmehr wird die Art und Weise untersucht, in der sie erinnert und dabei rekonstruiert wird. Im Fokus steht somit die Aktualität der Erinnerung für die Gegenwart, nicht ihre Faktizität.<sup>34</sup>

Jan und Aleida Assmann bauen ihre Argumentation auf Maurice Halbwachs’ in den 1920ern und 30ern entwickeltem Konzept vom kollektiven Gedächtnis auf, weshalb er als maßgeblicher Wegbereiter der gegenwärtigen sozial- und kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung gilt.<sup>35</sup> Was bei Halbwachs zum ersten Mal deutlich wird, ist eben die Annahme einer sozialen Gemachtheit von Vergangenheit; er geht davon aus, dass die Bezugsrahmen und

---

<sup>27</sup> Vgl. Neumann: *Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten*, S. 49.

<sup>28</sup> Levy, Daniel: *Das kulturelle Gedächtnis*. Übersetzt von Corinne Heaven. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 95.

<sup>29</sup> Neumann: *Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten*, S. 49.

<sup>30</sup> Vgl. ebd.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 57.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>33</sup> Vgl. Moller: *Das kollektive Gedächtnis*, S. 91.

<sup>34</sup> Vgl. Levy: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 95.

<sup>35</sup> Vgl. Moller: *Das kollektive Gedächtnis*, S. 85.

jeweiligen Sinnbedürfnisse einer Gemeinschaft deren Vergangenheit mitkonstruieren. Erinnerung ist deshalb ebensowenig natürlich wie Identität – sie wird kulturell hervorgebracht.<sup>36</sup> Wie auch kollektive Identität ist das kollektive Gedächtnis nicht mit der Konzeption einer Kollektivpsyche zu verwechseln, Ausgangspunkt von Gedächtnis kann schon bei Halbwachs immer nur das Individuum sein.<sup>37</sup> Von neueren Gedächtnistheorien kritisiert wurde hingegen Halbwachs' Gegenüberstellung von Gedächtnis und Geschichte, in der er davon ausgeht, dass Geschichte eine Art objektiven Gegenpol zur kommunikativ erinnerten Vergangenheit bietet.<sup>38</sup> Diese Haltung wurde von den Assmanns nicht übernommen, zusätzlich arbeiteten sie heraus, dass sich kollektives Gedächtnis nicht nur in der unmittelbaren Kommunikation formiert, sondern dass es auch in unterschiedlichen medialen Formen stabilisiert wird.<sup>39</sup> Systematisch dargestellt hat Aleida Assmann diese kulturellen Verdichtungen in ihrem Buch *Erinnerungsräume*.<sup>40</sup>

Eine maßgebliche Entwicklung erfuhr der Begriff des kollektiven Gedächtnisses in seiner Ausdifferenzierung durch Jan Assmann in dessen Text *Das kulturelle Gedächtnis*, auf die ich mich für meine Analyse stützen möchte. Er führt darin zwei Modi des kollektiven Gedächtnisses ein und bezeichnet sie als ‚kommunikatives‘ und ‚kulturelles Gedächtnis‘. Die für das kommunikative Gedächtnis relevanten Erinnerungen sind Teil der rezenten Vergangenheit. Es entsteht damit im alltäglichen Austausch zwischen den Zeitgenoss\*innen, die es verkörpern, und stirbt auch mit ihnen; ein Beispiel wäre das Generationengedächtnis.<sup>41</sup> Dieser Aspekt der zeitlichen Begrenzung unterscheidet es vom kulturellen Gedächtnis, das in externen symbolischen Formen festgehalten wird und damit seine Träger\*innen überlebt.<sup>42</sup> Das kulturelle Gedächtnis betont wichtige Punkte der gemeinsamen Vergangenheit, die sich häufig in ähnlichen Figuren ausdrücken: Landnahme, Gründungsgeschichten, Exil, Exodus. In diesen Bereich fällt auch der Mythos, der eine fundierende Geschichte erzählt, um die Gegenwart zu erklären. Die entsprechenden Narrative werden reaktualisiert und für die jeweilige Gegenwart ausgelegt.<sup>43</sup> Mit dieser Narrativierung von Vergangenheit erfolgt eine

---

<sup>36</sup> Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 48.

<sup>37</sup> Vgl. Moller: *Das kollektive Gedächtnis*, S. 86.

<sup>38</sup> Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 44-45.

<sup>39</sup> Vgl. Neumann: *Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten*, S. 57.

<sup>40</sup> Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5. durchgesehene Auflage. München: C. H. Beck 2010.

<sup>41</sup> Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 50.

<sup>42</sup> Vgl. Levy: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 93.

<sup>43</sup> Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 52.

Aufmerksamkeitsverschiebung von empirisch erlebter Geschichte hin zu erinnerter, in kulturellen Formationen ausgeprägter Geschichte.<sup>44</sup> Die zentrale Frage dabei ist, was nicht vergessen werden darf, weil es konstitutiv ist für das Selbstverständnis und die Handlungsfähigkeit der Gruppe.<sup>45</sup> Kommen dem kommunikativen Gedächtnis die Zeitdimension des Alltags und die Sozialdimension der alltäglichen Kommunikation gleich, so formiert sich das kulturelle Gedächtnis in der Ausnahmesituation – dem Fest – und in der Vermittlung durch eine wissenssoziologische Elite, die unter anderem von Priester\*innen, Dichter\*innen, Künstler\*innen, Lehrer\*innen oder Gelehrten besetzt werden kann. Das kulturelle Gedächtnis bedarf demnach einer intensiveren Einweisung als das kommunikative Gedächtnis, an dem eine Teilhabe ohne bestimmte Expertise möglich ist.<sup>46</sup>

Analog zur Vielfalt kollektiver Identitäten innerhalb eines Umfelds ist auch im Gedächtnisdiskurs darauf hinzuweisen, dass es selbst in relativ homogenen Gemeinschaften nicht das eine kollektive Gedächtnis gibt. In der Geschichtspolitik eines Staats wird zwar beispielsweise eine offizielle Deutung kollektiver Vergangenheit durch eine Elite vermittelt (oft gebunden an eine Wahrnehmung dieser Vermittlung als politisch-pädagogischen Auftrag, umgesetzt in schulischer Bildung, Museen, oder bei der Errichtung von Gedenkstätten), doch öffentliche Erinnerungskultur ist immer Verhandlungsfeld unterschiedlicher Erinnerungsgemeinschaften. Neben offiziellen Narrativen stehen zahlreiche inoffizielle, teils sogar gegensätzliche Vergangenheitsauslegungen.<sup>47</sup>

### **Literaturwissenschaft**

Dass die Gedächtnisforschung ein interdisziplinäres Anliegen ist, wurde bereits erwähnt, ihre spezifische Ausprägung in der Literaturwissenschaft soll hier im Sinne einer fachspezifischen Kontextualisierung dieser Arbeit kurz umrissen werden. Wie Astrid Erll anhand einer Zählung der in der MLA unter der Schlagwortkombination ‚Literatur‘ und ‚Gedächtnis‘ verzeichneten wissenschaftlichen Texte darstellt, sind die Publikationen zu diesem Themenkomplex seit 1980 kontinuierlich gestiegen. Mittlerweile hat sich die literaturwissenschaftliche Gedächtnisforschung als Disziplin etabliert und Gedächtnis kann, wie

---

<sup>44</sup> Vgl. Levy: Das kulturelle Gedächtnis, S. 96.

<sup>45</sup> Vgl. Moller: Das kollektive Gedächtnis, S. 90.

<sup>46</sup> Vgl. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 53-55.

<sup>47</sup> Vgl. Moller: Das kollektive Gedächtnis, S. 90-91.

beispielsweise Gender, Kultur oder Medialität, als literaturwissenschaftliche Schlüsselkategorie bezeichnet werden.<sup>48</sup> Die Verknüpfungen von Literatur und Gedächtnisdiskurs können vielfältig sein, weshalb Erll gemeinsam mit Ansgar Nünning 2003 eine Gruppierung der Herangehensweisen in fünf Konzepte vorschlug: (1) Die Erforschung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Texte, die die antike Gedächtniskunst (*ars memoriae*) zum Thema haben, (2) das Aufzeigen von Rückgriffen in der Literatur auf Topoi, Gattungsmarker und intertextuelle Verweise früherer Texte, (3) eine Analyse von Literaturgeschichtsschreibung und Kanonbildung als Gedächtnisformen, (4) Beschäftigungen mit der Repräsentation und Inszenierung von Gedächtnis in der Literatur, beispielsweise durch narratologische und diskursanalytische Ansätze oder in der literaturwissenschaftlichen Traumaforschung, und (5) Ansätze, die sich mit dem Verhältnis von Gedächtnis und Literatur unter medienkulturellen Aspekten beschäftigen, zuvorderst im Spannungsfeld der Intermedialität.<sup>49</sup> Erlls und Nünnings vierte Kategorie ist die für meine Analyse relevanteste (wobei sich Überschneidungen zu Punkt zwei ergeben, beispielsweise in der Gattungswahl und deren Implikationen). Literatur lässt Inszenierungen von Narrativen einer Erinnerungskultur zu und hat zugleich das Potenzial, bewusst oder unbewusst deren Brüche sowie mögliche Alternativen aufzuzeigen.<sup>50</sup> Die Analyse literarischer Darstellungen von Erinnerungskulturen ist deshalb von einem synchronen Interesse geprägt, das eine wechselseitige Beziehung zwischen Text und externem Gedächtnisdiskurs voraussetzt.<sup>51</sup> Literatur inkludiert die Gedächtniskonzepte unterschiedlichster Symbolsysteme – wie Religion, Geschichtswissenschaft, Soziologie oder Psychologie – und bringt dieses Wissen in eine kulturelle Form, die anhand narrativer Struktur, Metaphorik und Symbolik aufgeschlüsselt werden kann. Gleichzeitig verändern sich die literarischen Darstellungen von Erinnerungskulturen gemeinsam mit den gesellschaftlichen Gedächtnisdiskursen, mit denen sie sich im Austausch befinden.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. Erll, Astrid: Literaturwissenschaft. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 288.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 288-289.

<sup>50</sup> Vgl. Neumann: Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten, S. 50.

<sup>51</sup> Vgl. Erll: Literaturwissenschaft, S. 293.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 293.

## Zusammenführung

Die beschriebenen Verbindungen zwischen kollektiver Identität, Gedächtnis und Literatur bieten mir die Grundlage für meine Arbeit. Ich stütze meine Argumentation auf die Annahme, dass in den zu analysierenden Texten kulturelle Erinnerungspraktiken inszeniert werden, die im Umkehrschluss in ihrer Darstellung decodiert werden können. Die vorgestellte Terminologie (individuelle, personale und kollektive Identität; *imagined community*; kommunikatives und kulturelles Gedächtnis) bildet dabei das Instrumentarium, mithilfe dessen ich mein Forschungsvorhaben umsetzen will. Die herausgearbeiteten Begriffe machen den Gegenstand neu beschreibbar: Ich gehe davon aus, dass Auersperg große, heterogene Menschengruppen wie die Bewohner\*innen des Habsburgerreichs oder des Heiligen Römischen Reichs im *Letzten Ritter* und den *Nibelungen im Frack* als eine historische *imagined community* inszeniert, die – zumindest im Fall des erstgenannten Texts – seiner Gegenwart als Vorbild und zur Selbstvergewisserung dienen soll. Dabei nehme ich, wohlwissend, dass die kollektiven Identitätsbildungen in diesem großflächigen Gebiet natürlich weit vielfältiger waren (die nächsten Kapitel werden das explizieren), die Existenz einer zumindest offiziell vermittelten Zusammengehörigkeit an, die sich in einer bestimmten kulturellen Formation ausdrückte und auf deren Erinnerungspraktiken die Texte rekurrieren. Ich untersuche die beiden Epen demnach auf Spuren dieses Zeichensystems hin und die Art deren Inszenierung. Es geht, präziser formuliert, um die Repräsentation von kollektiver Identität und kulturellem Gedächtnis in den beiden Kurzepen *Der letzte Ritter* und *Nibelungen im Frack*.

Ich lese Grüns Texte also keinesfalls als vertrauenswürdige Abbilder einer tatsächlich existiert habenden Gemeinschaft und ihrer Erinnerungspraktiken; ich sehe sie vielmehr in ihrem Entstehungskontext als einen Entwurf von Zusammengehörigkeit, aus dem politische Forderungen, Wunschvorstellungen und Kritik ablesbar werden. In der Projektion auf eine spezifische Vergangenheitsdarstellung werden in den Texten die historische Verbindlichkeit von Herrschaftssystemen und die Bedeutsamkeit einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung gerechtfertigt. Wie bereits erwähnt betont Jan Assmann Erinnerungskultur als selbstgewählte Verpflichtung einer sozialen Gruppe mit der Kernfrage: „Was dürfen wir nicht vergessen?“<sup>53</sup> Ich gehe davon aus, dass es genau diese Frage ist, die Grün im *Letzten Ritter*

---

<sup>53</sup> Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 30.

inszeniert und dass die *Nibelungen im Frack* über zehn Jahre später anhand einer Darstellung gesellschaftlichen Verfalls vorführen, was passiert, wenn vergessen wird. Vor der Analyse erfolgt aber noch eine historische Kontextualisierung, in der ich verdeutlichen möchte, wie sich der Identitätsdiskurs in der österreichischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts mitunter ausdrückte und in welche Tradition sich Grün mit seinen Texten stellt.

## 2.2 Kollektives Bewusstsein und Literatur: Drei historische Skizzen

Um Auerspergs literarische Darstellung kollektiver und hier spezifisch kultureller Identität einordnen zu können, werden nun drei wichtige Diskurslinien des frühen 19. Jahrhunderts in Ansätzen nachgezeichnet. Vorauszuschicken ist, dass generalisierend ohnehin nicht rekonstruiert werden kann, inwiefern sich beispielsweise die Bewohner\*innen des Kaisertums als Österreicher\*innen wahrnahmen; ebensowenig einsichtig ist retrospektiv, inwiefern regionale, sprachliche oder nationale Selbstzuschreibungen eine solche übergeordnete Identität zuließen, verdrängten oder ergänzten.<sup>54</sup> Was anhand überlieferter Texte jedoch untersucht werden kann, sind verfestigte Beschreibungsmuster genauso wie neue Impulse, überindividuelle Zugehörigkeiten zu denken. In Vorbereitung für die Analyse der ausgewählten Kurzepen möchte ich deshalb in drei historischen Skizzen die für mein spezifisches Forschungsinteresse relevantesten Diskursstränge aufzeigen und geschichtlich verorten. Einleitend erfolgt dabei jeweils eine knappe Darstellung wesentlicher historischer Ereignisse und Entwicklungen, wobei auch grundlegende Begriffe für ihren Gebrauch in dieser Arbeit definiert werden. Anschließend wird anhand ausgewählter Beispiele dargelegt, wie diese Diskurse in der literarischen sowie allgemein publizistischen Öffentlichkeit aufgenommen und bearbeitet wurden. Abgeschlossen wird jeder Teil mit einer Einbettung Auerspergs in dieses Umfeld, wobei Textbeispiele abseits der zu analysierenden Epen herangezogen werden, um die Stoffe und Themen ansatzweise im Gesamtkontext seines Schreibens lokalisieren zu können. Die erste Skizze behandelt die Popularisierung vaterländischer Stoffe während der Koalitionskriege und über sie hinaus; in der zweiten Abhandlung geht es um die repressiven politischen Maßnahmen der Restaurationszeit und die mit ihnen einherge-

---

<sup>54</sup> Vgl. Bruckmüller, Ernst: Österreichbegriff und Österreich-Bewusstsein in der Franzisko-Josephinischen Epoche. In: Plaschka, Richard G. / Stourzh, Gerald / Niederkorn, Jan Paul (Hg.): Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1995, S. 256.

hende Entwicklung einer liberalen Opposition. Abschließend wird anhand des Nationsbegriffs herausgearbeitet, wie sich ungefähr ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts neue Konzepte kollektiver Identität im Gegensatz zum dynastischen Reichsgedanken ausbildeten.

### 2.2.1 Kriegspropaganda und vaterländische Dichtung

Die erste literarische Traditionslinie, die zum Verständnis von Auerspergs Schreiben nachgezeichnet werden soll, ist die patriotisch-vaterländische. Obwohl schon zuvor präsent, setzte eine verstärkte Produktion vaterländischer Texte mit den politischen Nachwehen der Französischen Revolution ein: Die Eskalation der innenpolitischen Lage in Frankreich bedrohte die monarchische Ordnung in ganz Europa und spätestens mit der Hinrichtung des ehemaligen Königs Ludwig XVI. und dessen Frau – der Habsburgerin Marie Antoinette – 1793 war der Eintritt Österreichs in eine militärische Koalition gegen die neu begründete *nation français* unumgänglich.<sup>55</sup> Dem antifranzösischen Bündnis schlossen sich neben anderen auch Preußen, England, Spanien, Neapel und die Republik Venedig an, einzelne Verbündete zogen sich aber immer wieder aus den Konfrontationen zurück, wodurch die Habsburgermonarchie zur Hauptträgerin der Kriege wurde.<sup>56</sup> Die Unterschätzung des durch die allgemeine Wehrpflicht (die *levée en masse*) verstärkten französischen Heers verleitete zur Annahme eines schnellen Siegs,<sup>57</sup> überraschend verlor Österreich jedoch mit unterschiedlichen Bündnispartnern 1793, 1799 und 1805 drei Kriege in kurzer Folge und dadurch wichtige Territorien: Tirol ging an Bayern über, mehrere Besitzungen an der Adria an Frankreich.<sup>58</sup> Zudem hatte sich Napoleon Bonaparte einstweilen als Oberbefehlshaber der französischen Truppen in Italien profiliert,<sup>59</sup> durch eine Volksabstimmung wurde er 1802 zum Konsul auf Lebenszeit gewählt und am 18. Mai 1804 ließ er sich schließlich zum erblichen Kaiser Frankreichs erklären.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. München: Heyne <sup>5</sup>2002, S. 167.

<sup>56</sup> Vgl. Mazohl-Wallnig, Brigitte: Zeitenwende 1806. Das Heilige Römische Reich und die Geburt des modernen Europa. Unter Mitarbeit von Andreas Bösche. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2005, S. 243-245.

<sup>57</sup> Vgl. Mazohl-Wallnig: Zeitenwende 1806, S. 244-245.

<sup>58</sup> Vgl. Judson, Pieter M.: Habsburg. Geschichte eines Imperiums. 1740-1918. Aus dem Englischen von Michael Müller. 3., durchgesehene Auflage. München: C.H. Beck 2019, S. 127.

<sup>59</sup> Vgl. Mazohl-Wallnig: Zeitenwende 1806, S. 235.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 251.

Diese politischen Machtverschiebungen verschärften die ohnehin schwierige innenpolitische Lage Österreichs. Nachdem Kaiser Joseph ein Jahr nach Ausbruch der Revolution gestorben war,<sup>61</sup> verschied im März 1792, noch vor der Kriegserklärung Frankreichs an Österreich, unterwartet auch Leopold. Sein ältester Sohn Franz war als Thronfolger durch die zunehmend prekäre Lage des Heiligen Römischen Reichs in seinem Vorgehen stark beschränkt und zeichnete sich ohnedies durch größere Vorsicht als seine Vorgänger aus. Auch ihm waren Staat, Gesetz und Zentralisierung wichtige Anliegen, aufgrund der gegebenen Umstände nahm er aber eine defensive und bewahrende Position ein, von der aus alles, was Begeisterung – und damit Eskalation oder im für die Monarchie schlimmsten Fall Revolution – auslösen könnte, verdächtig erschien.<sup>62</sup> Auf die Ernennung Napoleons zum Kaiser musste aber reagiert werden. Aus Angst, Bonaparte würde Anspruch auf die Kaiserwürde im Heiligen Römischen Reich erheben (die seit dem Mittelalter beim Haus Habsburg gelegen war), zogen Franz und seine Berater zwei Konsequenzen: Zum einen wurde 1804 ein neues Erbkaisertum Österreich gegründet, zum anderen wurde zwei Jahre später, unter maßgeblichem Druck Napoleons und der neu gegründeten Rheinbundstaaten,<sup>63</sup> am 6. August 1806 das Heilige Römische Reich aufgelöst.<sup>64</sup> Kaiser Franz II. wurde so zu Franz I. von Österreich, die Staaten der Habsburgischen Monarchie unter dem neuen Namen Kaisertum Österreich zusammengebracht.<sup>65</sup>

Die offenen Konflikte waren damit aber keinesfalls beigelegt, und so ging mit der notwendigen Verteidigungshaltung und dem Druck zur Selbstabgrenzung gegenüber Frankreich nicht nur in Österreich sondern im gesamten deutschsprachigen Raum die konzeptuelle Entwicklung der ‚vaterländischen Gefühle‘ einher.<sup>66</sup> Einheitliche Begrifflichkeiten gab es dabei allerdings nicht: ‚Patriotismus‘ hatte im 18. Jahrhundert noch vorwiegend die allgemeine

---

<sup>61</sup> Vgl. Mazohl-Wallnig: *Zeitenwende 1806*, S. 234.

<sup>62</sup> Anders beispielsweise der König von Preußen, der zeitgleich begann, militärische Reformen einzuleiten, vgl. Judson: *Habsburg*, S. 123-126.

<sup>63</sup> Vgl. Mazohl-Wallnig: *Zeitenwende 1806*, S. 258.

<sup>64</sup> Vgl. Vocelka: *Geschichte Österreichs*, S. 170-172.

<sup>65</sup> Vgl. Mazohl-Wallnig: *Zeitenwende 1806*, S. 252. Die Möglichkeit zur Vereinheitlichung der Staatsverfassungen wurde aber nicht genutzt, die einzelnen Länder behielten ihre individuellen Verfassungen und Vorrechte, vgl. Krasa-Florian, Selma: *Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2007, S. 45.

<sup>66</sup> Vgl. Pollak, Marianne: *Vom Erinnerungsort zur Denkmalpflege. Kulturgüter als Medien des kulturellen Gedächtnisses*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010. (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XXI), S. 71.

Bürgertugend in der gegenseitigen Verpflichtung von Staat und Bürger\*innen bezeichnet, sein semantischer Gehalt verschob sich ab der Jahrhundertwende aber zunehmend zu einem Begriff kollektiver Identifikation innerhalb einer Staats- oder Sprachgemeinschaft.<sup>67</sup> Die Einheit, auf die sich die patriotischen Gefühle bezogen, konnte dabei sehr unterschiedlich aussehen, beginnend beim heterogenen Habsburgerreich bis zur sich einheitssprachlich definierenden Gruppe.<sup>68</sup> Ebenso wenig semantisch gefestigt war das ‚Vaterland‘, zumeist bezeichnete es aber den Staat, den (i.d.R.) ein Mann aus freiem Willen politisch unterstützte.<sup>69</sup> Das Grimm’sche Wörterbuch setzt, etwas später, den Patriotismus bereits mit der ‚Vaterlandsiebe‘ synonym.<sup>70</sup> Franz hatte bezüglich der Instrumentalisierung patriotischer Gefühle zum Zweck der Kriegsmotivation Bedenken (noch 1813 strich er aus einem Kriegsaufruf das ‚Vaterland‘ als Bezugspunkt heraus und ersetzte es durch das Wort ‚Kaiser‘),<sup>71</sup> er sah aber ein, dass die Identifikation der Bevölkerung mit dem neuen Kaiserreich gefördert werden musste. Reformen wurden genehmigt, an deren Umsetzung die (populäreren) Brüder des Kaisers bedeutend mitwirkten. Erzherzog Karl wurde damit betraut, Heer und Militärdienst zu reformieren, Erzherzog Johann setzte die Idee einer Landwehr um.<sup>72</sup> Nach französischem Vorbild sollte eine allgemeine Wehrpflicht für alle österreichischen Männer im Alter von 18 bis 45 Jahren eingeführt werden, um nach den wiederholten Niederlagen neue militärische Kräfte aufbieten zu können. Die Bewerbung der Truppen erfolgte im dezidierten

---

<sup>67</sup> Vgl. Puchalski, Lucjan: Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreichbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2000. (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 8), S. 41.

<sup>68</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 62.

<sup>69</sup> Vgl. Hagemann, Karen: ‚Die Freiheit ruft uns allen‘. (Selbst-)Entwürfe von Patriotismus und Männlichkeit ‚politischer Romantiker‘ zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Österreichs, 1809 und 1813-15. In: Aspalter, Christian / Müller-Funk, Wolfgang / Saurer, Edith / Schmidt-Dengler, Wendelin / Tantner, Anton (Hg.): Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien: WUV 2006, S. 141.

<sup>70</sup> Vgl. Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hg.): Patriotismus. In: Deutsches Wörterbuch. 32 Bände. Leipzig 1854-1961. Online-Version: [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GP01304#XGP\\_01304](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GP01304#XGP_01304) (6.11.2019).

<sup>71</sup> Vgl. Häusler, Wolfgang: Kaiserstaat oder Vielvölkerverein? Zum österreichischen Staats- und Reichsproblem zwischen 1804 und 1848/49. In: Plaschka, Richard G. / Stourzh, Gerald / Niederkorn, Jan Paul (Hg.): Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1995, S. 228.

<sup>72</sup> Vgl. Judson: Habsburg, S. 127-128.

Appell an die Vaterlandsliebe der Männer,<sup>73</sup> zusätzlich sollte die Förderung der Völker- und Landeskunde die Liebe zum Kaiserstaat anregen.<sup>74</sup>

Die Kriegsvorbereitungen für das Jahr 1809 waren schließlich begleitet von einer staatlich geförderten patriotischen Propagandawelle in Künsten und Publizistik.<sup>75</sup> Die vaterländische Dichtung wurde ausdrücklich als politisches Instrument verstanden, machte ihren Leser\*innen Identifikationsangebote und diente der ästhetischen Selbstdarstellung.<sup>76</sup> Bedeutende Autor\*innen dieser Richtung waren einerseits in Wien lebende norddeutsche Schreibende wie Friedrich Gentz oder die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel (letzterer betonte in seinen Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Litteratur* das Potenzial österreichischer Geschichte als literarischen Stoff), andererseits taten sich österreichische Schriftsteller\*innen wie Caroline Pichler oder Ignaz Franz Castelli als Vertreter\*innen eines patriotischen Grundtenors hervor.<sup>77</sup> Kernkonzepte der – offiziell abgesegneten – Texte waren immer auch die Gültigkeit der ethnischen und kulturellen Heterogenität des Kaiserreichs und seine Einigung unter der habsburgischen Herrschaft.<sup>78</sup> Dieses vermittelte pluralistische Vaterland sollte ein Gegenbild zu den geradezu explosionsartig sich verbreitenden deutsch-nationalen Gedanken bieten und deren für das Reich zersetzende Kraft eindämmen.<sup>79</sup> In Castellis *Kriegslied für die österreichische Armee*<sup>80</sup> heißt es beispielsweise: „Zwar sind wir nicht aus einem Land,/ Doch einer Kette Glieder;/ Denn Franzens milde Vaterhand/ Herrscht segnend über jedes Land,/ Und so sind wir ja Brüder“.<sup>81</sup> Vermittelt wird hier das einigende Bild von Franz I. als Völkervater, das sich vor allem auch in der bildenden Kunst durchsetzte,<sup>82</sup> Castellis Texte vermischen aber gesamtstaatliche und deutsch-nationale Aspekte, sichtbar vor allem in der inszenierten Opposition des Deutschen zum Französischen (so wird

---

<sup>73</sup> Vgl. Hagemann: ‚Die Freiheit ruft uns allen‘, S. 126-127.

<sup>74</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 63. Angekündigt wurden zudem die Errichtung neuer Schulen sowie die Förderung intellektueller Freiheit; Zensur und Geheimpolizei blieben von den Reformen aber unangetastet, vgl. Judson: Habsburg, S. 127.

<sup>75</sup> Vgl. Hagemann: ‚Die Freiheit ruft uns allen‘, S. 127-128.

<sup>76</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 93.

<sup>77</sup> Vgl. Telesko, Werner: Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 46-47.

<sup>78</sup> Vgl. Krasa-Florian: Die Allegorie der Austria, S. 50.

<sup>79</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 64.

<sup>80</sup> Castellis Lieder wurden übrigens in zehntausendfacher Auflage gedruckt, um die Mobilisierung der zum ersten Mal zum Kriegsdienst verpflichteten Männer zu unterstützen, vgl. Hagemann: ‚Die Freiheit ruft uns allen‘, S. 132.

<sup>81</sup> Castelli, Ignaz Franz: Kriegslied für die österreichische Armee. In Musik gesetzt von Joseph Weigl, Kapellmeister der k. k. Hoftheater. Wien: Anton Strauß 1809, o.S.

<sup>82</sup> Vgl. Krasa-Florian: Die Allegorie der Austria, S. 51.

beispielsweise Erzherzog Karl zum „deutsche[n] Held,/ Dem neue Lorbeer grünen“).<sup>83</sup> Der strikt pluralistischen Auffassung eines österreichischen Vaterlands waren hingegen Heinrich Joseph Collins *Lieder Oesterreichischer Wehrmänner* verpflichtet,<sup>84</sup> die vermutlich direkt durch Erzherzog Johann oder Johann Philipp von Stadion in Auftrag gegeben worden waren, um die Bildung der Landwehr zu unterstützen. Der Begriff ‚deutsch‘ wird in den Liedern zugunsten einer Betonung der Treue zum Herrscherhaus und der Religion völlig ausgespart, was sie ohne Probleme übersetzbar und für alle Länder der Monarchie zugänglich machte.<sup>85</sup> Auch die Publizistik trug wesentlich zur Verbreitung und Diskussion patriotischer Themen bei. Johann Michael Armbrusters *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* zielten beispielsweise darauf ab, über die unterschiedlichen Teile der Monarchie zu informieren, um dadurch Patriotismus und Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken.<sup>86</sup> Die *Vaterländischen Blätter* publizierten sozusagen im Dienst der Tagespolitik und sollten patriotisches Empfinden für die Kriegszeit nutzbar machen.<sup>87</sup> Über die unterschiedlichen Publikationsmedien und künstlerischen Disziplinen hinweg bildeten sich dominante Themen heraus, die österreichische Identität zu vermitteln meinten: Die enge Verbindung des Monarchen zur Bevölkerung, die Verankerung des Reichs im Katholizismus (*Pietas Austriaca*), Tapferkeit in der Schlacht und damit einhergehende Siege.<sup>88</sup> Die Kehrseite der erfolgreich gesteigerten Vaterlandsliebe war allerdings eine zunehmende Ablehnung derer, die als fremd wahrgenommen wurden, 1809 waren dies vornehmlich Französ\*innen, Schwäb\*innen und Niederländer\*innen.<sup>89</sup> Wurden vaterländische Texte in Österreich vor und während des Kriegs 1809 stark rezipiert, so verloren sie danach schnell an Strahlkraft. Selbst in den letzten Konfrontationen mit der Napoleonischen Armee 1813-1815, in denen Österreich das größte Heer der Koalition stellte, erhielten sie ihre Relevanz nicht mehr zurück.<sup>90</sup> Während der Rest der deutschsprachigen Gebiete von patriotisch-nationaler Lyrik geradezu geflutet wurde (bedeutende Autoren waren beispielsweise Ernst Moritz Arndt, Theodor Körner oder

---

<sup>83</sup> Castelli: Kriegslied für die österreichische Armee, o.S.

<sup>84</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 78.

<sup>85</sup> Vgl. Telesko: Geschichtsraum Österreich, S. 50.

<sup>86</sup> Vgl. Telesko: Geschichtsraum Österreich, S. 47.

<sup>87</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 67.

<sup>88</sup> Vgl. Telesko: Geschichtsraum Österreich, S. 33.

<sup>89</sup> Vgl. Rauchensteiner, Manfred: Österreichbewußtsein und österreichische Staatsidee im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus und im Vormärz. In: Zöllner, Erich (Hg.): Volk, Land und Staat. Landesbewußtsein, Staatsidee und nationale Fragen in der Geschichte Österreichs. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984. (Schriften des Instituts für Österreichkunde 43), S. 51.

<sup>90</sup> Vgl. Hagemann: ‚Die Freiheit ruft uns allen‘, S. 130.

Friedrich Rückert), erfolgte deren Rezeption im österreichischen Raum in erster Linie durch gebildeten Eliten. Patriotische Lyrik wurde in geringerem Maße publiziert und gefördert, denn die Kriegsmotivation sollte zwar erhalten, die patriotisch-nationalen Tendenzen aber nicht überstrapaziert werden.<sup>91</sup>

Zentrale Vermittlungsfigur der beschriebenen Allianz aus Kunst und Staat war während und nach den Koalitionskriegen Joseph von Hormayr, der als Direktor des Wiener Haus-, Hof- und Staats-Archivs<sup>92</sup> dynastische Historiografie ebenso wie patriotische Kunstproduktion förderte.<sup>93</sup> Durch Erzherzog Johann 1807 selbst angewiesen, begann er, österreichischen Kunstschaaffenden Stoffe und Vorlagen zur ästhetischen Ausgestaltung der vaterländischen Geschichte zur Verfügung zu stellen.<sup>94</sup> Zusätzlich angeleitet von dem romantisch inspirierten Gedanken, dass nur über Geschichte ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, also kollektiver Identität, entstehen könne,<sup>95</sup> gab Hormayr ab 1807 die Reihe *Österreichischer Plutarch oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherrn, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates* heraus, in der Biografien bedeutender Persönlichkeiten der österreichischen Geschichte patriotisch ausgestaltet wurden. Immer wieder wird darin, staatskonform, die Einheit der habsburgischen Länder betont, Hormayr plädierte aber grundsätzlich (deutlich festzustellen beispielsweise in seiner Betonung der ‚deutschen‘ Charakterzüge Rudolfs I.<sup>96</sup>) für die Idee eines über den neu gegründeten Kaiserstaat hinausgehenden Reichs alter Prägung mit deutsch-österreichischer Vormachtstellung, die stark sprachnational geprägt war.<sup>97</sup> Ab 1810 war er außerdem Herausgeber der Zeitschrift *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, die als publizistische Plattform zum Knotenpunkt literarisch-patriotischer Veröffentlichungen in Österreich wurde. Aus Hormayrs direktem Einflussbereich sind als Schriftsteller\*innen vor

---

<sup>91</sup> Vgl. Hagemann: ‚Die Freiheit ruft uns allen‘, S. 139-140.

<sup>92</sup> Vgl. Maleczek, Werner: Auf der Suche nach dem vorbildhaften Mittelalter in der Nationalgeschichte des 19. Jahrhunderts. Deutschland und Österreich im Vergleich. In: Hye, Hans Peter / Mazohl, Brigitte / Niederkorn, Jan Paul: Nationalgeschichte als Artefakt. Zum Paradigma ‚Nationalstaat‘ in den Historiographien Deutschlands, Italiens und Österreichs. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2009. (Zentraleuropa-Studien 12), S. 121.

<sup>93</sup> Vgl. Telesko: Geschichtsraum Österreich, S. 314.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 315.

<sup>95</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 70-71.

<sup>96</sup> Vgl. Telesko: Geschichtsraum Österreich, S. 315-317.

<sup>97</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 72.

allem Caroline Pichler, Johann von Kalchberg, Heinrich Joseph von Collin und dessen Bruder Matthäus zu nennen,<sup>98</sup> auch die Stoffwahlen Auerspergs wurden maßgeblich durch ihn angeregt.<sup>99</sup> 1828 verließ er Wien und ging nach München, wo er weiterhin seinen publizistischen Tätigkeiten nachging, sich nun aber zugunsten eines einheitlichen Deutschlands kritisch über Österreich äußerte; in diesem Zusammenhang vielzitiert ist seine Bezeichnung der pluralistischen Monarchie als ein „zusammengeheiratetes Länderkonglomerat“.<sup>100</sup>

Noch lange nach den Koalitionskriegen blieben vaterländische Stoffe für österreichische Schriftsteller\*innen reizvoll, vor allem das Mittelalter faszinierte als Imaginationsraum kollektiver Vergangenheit.<sup>101</sup> In diesen Zusammenhang kann auch Auerspergs literarisches Schreiben gestellt werden, das erstens häufig durch einen patriotischen (wenngleich oft kritischen) Grundtenor geprägt ist und zweitens bevorzugt lokale Stoffe behandelt. Zur Bearbeitung dieser Materien regten ihn während seiner Schul- und Studienjahre besonders zwei Schlüsselfiguren an: 1822 lernte er als Zögling der Klinkowströmschen Erziehungsanstalt den dort als Hofmeister angestellten France Prešeren kennen, der ihn für die literarische Beschäftigung mit dem gemeinsamen Herkunftsland Krain begeisterte. Von ihm inspiriert übte sich Auersperg bereits früh in der Übersetzung slowenischer Volkslieder, in der Ballade *Die Strombraut* gestaltete er zudem eine Sage über die angebliche Erscheinung eines Wassermanns in Ljubljana lyrisch aus.<sup>102</sup> Noch während seines Studiums ermutigte ihn zweitens der Austausch mit dem bereits erwähnten Joseph von Hormayr dazu, für seine Texte habsburgische Stoffe zu wählen. Aus diesem Kontakt erwuchs später die Idee zum ersten Vers-epos, *Der letzte Ritter*,<sup>103</sup> und auch nach der Revolution von 1848 bearbeitete Auersperg noch Episoden der vaterländischen Geschichte (beispielsweise in seinem *Pfaff vom Kahlenberg* über Otto den Fröhlichen).<sup>104</sup> Bezeichnend für seinen Umgang mit dem Themenkomplex des Vaterländischen ist die bewusste Verzahnung des Lobs für Staat und Dynastie mit

---

<sup>98</sup> Vgl. Puchalski: Imaginärer Name Österreich, S. 70.

<sup>99</sup> Vgl. Castle, Eduard: Der letzte Ritter. Einleitung des Herausgebers. In: Castle, Eduard (Hg): Anastasius Grüns Werke. Erster Teil. Politische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Stuttgart / Wien: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1909, S. 3.

<sup>100</sup> Zit. nach Maleczek: Auf der Suche nach dem vorbildhaften Mittelalter, S. 121.

<sup>101</sup> Vgl. Vocelka: Geschichte Österreichs, S. 181.

<sup>102</sup> Vgl. Birk, Matjaž: Österreichisch-slowenischer Kulturtransfer am Beispiel von Anastasius Grün und France Prešeren. In: *Modern Austrian Literature* 41/2 (2008), S. 6-7.

<sup>103</sup> Vgl. Castle: Der letzte Ritter. Einleitung des Herausgebers, S. 3.

<sup>104</sup> Vgl. Castle, Eduard: Pfaff vom Kahlenberg. Einleitung des Herausgebers. In: Castle, Eduard (Hg): Anastasius Grüns Werke. Viertes Teil. Epische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Stuttgart / Wien: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1909, S. 70.

einer Aufforderung zur Reform ihrer Verhältnisse. Der Autor besteht dabei auf einem Konsens zwischen Herrschenden und Beherrschten: Monarch\*innen können die Unterstützung ihrer Untertan\*innen demnach nur dann einfordern, wenn auch sie ihren Verpflichtungen zum Wohl der Bevölkerung nachkämen, eine Grundvorstellung des Josephinismus.<sup>105</sup> Exemplarisch veranschaulicht diese Haltung das Gedicht *Frühlingsgedanken*<sup>106</sup> aus dem zuerst 1831 erschienenen Zyklus *Spaziergänge eines Wiener Poeten*. Der achtstrophige Text setzt eine Huldigung Österreichs in Szene, die das lyrische Ich von einer Vergangenheitsreflexion („entrolle mir die Bücher deiner Thaten“, V. 15), die mit Wien als der „Stadt der Cäsaren“ (V. 33) im Sinne einer *translatio imperii* eine direkte Linie vom Heiligen Römischen Reich zum Kaisertum Österreich zieht, zur Kritik an gegenwärtigen politischen Verhältnissen führt. Die grundsätzlich positive Einstellung dem Staat gegenüber wird durch Schlagworte der patriotischen Dichtung hervorgehoben, so preist die Sprechinstanz ihr „Vaterland“ (V. 13), das – ganz in der Tradition der religiösen Verankerung der habsburgischen Dynastie – „von Gott gesegnet“ (V. 13) sei. Auch die Formulierung vom „heimatglühend[en]“ (V. 43) Herz verdeutlicht die Loyalitäten, Kern der Ausführungen ist aber die Notwendigkeit politischer Veränderung. Die Verbundenheit der Bürger\*innen zum Staat müsse gestärkt werden (V. 47-48), und dies sei in letzter Konsequenz nur durch „Recht und Licht und Freiheit“ (V. 22) zu erreichen, für Auersperg typische Termini, die einen Ausbau der Rechtssicherheit, der Presse- und Meinungsfreiheit, eine moralische Bildung des individuellen Menschen einfordern. Das lyrische Ich argumentiert somit, es müsse eine Reformwilligkeit der Herrschenden in Richtung einer konstitutionellen Monarchie geben, wenn die Solidarität aus der Bevölkerung aufrechterhalten werden soll.

War er zunächst durch staatliche Bemühungen angeregt worden, so konnte den Vaterlandsdiskurs in den Jahren ab 1815 gerade auch die liberale Opposition für ihre Argumentation nutzen. Es ist die beschriebene Haltung eine wiederkehrende Komponente in Auerspergs Schreiben, die Lektüre einzelner Gedichte darf aber nicht zur Verallgemeinerung verleiten. Selbstverständlich variiert die Beurteilung dieses Themenkomplexes in seinen Texten, das räumliche Verhältnis des lyrischen Ich zum Vaterland prägt dabei häufig dessen literarische

---

<sup>105</sup> Vgl. Beicken, Peter: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz. In: *The German Quarterly* 58/2 (1985), S. 203.

<sup>106</sup> Grün, Anastasius: *Spaziergänge eines Wiener Poeten*. Textkritisch herausgegeben und kommentiert von Ralf Bogner. Hildesheim: Georg Olms 2011. (*Documenta Austriaca* 3), S. 15-17.

Aneignung. Befindet sich die Sprechinstanz innerhalb der definierten Einheit, steht oftmals die Kritik an Regierung und Gesellschaft (bei gleichzeitiger Huldigung vor allem durch Natur- und Landschaftsbilder) im Zentrum. In der Betrachtung von außen wird die Heimat hingegen als Sehnsuchtsort konstruiert, so beispielsweise im dritten Gedicht der Abteilung *Cincinnatus*<sup>107</sup> von Auerspergs 1835 veröffentlichter Sammlung *Schutt*. Inszeniert wird darin die Innensicht eines Amerikaauswanderers, dessen genaue Herkunft unbestimmt bleibt, nur dass er „Deutsche[r]“ (V. 11) sei, wird erwähnt, was im Grunde auf jede zu dieser Zeit deutschsprachig dominierte politische Einheit verweisen kann. Nordamerika wird als Umgebung imaginiert, in der europäische Fortschrittsfantasien mit der vermeintlich neuen Welt aufeinandertreffen: Der „gebetsstille[] Urwaldsdom“ (V. 2) und „des Wilden Kahn, gebaut aus einem Ast“ (V. 8) stehen dem Dampfschiff als „wandelnde[m] Palast“ (V. 7) gegenüber. Abgesehen vom fast prototypisch dargestellten kolonialen Weltbild ist in diesem Gedicht die Ausgestaltung des Heimatdiskurses bemerkenswert. Im „Vaterhaus, so deutscher Art“ (V. 17) wachen als Laren Friedrich II. und Joseph II. (V. 21-22), beide Repräsentanten eines aufgeklärten Absolutismus, den territorialen Bezugspunkt des lyrischen Ich in ihrer Zusammenstellung weiter unbestimmt im ‚Deutschen‘ belassend. Besungen wird die Sehnsucht nach dem „schönen, fernen Vaterland“ (V. 48), die in der neuen Heimat nicht gestillt werden kann: „O deutscher, deine Heimatlieb’ ist gleich/ Dem Feuerwein, an Duft und Gluthen reich,/ Der, wenn er weiter Meere Bahn durchzog,/ Nur höh’re Gluth und neue Wurzeln sog“ (V. 29). In diesem Sinne schließen die letzten beiden Strophen mit dem melancholischen Bild des greisen Vaters, der trotz erfolgreicher Landnahme das Haupt sinnend in die Hand legt (V. 78), fehlt ihm doch der Gesang der „heim’sche[n], deutsche[n] Nachtigall“ (V. 76). Das Vaterland ist im Kontext der Gedichte Auerspergs somit zwar keineswegs vor Kritik gefeit, es wird aber deutlich als eine kollektive Einheit dargestellt, der Loyalität entgegengebracht wird und die im Fall längeren Fortbleibens eine Sehnsucht auslöst, von der sich der Mensch so leicht nicht lösen kann. Und lösen soll er sich auch nicht – obwohl der Dichter selbst eine Zeit lang die Emigration in Erwägung zog,<sup>108</sup> beschrieb er sie textlich als zumindest teilweisen Verrat an der Heimat. Er reagierte auf die Entscheidung Nikolaus Franz Niembschs (Lenaus), aus den repressiven politischen Verhältnissen Österreichs nach Amerika auszubrechen, mit dem Gedicht *Einem auswandernden Freunde*, 1832 in Lenaus

---

<sup>107</sup> Grün, Anastasius: *Schutt*. Leipzig: Weidmann’sche Buchhandlung 1835, S. 98-102.

<sup>108</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 162.

*Musenalmanach* abgedruckt.<sup>109</sup> Das lyrische Ich gesteht darin, dass es noch zahlreicher Veränderungen bedürfe, bis Österreich sich politisch umstrukturiert habe, dass Abkehr aber nicht der richtige Weg sei, diese Reformen anzustoßen. Der angesprochene Freund mache sich vielmehr zum Außenseiter, der an den zu erstreitenden Verbesserungen keinen Anteil haben werde und so seine Bindung zum „Vaterland“ (V. 74) aufgäbe, selbst im Fall der Heimkehr: „Doch was ist dir dann die Heimat, deren Leiden du nicht littst,/ Deren Losung du nicht schirmtest, deren Kämpfe du nicht strittst“ (V. 77-78). Der mitschwingende Vorwurf des Renegatentums ist kaum zu überlesen, anstatt der drohenden Entwurzelung und Entwöhnung rät das lyrische Ich zum Verbleiben, optimistisch, dass die einengenden Verhältnisse sich bessern würden („Drum, ein schöner Fruchtbaum, wurzle du im heim’schen Boden fest,/ Bringt er dir auch Frost und Stürme, bringt er doch auch Lenz und West!“, V. 89-90). Die hier mit Bezug auf den Themenkomplex von Vaterland und Heimat exemplarisch vorgeführten Gedichte des Autors bilden den Einfluss besagter Diskurse auf seine Literatur keinesfalls umfassend ab, sie lassen aber die Bestimmung einiger Grundzüge zu. Auersperg war Österreichs Staatsführung gegenüber immer ein herausfordernder Kritiker, er handelte dabei aber stets aus patriotischer Überzeugung.<sup>110</sup> Neben seinem Frust über die tagespolitische Realität eignete ihm eine optimistische Grundhaltung, die schrittweise Reformen forcierte, historisch gewachsene Loyalitäten beibehielt und gesellschaftliche Hierarchien in ihren Grundzügen nicht infrage stellte. Ebendiese Haltung wird auch in den zu analysierenden Kurzepen evident werden.

### **2.2.2 Oppositionelle Artikulationen in der Restaurationszeit**

Die seit der französischen Revolution sich in ganz Europa verbreitenden liberalen, nationalen, seltener bereits auch demokratischen Ideen gewannen nach den Koalitionskriegen auch in Österreich an Popularität, angeregt in hohem Maße durch die sich vergrößernde Diskrepanz zwischen staatlichem Bewahrungswillen und den Bedürfnissen einer dynamischer werdenden Gesellschaft.<sup>111</sup> Das spannungsreiche Verhältnis von restaurativer Politik und sich formierender Opposition zwischen 1815 und 1848 war geprägt von neuen Möglichkeiten,

---

<sup>109</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 116.

<sup>110</sup> Vgl. Beicken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz, S. 204.

<sup>111</sup> Vgl. Judson: Habsburg, S. 140-141.

Kollektivität zu denken, und soll hier in Ansätzen nachgezeichnet werden. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf seinen literarischen Ausprägungen, denn es waren eben ihre liberalen Aspekte, die den großen Erfolg der frühen Publikationen Auerspergs bedingten<sup>112</sup> und die die wissenschaftliche Rezeption seiner Texte bis heute dominieren. Voraussetzung besagter Entwicklungen waren die am Wiener Kongress (1814/1815) gefassten Beschlüsse über die Neuordnung Europas nach den Kriegen, die dem Sieg der konservativen Mächte über das napoleonische Frankreich vorangegangen waren. Zwar konnte nach zwei Jahrzehnten anhaltender kriegerischer Auseinandersetzungen ein dauerhafter Friede ausgehandelt werden,<sup>113</sup> zur Enttäuschung vieler beschränkten sich die Ergebnisse des Kongresses aber auf restaurative Bemühungen: Abgesehen von der ausbleibenden Wiederherstellung des Heiligen Römischen Reichs<sup>114</sup> wurden die territorialen Grenzen größtenteils dem Status quo vor der Französischen Revolution angepasst, die Regentschaft in Frankreich wurde der bourbonischen Dynastie rücküberantwortet.<sup>115</sup> Die am Kongress neu gegründete Heilige Allianz sollte unter dem Zusammenschluss des katholischen Kaisers von Österreich, des orthodoxen Zars von Russland und des protestantischen Königs von Preußen die Interessen der konservativen Monarchien Europas verteidigen. Revolutionäre Ideen von Demokratie und sozialer Gleichberechtigung, genauso wie liberales und nationales Gedankengut, wurden demgemäß konsequent unterdrückt, da in ihnen drängende Gefahren für die bestehenden Hierarchien erkannt wurden.<sup>116</sup>

Dieselbe Haltung bestimmte die österreichische Innenpolitik. Aus Angst, dass gesellschaftlicher Wandel zu einer Mobilisierung der Zivilbevölkerung führen könnte, schlossen Franz und seine Berater auch nach Kriegsende nicht an das Reformprogramm seiner aufgeklärten Vorgänger an.<sup>117</sup> Umgestaltungen, zu denen die Regierung durchaus bereit gewesen wäre, konnte sie andererseits finanziell aufgrund der hohen Kriegsschulden nicht vertreten.<sup>118</sup> Um politische Opposition und Mobilisierung bestmöglich erkennen und eindämmen zu können,

---

<sup>112</sup> Vgl. Mádl, Antal: Nikolaus Lenau und sein kulturelles und sozialpolitisches Umfeld. München: IKGS 2005. (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas 92), S. 247.

<sup>113</sup> Vgl. Judson: Habsburg, S. 140.

<sup>114</sup> Vgl. Mazohl-Wallnig: Zeitenwende 1806, S. 287.

<sup>115</sup> Vgl. Vocelka: Geschichte Österreichs, S. 175.

<sup>116</sup> Vgl. Judson: Habsburg, S. 176-177.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 140.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 145.

baute das von Fürst Klemens Wenzel Lothar von Metternich dominierte System auf Durchsetzung einer strengen Zensur, Spitzelwesen, politische Gefangennahmen und ein Versammlungsverbot, das größere öffentliche Zusammenkünfte bald nur noch in Konzertsälen, im Theater oder im Ballsaal erlaubte.<sup>119</sup> Die Ermordung des als reaktionär geltenden Autors August von Kotzebue durch den Burschenschafter Karl Ludwig Sand im März 1819 in Mannheim gab zudem Anlass zu einer weiter gesteigerten Überwachung des Geisteslebens.<sup>120</sup> Mit Erlass der in Konsequenz ausgearbeiteten Karlsbader Beschlüsse wurde die Zensur ebenso wie die Überwachung der Universitäten in den einflussreichsten Staaten des Deutschen Bunds – inklusive des österreichischen Kaisertums durch das hiernach erlassene Bundespressegesetz – maßgeblich verschärft. Im Schnitt wurde in den beiden Jahrzehnten vor 1848 jedes fünfte in Österreich der Zensurbehörde vorgelegte Buch abgelehnt.<sup>121</sup> Im übrigen Europa beschränkte sich der Ruf des Metternich-Systems bald auf seine gnadenlose Zensurpraxis, das umfassende Spitzelwesen und die Unterdrückung jeglicher gesellschaftlicher Veränderung.<sup>122</sup> Die österreichische Bevölkerung reagierte auf diese Politik zunächst mit einem Rückzug aus der öffentlichen Sphäre, eine Bewegung, die retrospektiv oft als Innerlichkeit oder gar Gemütlichkeit umschrieben wird.<sup>123</sup>

Diese Bewegung hinaus aus der politischen Öffentlichkeit lässt sich vor allem in den ersten 15 Jahren nach dem Wiener Kongress auch in der Literatur ablesen. Die Dichter\*innen, die während der Koalitionskriege durch ihre patriotischen Texte Bekanntheit erlangt hatten, schrieben selbstverständlich weiter: Castelli, zuvor genannt als Autor des *Kriegslieds für die österreichische Armee*, blieb ein Vielschreiber und verfasste neben rund 200 Stücken für das Kärntnertortheater unter anderem einen Band mit *Gedichte[n] in niederösterreichischer*

---

<sup>119</sup> Vgl. Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens 2011, S. 187.

<sup>120</sup> Vgl. Zeyringer, Klaus / Gollner, Helmut: Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650. Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2012, S. 129.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 136.

<sup>122</sup> Vgl. Judson: Habsburg, S. 143.

<sup>123</sup> Vgl. Zeyringer / Gollner: Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650, S. 129-130.

*Mundart*. Caroline Pichler profilierte sich auch weiterhin als Mitbegründerin des historischen Romans<sup>124</sup> und wurde überdies zu einer der wichtigsten Figuren der Wiener Salonkultur.<sup>125</sup> Prototypisch für die oft als biedermeierlich bezeichnete Haltung konservativer Zurückhaltung kann Gabriel Seidl genannt werden, der durch die Sammlung *Lieder der Nacht* (teils von Franz Schubert vertont) und seine Dialektgedichte bekannt wurde. In den 1840ern war er bezeichnenderweise als Zensor angestellt, zudem veröffentlichte er regelmäßig in den *Wiener Jahrbüchern*, die im Grunde Sprachorgan der Regierungsmeinung waren.<sup>126</sup> Die Zensur schränkte nicht nur den Inhalt erlaubter Äußerungen ein, sie verringerte gleichzeitig das Maß an Bekanntheit, das freie Schriftsteller\*innen erlangen konnten,<sup>127</sup> und provozierte so die Auswanderung vieler Schreibender. Die beiden heute wohl namhaftesten in dieser Zeit emigrierten österreichischen Autoren waren Nikolaus Lenau und Carl Anton Postl (später bekannt unter dem Pseudonym Charles Sealsfield). In London veröffentlichte letzterer 1828 anonym den fiktiven Reisebericht *Austria as it is*,<sup>128</sup> eine scharfe Kritik an der Metternich-Regierung, die unter anderem eine ernüchternde Beschreibung der Situation österreichischer Schriftsteller\*innen in ihrem Verhältnis zur Zensur beinhaltet: „A more fettered being than an Austrian author surely never existed. A writer in Austria must not offend against any Government; nor against any minister; nor against any hierarchy, if its members be influential; nor against the aristocracy. He must not be liberal – nor philosophical – nor humorous – in short, he must be nothing at all“.<sup>129</sup> Die politischen Zustände im Kaisertum charakterisiert Postl als rückständig und immobil, seine Einwohner\*innen als unterwürfig:

While we see the foundation of other empires shaken where sovereigns and people are intimately blended, and liberal ideas are spreading every day, there is in this vast monarchy, till

---

<sup>124</sup> Vgl. Kriegleder, Wynfrid: Die ‚Eigenen‘ und die ‚Fremden‘ in den historischen Romanen der Caroline Pichler. In: Aspalter, Christian / Müller-Funk, Wolfgang / Saurer, Edith / Schmidt-Dengler, Wendelin / Tantscher, Anton (Hg.): Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien: WUV 2006, S. 419-420.

<sup>125</sup> Vgl. Vocolka: Geschichte Österreichs, S. 183.

<sup>126</sup> Vgl. Zeyringer / Gollner: Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650, S. 133.

<sup>127</sup> Vgl. Lengauer, Hubert: Ästhetik und liberale Opposition. Zur Rollenproblematik des Schriftstellers in der österreichischen Literatur um 1848. Wien / Köln: Böhlau 1989. (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur 17), S. 60.

<sup>128</sup> Vgl. Steinecke, Hartmut: Literatur als ‚Aufklärungsmittel‘. Zur Neubestimmung der Werke Charles Sealsfields zwischen Österreich, Deutschland und Amerika. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982, S. 400.

<sup>129</sup> Sealsfield, Charles: *Austria as it is: Or, Sketches of Continental Courts. By an Eye-Witness*. London: Hurst, Chance, and Co. 1828, S. 209-210.

the present time, scarcely a movement perceptible towards emancipation, which none of the nations under this government seems to require.<sup>130</sup>

Die Verbreitung des Texts konnte durch die Regierung vorerst unterbunden werden, ebenso wie seine Übersetzung ins Deutsche, die am Ende erst 1919 publiziert wurde.<sup>131</sup>

Regierungskritische Äußerungen im Inland waren also zunächst rar, doch die Julirevolution in Frankreich, im Zuge derer die Bourbonen 1830 endgültig als Herrscherhaus gestürzt wurden, zog Protestbewegungen in ganz Europa nach sich und markierte auch für Österreich einen Umschwung. In ihrer Folge löste ein Streit um die Verzehrssteuer in Wien einen Tumult aus, in Pest beehrten Bäuer\*innen 1831 gegen die Robotpflicht auf und in Mailand wie Pavia fanden Aufstände statt.<sup>132</sup> Als 1835 der durchsetzungsschwache, kränkliche und de facto als regierungsunfähig angesehene Ferdinand seinem verstorbenen Vater auf den Thron folgte, wurde die innenpolitische Lage noch angespannter. An seiner statt regierte nun die noch unter Franz I. eingesetzte Staatskonferenz, zusammengesetzt unter anderem aus Erzherzog Ludwig, Franz Anton Kolowrat und Metternich.<sup>133</sup> Missernten, Wirtschaftskrise, daraus resultierend auch Hunger und Arbeitslosigkeit verstärkten zum Ende der 30er Jahre hin die Unzufriedenheit in der Bevölkerung.<sup>134</sup> Der Ruf nach Reformen wurde während dieses Jahrzehnts immer lauter und es begann sich auch in Österreich eine Opposition zu formieren. Ungleich der Situation in vielen anderen Staaten Europas bewegte sich selbige großteils im Rahmen eines konstitutionellen Liberalismus, der für die bestehenden Machtverhältnisse im Grunde nur bedingt eine Bedrohung darstellte. Gefordert wurde vonseiten der Liberalen ein Gesellschaftsvertrag in Form einer Verfassung, auf deren Grundlage Machtmissbrauch durch den Souverän verhindert und Freiheitsrechte, Gewaltenteilung sowie Rechtssicherheit für die Bevölkerung gewährleistet werden sollten.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> Sealsfield, Charles: *Austria as it is: Or, Sketches of Continental Courts*, S. 109-108.

<sup>131</sup> Vgl. Zeyringer / Gollner: *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*, S. 156.

<sup>132</sup> Vgl. Reinalter, Helmut: *Österreich. Vormärz und 1848/49*. In: Reinalter, Helmut (Hg.): *Die Anfänge des Liberalismus und der Demokratie in Deutschland und Österreich 1830-1848/49*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle ‚Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770-1850‘ 32), S. 272.

<sup>133</sup> Vgl. Vocelka: *Geschichte Österreichs*, S. 196.

<sup>134</sup> Vgl. Reinalter: *Österreich. Vormärz und 1848/49*, S. 274.

<sup>135</sup> Die Liberalen standen deshalb auf lange Sicht in starkem Kontrast zur demokratischen Bewegung, die zwar ebenfalls einen Gesellschaftsvertrag forderte, dabei aber vom Gedanken des ‚Volkssouveräns‘ ausging und die Differenz zwischen Staatsgewalt und Bevölkerung dadurch aufzuheben suchte, vgl. Reinalter: *Österreich. Vormärz und 1848/49*, S. 290.

Maßgeblich mitgetragen wurde die nun erstarkende liberale Bewegung in Österreich durch Literatur und Druckpublizistik. In Wien selbst entwickelten sich Ignaz Neuners Silbernes Kaffeehaus und der von Friedrich Kaiser gegründete Künstlerverein Concordia zu bedeutenden Treffpunkten oppositioneller Kuschschaffender.<sup>136</sup> Weil regierungskritische Publikationen in der Residenzstadt aber nicht möglich waren, wichen die Wiener Autor\*innen auf Gebiete mit weniger strengen Zensurrichtlinien aus, so etwa auf deutsche Verlagsmetropolen wie München, Leipzig und Frankfurt oder größere Städte innerhalb der Monarchie wie Pest oder Prag.<sup>137</sup> Ohne den norddeutschen Raum und die nicht-deutschsprachigen Gebiete des Kaisertums wäre die österreichische Literatur der Restaurationszeit in ihrer Vielfalt nicht denkbar gewesen, Korrespondent\*innenberichte, Texte von Emigrierten und überstaatliche Artikulationen der oppositionellen Bewegungen bestimmten den literarischen Diskurs.<sup>138</sup> In Leipzig formierten sich beispielsweise um Ignaz Kuranda ausgewanderte wie exilierte Oppositionelle, die als Publikationsformat die Zeitschrift *Die Grenzboten* nutzten.<sup>139</sup> Regierungskritische Texte waren in Österreich somit zwar offiziell verboten, wurden aber in großer Menge im Ausland gedruckt und anschließend in die Monarchie geschmuggelt.<sup>140</sup> Innerstaatlich zeigte sich zudem, dass die Kontrollmaßnahmen Metternichs keineswegs so umfassend griffen, wie es die Regierung gerne darstellen wollte – dafür fehlte es sowohl an finanziellen als auch an personalen Kapazitäten.<sup>141</sup> Während die Eingliederung vieler Texte in öffentliche Bibliotheken, Lesesäle und den Buchhandel unterbunden werden konnte, wurden sie in Lesegesellschaften und privaten Sammlungen dennoch verbreitet. Bei einer von der Polizei durchgeführten Razzia in Wiens Juridisch-Politischen Leseverein wurden beispielsweise über sechzig indizierte Bücher gefunden, die entweder durch Mitglieder oder hochrangige ausländische Besucher\*innen an den Verein gelangt waren. Ähnliche Funde von kleinerem Ausmaß gab es im Grazer Johanneum und im Innsbrucker Lesekasino.<sup>142</sup> Zudem wurden im Buchhandel neben dem regulären Geschäft illegale Texte im Geheimen

---

<sup>136</sup> Vgl. Reinalter: Österreich. Vormärz und 1848/49, S. 275.

<sup>137</sup> Vgl. Mádl: Nikolaus Lenau und sein kulturelles und sozialpolitisches Umfeld, S. 22-23.

<sup>138</sup> Vgl. Lengauer: Ästhetik und liberale Opposition, S. 43.

<sup>139</sup> Vgl. Reinalter: Österreich. Vormärz und 1848/49, S. 275.

<sup>140</sup> Vgl. Vocelka: Geschichte Österreichs, S. 196.

<sup>141</sup> Vgl. Judson: Habsburg, S. 143.

<sup>142</sup> Vgl. Judson: Habsburg, S. 175-176.

mitvertrieben, nach einer Denunziation wurde bei der Firma Gerold 1843 etwa ein geheimes Lager von circa 1000 indizierten Bänden gefunden.<sup>143</sup>

Für die allmähliche Entwicklung einer oppositionellen literarischen Bewegung in Österreich nahm Auersperg mit der Veröffentlichung der bereits wiederholt genannten *Spaziergänge eines Wiener Poeten* eine Schlüsselrolle ein. Ohne Angabe eines Verfassers 1831 bei Hoffmann und Campe in Hamburg verlegt (die Vermittlung des Manuskripts war über einen Mitarbeiter der Geroldschen Buchhandlung erfolgt<sup>144</sup>), brachte es der Band als erste deutschsprachige Dichtung, die das Metternich-System deutlich kritisierte, zu immensem Erfolg.<sup>145</sup> Direkt inspiriert durch eine süddeutsche Reise, auf der Auersperg die schwäbischen Dichter um Ludwig Uhland persönlich kennenlernte und in ihrer Gesellschaft die Aufbruchsstimmung der Julirevolution erfuhr,<sup>146</sup> forderten die Gedichte Reformen von der Regierung in aller Deutlichkeit. Bis dato beispiellos war dabei die direkte, gleichberechtigte Ansprache staatlicher Autoritätspersonen, das Gedicht *Salonscene*<sup>147</sup> wendet sich beispielsweise unmittelbar an Metternich. Mit ironischer Kritik an der österreichischen Bevölkerung, die untertänig um ihre Rechte bittet, anstatt sie entschieden einzufordern, wird jedoch ebensowenig gespart; die letzten beiden Strophen spitzen diese Gegenüberstellung pointiert zu:<sup>148</sup>

Mann des Staates, Mann des Rathes! da du just bey Laune bist,  
Da du gegen Alle gnädig überaus zu dieser Frist;  
Sieh vor deiner Thüre draußen harret ein dürftiger Client,  
Der durch Winke deiner Gnade hochbeglückt zu werden brennt.

Brauchst dich nicht vor ihm zu fürchten; er ist artig und gescheidt,  
Trägt auch keinen Dolch verborgen unter seinem schlichten Kleid;  
Oestreich's Volk ist's, ehrlich, offen, wohlerzogen auch und fein,  
Sieh, es fleht ganz artig: dürft' ich wohl so frey seyn, frey zu seyn? (V. 25-32)

Trotz aller Forderungen erkennbar ist in den Texten aber dennoch die Ablehnung des Revolutionsgedankens zugunsten der Reform, wie das Schlussgedicht der Sammlung, *An den Kaiser*,<sup>149</sup> verdeutlicht. Es ist Bittgedicht und Aufforderung, vor allem ein Anspruch auf

---

<sup>143</sup> Vgl. Zeyringer / Gollner: Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650, S. 137.

<sup>144</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 112.

<sup>145</sup> Vgl. Steinecke, Hartmut: Von Lenau bis Broch. Studien zur österreichischen Literatur – von außen betrachtet. Tübingen: Francke 2002, S. 77.

<sup>146</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 106.

<sup>147</sup> Grün: Spaziergänge eines Wiener Poeten, S. 18-19.

<sup>148</sup> Vgl. Steinecke: Von Lenau bis Broch, S. 78.

<sup>149</sup> Grün: Spaziergänge eines Wiener Poeten, S. 70-73.

Presse- und Meinungsfreiheit – ein charakteristisches Anliegen des konstitutionellen Liberalismus – wird durch das lyrische Ich erhoben („Herr, gib frey uns die Gefangnen: den Gedanken und das Wort!“, V. 41). Ein Umsturz der monarchischen Ordnung in ihren Grundzügen steht jedoch nicht zur Debatte. Mit einer Referenz auf die Schlacht von Aspern argumentiert die Sprechinstanz, dass das österreichische Volk seine Opferbereitschaft bewiesen habe und sich nicht vom Herrscher abwenden wolle (V. 53-56). „Vater Franz“ (V. 69) wird deshalb direkt um Dialog und Kooperation gebeten: „Jetzt sind wir verarmt und dürftig! Wehrlos und gebeut von Schmerz/ O erschließe warm und freudig du dem Volke jetzt dein Herz!/ Gib ihm Waffen, helle, scharfe: Offnes Wort in Schrift und Mund!/ Gib ihm Gold, gediegenes, reines: Freyheit und Gesetz im Bund!“ (V. 25-28). Die Grundhaltung, so pointiert und deutlich die Kritik des Bandes auch ist, forciert somit den Ausgleich und verweist auf das in der vorherigen Skizze beschriebene Prinzip der Gegenseitigkeit zwischen Herrscher\*in und Bevölkerung. Als Vorbild eines reformierten Österreich fungiert deshalb auch nicht die Französische Revolution, sondern wiederum die Herrschaft des aufgeklärten Absolutisten Joseph II., wie das Gedicht *Sein Bild*<sup>150</sup> veranschaulicht („Ein Despot bist du gewesen! Doch, fürwahr, ein solcher bloß,/ Wie der Lenz, der Schnee und Kälte treibt zur Flucht erbarmungslos“, V. 21-22).

Der unerwartete Erfolg der *Spaziergänge* wurde für Auersperg in mehrerer Hinsicht problematisch. Selbstredend versuchte einerseits die Regierung, den Dichter ausfindig zu machen, weshalb dieser, eingeschüchtert von den heftigen Reaktionen, seine als offenes Geheimnis geltende Autorschaft vehement sogar im Freundeskreis bestritt.<sup>151</sup> Dennoch gelang es der Geheimpolizei nach mehrjährigen Ermittlungen, Auersperg als Autor nachzuweisen, wozu er 25 Dukaten Strafe zu zahlen hatte und sich am 27. März 1838 zu einer privaten Unterredung mit Metternich begeben musste. Dort wurde ihm die Zusage abgemahnt, durch seine Texte keine weitere Verwirrung in der Bevölkerung zu provozieren, somit in letzter Konsequenz die kritischen Äußerungen zu unterlassen oder auszuwandern.<sup>152</sup> Auersperg entschied sich für ersteres und mäßigte seine Kritik fortan, gleich nach dem Gespräch schrieb er an seine Verleger bei Weidmann:

---

<sup>150</sup> Grün: *Spaziergänge eines Wiener Poeten*, S. 60-61.

<sup>151</sup> Vgl. Beicken: *Anastasius Grün und der österreichische Vormärz*, S. 197.

<sup>152</sup> Vgl. Zeyringer / Gollner: *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*, S. 151.

In Wien hatte ich ein Gespräch mit dem Fürsten Metternich, dessen noblen Formen man, möge man wie immer über sein System denken, Gerechtigkeit widerfahren lassen muß. Man scheint es zu wünschen, daß ich auswandere; eben deßhalb gehe ich nicht. Mein ganzes ‚Verbrechen‘ liegt in meinen Schriften, und über deren ‚Gefährlichkeit‘ sind die Urtheile verschieden, wie etwa Fisch und Vogel verschiedene Ansichten über Wassergüsse und Sonnenschein haben mögen.<sup>153</sup>

Neben der Fahndung durch die Regierung war für Auersperg andererseits die Rezeption seines Schreibens im Kontext fortlaufender Radikalisierung der politischen Lyrik in den 30ern und 40ern verhängnisvoll. Neben ihrer zunehmend agitatorischen Tendenz konnten die neuen Dichter\*innen in der kompromissbereiten Haltung des monarchietreuen Autors bald keine Unterstützung ihrer Sache mehr erkennen. Auersperg sah sich so einer literarischen Öffentlichkeit ausgesetzt, die nach den *Spaziergängen* hohe ideologische Erwartungen an ihn stellte und sich von seinem gemäßigten Kurs zunehmend enttäuscht zeigte. Seine Heirat mit der Gräfin Maria von Attems (deren Vater als Sympathisant Metternichs galt) 1839 ebenso wie Gerüchte, er hätte sich bei Franz I. um eine Kämmererstelle beworben, brachten ihm vonseiten der Oppositionellen vermehrt den Vorwurf ein, er habe sich dem System angenähert und seine liberalen Ideale verraten. Spottgedichte von Georg Herwegh und Hoffmann von Fallersleben, Repräsentanten der neuen Generation radikalerer politischer Lyrik, folgten.<sup>154</sup> Auersperg widmete sich verstärkt der Verwaltung seiner familiären Besitztümer in Šrajbarski turn (dt. Thurn am Hart), wo er sich zusätzlich immer häufiger mit Kritik an seiner aristokratischen Lebensweise konfrontiert sah.<sup>155</sup> Rädelsführer dieser Kampagne war Sebastian Brunner, Redakteur der *Wiener Kirchenzeitung*, der den Dichter in der im Zuge dessen so genannten ‚Bauern-Affäre‘ der Bauernschinderei bezichtigte.<sup>156</sup> Wie sich das öffentliche Bild Auerspergs innerhalb weniger Jahre vom Freiheitssänger zum Profiteur des Systems wandelte, hält Franz Grillparzers Gedicht *Der radikale Dichter* von 1836 fest:

Wer Liebe singt und Wein,  
Mag immer Weiberfeind und Wassertrinker sein,  
Wer singt, was allen nützt und keinen kränkt,  
Dem sei die Überzeugung schon geschenkt,

---

<sup>153</sup> Brief Auerspergs an die Weidmannsche Buchhandlung vom 27. März 1838. In: Scharmitzer, Dietmar (Hg.): So eine Art lyrisches Kaffeehaus. Briefwechsel Anastasius Grün mit dem Weidmann-Verlag 1832-1876. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2009. (Manu Scripta. Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 1), S. 65.

<sup>154</sup> Vgl. Becken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz, S. 198.

<sup>155</sup> Vgl. Kriegleder: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich, S. 197.

<sup>156</sup> Vgl. Birk: Österreichisch-slowenischer Kulturtransfer, S. 1-18. Brunner bearbeitete diesen Vorwurf auch in einem literarischen Text, *Blöde Ritter* von 1848.

Doch wer, was zweifelhaft, ob Glück es bringt, ob Schmerzen,  
Der ist ein Schuft, fühlt was er singt, er nicht im eignen Herzen.

*Ein Graf* und radikal? Fürwahr,  
Sein Säckel soll mich dauern!  
Doch nimmt vom großen Freiheitsschmaus,  
Als nicht geladen, klüglich aus  
Der Edle – seine Bauern.<sup>157</sup>

Der radikal oppositionellen Haltung, die seine Leser\*innen aus den *Spaziergängen* herausgelesen hatten, konnte Auersperg nicht gerecht werden, weil sie seiner Position nicht entsprach; er büßte den Versuch, das Image des politischen Dichters loszuwerden, deshalb bis zu einem gewissen Grad auch mit seiner Popularität.<sup>158</sup> Wenngleich er liberale Forderungen im Sinne einer umfassenden Reform unterstützte und sich besonders für Rechtssystem, Meinungs- und Pressefreiheit einsetzte (1845 unterzeichnete er beispielsweise die von Joseph von Hammer-Purgstall und Eduard von Bauernfeld initiierte Zensurpetition<sup>159</sup>), schlossen seine Anliegen doch immer die Aufrechterhaltung der Monarchie mit ein,<sup>160</sup> die sowohl seine Position als Aristokrat als auch die Gesamtordnung im Kaiserreich – inklusive der Vormachtstellung der deutschsprachigen Gebiete – sicherte.<sup>161</sup> Die Frustration Auerspergs über den Vorwurf, er habe seine Position verraten, ist insofern nachvollziehbar, da diese in ihren Grundzügen tatsächlich unverändert geblieben war. So harsche Kritik wie in seinem ersten Gedichtzyklus übte der Dichter bewusst nicht mehr, sie schien ihm rückschauend zu unpoetisch und tendenziös, wie er 1841 selbstkritisch seinen Verlegern mitteilte: „Die Tendenz der *Spaziergänge* war eine polemische, die Poesie nur der Kriegsmantel, den sie sich umwarf“.<sup>162</sup> Die unterschiedliche Darstellung liberaler Ideen im *Letzten Ritter*, der nur ein Jahr vor den *Spaziergängen* veröffentlicht worden war, und in den *Nibelungen im Frack* von 1843 spiegelt diese Verschiebung deutlich wider; wie zu zeigen sein wird, ist die kompromissbereite Grundhaltung beider Texte aber ähnlich. Die Konzentration der Forschung auf die liberalen Aspekte in Auerspergs Dichtungen ist aufgrund der literaturgeschichtlichen

---

<sup>157</sup> Grillparzer, Franz: Der radikale Dichter. In: Frank, Peter / Pörnbacher, Karl (Hg.): Franz Grillparzer. Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Erster Band. Gedichte – Epigramme – Dramen I. München: Carl Hanser, S. 420.

<sup>158</sup> Vgl. Mádl, Antal: Nikolaus Lenau und sein kulturelles und sozialpolitisches Umfeld, S. 247.

<sup>159</sup> Vgl. Reinalter: Österreich. Vormärz und 1848/49, S. 283.

<sup>160</sup> Vgl. Beicken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz, S. 204.

<sup>161</sup> Vgl. Mádl: Nikolaus Lenau und sein kulturelles und sozialpolitisches Umfeld, S. 254.

<sup>162</sup> Brief Auerspergs an die Weidmannsche Buchhandlung vom 8. November 1841. In: Scharmitzer (Hg.): So eine Art lyrisches Kaffeehaus, S. 88.

Relevanz der *Spaziergänge* verständlich, sie beeinträchtigt aber gewissermaßen die Wahrnehmung anderer Ideen und Diskurse in seinen Texten, auf einige derer diese Arbeit im besten Fall neue Aufmerksamkeit lenken kann.

### 2.2.3 Die Nation als neue Kategorie kollektiver Selbstbeschreibung

Was in dieser Arbeit unter anderem deutlich werden soll, ist die Verflechtung unterschiedlicher Diskurse in der Aushandlung kollektiver Identitäten im 19. Jahrhundert. Genauso wie sich in den Texten der Autor\*innen dieser Zeit Vaterlandsliebe und liberales Reformbestreben je nach Definition und Zugang ergänzen oder unvereinbar gegenüberstehen können, sticht auch die Verwendung des Nationsbegriffs durch ihre Uneinheitlichkeit heraus. Gerade zu Beginn des Jahrhunderts war die Vielfalt an Einheiten, die das Lexem ‚Nation‘ bezeichnen konnte, frappant:<sup>163</sup> Die revolutionären Französ\*innen verdeutlichten damit ihre neue Einigung durch den Staat, gleichermaßen nutzte das Haus Habsburg diese Selbstbezeichnung für das gesamte Kaisertum, ohne sich vorerst für die politisch-herrschaftlichen Unterschiede rechtfertigen zu müssen. Staatsangehörigkeit wie Nationalität waren in der Monarchie gleichermaßen Konzepte, unter denen die vielfältigen Gebiete und Gemeinschaften zusammengeführt werden konnten.<sup>164</sup> Appelle von Erzherzog Karl und Graf Stadion während der Koalitionskriege verbreiteten Termini wie ‚Nationalehre‘, ‚Nationalgeist‘ oder sogar ‚Nationalkrieg‘,<sup>165</sup> auch regierungstreue Literat\*innen verwendeten den Nationsbegriff in diesem Kontext. In seinem Aufsatz *Über die nationale Wesenheit der Kunst*, veröffentlicht in Hormayrs *Archiv*, betont etwa Matthäus von Collin, dass die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen der Monarchie „seit Jahrhunderten auch zu *einer* Nation“ verschmolzen seien und geeint werden durch ihre Bindung an die Dynastie: „Vielfältigen Ursprungs, band uns die erhabene Sehnsucht, gerecht beherrscht zu seyn, an ein Haus edler Regenten, und lohnte unser Vertrauen in jeder Zeit“.<sup>166</sup> Sukzessive verfestigten sich die Parameter, wonach die Nation zur Bezeichnung kollektiver Gemeinschaften wurde, die sich vermeintlich

---

<sup>163</sup> Bis heute gibt es (trotz der Omnipräsenz des Begriffs) keine allgemeingültige Definition, was Anderson betont, bevor er seine Begriffsbestimmung der Nation als spezifisch geformte *imagined community* vorschlägt, vgl. Anderson: *Imagined Communities*, S. 5-6.

<sup>164</sup> Vgl. Judson: *Habsburg*, S. 120.

<sup>165</sup> Vgl. Häusler: *Kaiserstaat oder Vielvölkerverein?* S. 227.

<sup>166</sup> Collin, Matthäus von: *Über die nationale Wesenheit der Kunst*. In: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 2 (1811), S. 521.

durch Sprache und eigenen Charakter von anderen, vergleichbaren Gemeinschaften unterscheiden.<sup>167</sup> Parallel mit der Nation verschob sich die Semantik des Lexems ‚Volk‘, das immer häufiger zur kollektiven Selbstbezeichnung diente. Noch im 18. Jahrhundert war es überwiegend als Sammelbegriff für sozial schlecht gestellte Schichten, im Sinne einer ‚Masse‘ oder des ‚Pöbels‘, verwendet worden, erst mit den Arbeiten Johann Gottfried Herders erfolgte die Neubewertung. Wie die Nation wurde das Volk zum kollektiven Identitätskonzept, das die Zusammengehörigkeit einer Gemeinschaft durch sprachliche und kulturelle Eigenheiten markierte. Beide Begriffe entwickelten sich – möglicherweise mitbedingt durch die prekäre Lage der gängigen Reichsordnungen – zu wichtigen politisch-moralischen Identifikationsvehikeln, während andere Einheiten, beispielsweise Dynastie, Kirche oder Staat, an Relevanz einbüßten. Wie jede Begriffsgeschichte verliefen diese Umdeutungen ebenso wenig geradlinig wie einsträngig, die genannten Termini wurden teilweise sehr unterschiedlich verstanden und gebraucht.<sup>168</sup> Die zentrale Tendenz in der Ausdifferenzierung von Nations- und Reichsbegriff war aber bald ablesbar. Monarchie, Dynastie oder Reich waren weder an Sprache und Ethnie noch an spezifische kulturelle Formationen als gemeinsame Ordnungseinheiten gebunden; sie bezogen sich auf die Herrschenden, deren Position oft durch den Aspekt religiöser Legitimierung abgesichert wurde. Für das Verständnis der Nation hingegen wurde zunehmend die Homogenität der unter ihr zusammengefassten Menschen ausschlaggebend.<sup>169</sup> Sprache war hierbei ohne Zweifel eine der bedeutendsten Kategorien, sie wurde einerseits als Mittel der Abgrenzung nach außen verwendet und konnte andererseits als erzieherisches Instrument direkt kollektives Bewusstsein schaffen.<sup>170</sup> Zu Beginn noch vernachlässigbar, doch zum Ende des 19. Jahrhunderts hin immer relevanter, war das Kriterium der biologischen Abstammung, resultierend in nationalistischen Rassenideologien und den mit ihnen einhergehenden Suprematieansprüchen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts.<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup> Vgl. Weichlein, Siegfried: Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 1.

<sup>168</sup> Vgl. Koselleck, Reinhart: Volk, Nation, Nationalismus, Masse. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 7. Verw – Z. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 283-284.

<sup>169</sup> Vgl. Weichlein: Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa, S. 1.

<sup>170</sup> Vgl. Weichlein: Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa, S. 9.

<sup>171</sup> Vgl. ebd., S. 14-15.

Relevant wurde die Problematik des Nationsbegriffs für das Kaisertum Österreich in erster Linie deshalb, weil sich die Bewohner\*innen seiner einzelnen Territorien zunehmend in ihrer sprachlichen und historischen Eigenständigkeit wahrnahmen. Zwar konnten die so imaginierten Nationen in vielen Auffassungen durchaus Teil eines größeren Verbands wie der Monarchie sein, die durch die Romantik beeinflusste Neubewertung der eigenen Vergangenheit bedingte aber eine deutliche Hinwendung zu vorhabsburgischen Narrativen sowie Hoffnungen auf eine unabhängige nationale Zukunft.<sup>172</sup> Waren Ausprägung und Ausmaß dieser zunächst imaginären Nationswerdungen faktisch auch ein Novum, so wurden sie dennoch nicht als Neugründungen wahrgenommen, sondern diskursiv häufig als ‚Wiedergeburten‘ oder ‚Wiedererwachen‘ stilisiert.<sup>173</sup> Im Zuge dieser Entwicklungen vermehrte sich die Produktion nationaler Einzelhistoriografien, deren Bezugspunkte Geschichten vor der habsburgischen Herrschaft, unmittelbar erfahrbare gemeinsame Sprache und kulturelle Eigenheiten waren. Beispielhaft zu nennen ist hier die umfassende *Geschichte von Böhmen bis 1526* des in Mähren geborenen Historikers František Palacký, in der bewusst das Mittelalter als Projektionsfläche der Gegenwart fungiert. Argumentiert werden der anhaltende Ruhm der Tschech\*innen und der ihnen damit rechtmäßig zustehende Platz in der Geschichtsschreibung.<sup>174</sup> Solche Texte standen in Opposition zum Versuch einer gesamtstaatlichen Historiografie des Kaiserreichs,<sup>175</sup> das mit einer ausreichend identitätsstiftenden Reichsgeschichte nicht aufwarten konnte und sich zuvorderst auf die bereits genannten Grundnarrative stützte: Die Bindung ans Herrscherhaus, den Mythos vom frommen Urahn Rudolf I., das Fundament des Christentums und dessen kriegerische Verteidigung.<sup>176</sup> In den nichtdeutschsprachigen Gebieten verstärkte sich mit der fokussierten Erforschung der eigenen Geschichte auch das Sprachbewusstsein, ausgehend von philologischen und geistlichen Studien waren die sprachlichen Nationalbewegungen also zuerst Anliegen intellektueller Eliten. Die Einzelsprachen sollten so weit systematisiert werden, dass sie alle funktionalen Ebenen abdecken konnten, von Wissenschaft und Literatur bis zu Staat und Verwaltung. In diesem Sinne

---

<sup>172</sup> Vgl. Vocelka: *Geschichte Österreichs*, S. 196-197.

<sup>173</sup> Vgl. Mančić, Emilija: Von der Aeneis zu den Nationalepen. Gründungs- und Begründungsnarrative im imperialen und nationalen Kontext. In: Schmidt, Matthias / Finzi, Daniela / Car, Milka / Müller-Funk, Wolfgang / Bobinac, Marijan (Hg.): *Narrative im (post)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Zentral- und Südosteuropa*. Tübingen: Francke 2015, S. 45.

<sup>174</sup> Vgl. Maleczek: *Auf der Suche nach dem vorbildhaften Mittelalter*, S. 121-122.

<sup>175</sup> Vgl. ebd., S. 119.

<sup>176</sup> Vgl. Telesko: *Geschichtsraum Österreich*, S. 22.

wurde auch die Standardisierung beispielsweise der slowakischen (u.a. durch Jan Kollár und Ljudevit Štúr), serbischen (u.a. Vuk Stefanovic Karadžić) und slowenischen (Jernej Kopitar) Sprache vorangetrieben,<sup>177</sup> wobei die Tempi, in denen sie sich etablierten, sehr unterschiedlich waren.<sup>178</sup> Daraus ergab sich immer deutlicher die Konnotation von Sprache – die zuvor auch den sozialen Stand markiert hatte – als Kategorie nationaler Zugehörigkeit. In einem seiner deutschsprachigen Sonette weist der slowenische Dichter France Prešeren (erwähnt bereits als Auerspergs Lehrer) kritisch auf diese soziale Hierarchisierung der Sprachen im Reich hin, wenn er schreibt: „Deutsch sprechen in der Regel hier zu Lande/ Die Herrinnen und Herren, die befehlen, Slowenisch die, so von dem Dienerstande“.<sup>179</sup> Prešeren schrieb zweisprachig, beschränkte sich aber zunehmend auf das Slowenische, um dessen ästhetische Gleichwertigkeit gegenüber anderen europäischen Sprachen mit bereits etablierteren Literaturen zu beweisen.<sup>180</sup> Der Regierung in Wien aufgrund seiner Bemühungen als Freigeist verdächtig, wurde er von der Zensur überwacht und bis zu seinem frühen Tod nicht als Rechtsanwalt anerkannt.<sup>181</sup> Mit verstärkten Mechanismen der Selbstvergewisserung nach innen ging eine zunehmende Abgrenzung nach außen einher,<sup>182</sup> die kontinuierlich den Druck auf die Zentralregierung erhöhte. Diesen beschreibt auch Sealsfield in *Austria as it is*, wobei er die Monarchie deutlich als Fremdherrschaft über die ihr eingegliederten Nationen darstellt:

What a powerful thing national feeling is, we may learn by the contrast existing between Bohemians, Poles, and even Hungarians. Their looks speak Their mournful countenances, when they hear the name of a free country pronounced; their clenching of the teeth when they hear of Great Britain's free sons; and their inexpressible sadness when their own country is mentioned, the battles they had to fight for a strange cause, the armies they have to recruit and to pay, for their own oppression, and for the scepter of a family who are strangers to them and their interest, though for centuries their masters, – and who, in their imbecility, see only the means of keeping them in subjection, and crippling their national resources. An

---

<sup>177</sup> Vgl. Vocolka: Geschichte Österreichs, S. 197.

<sup>178</sup> Vgl. Bichlmeier, Harald: Zur sprachlichen Situation und der Sprachpolitik der Habsburgermonarchie in den böhmischen Kronländern zwischen 1848 und 1914. In: Kohler, Gun-Britt / Grübel, Rainer / Hahn, Hans Henning (Hg.): Habsburg und die Slavia. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. (Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas 10), S. 117-118.

<sup>179</sup> Prešeren, France: *V tujem jeziku*, zit. nach Birk: Österreichisch-slowenischer Kulturtransfer, S. 8.

<sup>180</sup> Vgl. ebd., S. 5-6.

<sup>181</sup> Vgl. Giesemann, Gerhard: Kulturhistorische Berührungspunkte zwischen Slowenien und Habsburg. In: Kohler, Gun-Britt / Grübel, Rainer / Hahn, Hans Henning (Hg.): Habsburg und die Slavia. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. (Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas 10), S. 344.

<sup>182</sup> Vgl. Vocolka: Geschichte Österreichs, S. 197.

intuitive national feeling and hatred towards foreigners, especially Germans are among the characteristic feature of the Slavonian nations.<sup>183</sup>

So wie bei Prešeren und Sealsfield die Nationalitätenfrage thematisch in die Texte einwanderte, wählten Autor\*innen – vornehmlich aus den nichtdeutschsprachigen Gebieten – zunehmend Stoffe aus, die Projektionsflächen eines Selbstverständnisses abseits der offiziellen Darstellungen des Kaiserreichs boten. Zur bevorzugten Gattung dieser Dichtungen wurde, dabei trotz mehrmaliger theoretischer Grabtragungen zu neuer Blüte kommend, das Versepos in der Sonderform des Nationalepos.<sup>184</sup> Auch im deutschsprachigen Raum war das Epos zu einer Gattung mit Identifikationspotenzial geworden: Hatte Friedrich II. von Preußen das *Nibelungenlied* 1784 noch als wertlos bezeichnet, empfahl Goethe es 1828 bereits allen Deutschen zur Lektüre. Durch verstärkte philologische Studien war es nach und nach zum deutschen Nationalepos stilisiert worden, das die kontinuierliche Geschichte einer kollektiven Identität belegen sollte.<sup>185</sup> In den Gebieten, in denen keine vergleichbaren historischen Texte überliefert waren, setzte indes eine verstärkte Produktion neuer Epen ein. So belebte Adam Mickiewicz 1834 im Epos *Pan Tadeusz* (dt. *Herr Tadeusz*) die polnische Adelsnation wieder,<sup>186</sup> im heutigen Montenegro beschrieb Petar Petrović Njegoš 1847 in *Gorski Vijenac* (dt. *Der Bergkranz*) das Aufeinandertreffen von Islam und Christentum und France Prešeren bearbeitete 1836 in *Krst pri Savici* (dt. *Taufe an der Savica*) den Verlust slawischer Identität im heutigen Slowenien durch die Christianisierung der heidnischen Vorfahren.<sup>187</sup> Die Aspirationen der jeweiligen Bezugsgruppen im Gegensatz zu den Interessen der Habsburgermonarchie zeigen sich in diesen Texten deutlich. Prešeren inszeniert die Bekehrung zum Christentum beispielsweise als Akt der Invasion und des Identitätsraubs, wogegen sein Schüler Auersperg (als vehementer Verteidiger der Monarchie und Teil des deutschsprachigen Adels im Herzogtum Krain) ebendiese Ereignisse als Notwendigkeit zugunsten von Zivilisation und Fortschritt darstellt. Im Vorwort zu seinen *Volkliedern aus Krain* (1850) rechtfertigt er den „unversöhnlichen Vertilgungskrieg gegen das noch widerstandsfähige Heidentum“ damit, dass die Slaw\*innen „für die in jenem Kampfe erlittenen

---

<sup>183</sup> Sealsfield: *Austria as it is*, S. 64.

<sup>184</sup> Vgl. Essen, Gesa von: Epos. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. In Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 217-218.

<sup>185</sup> Vgl. Maleczek: *Auf der Suche nach dem vorbildhaften Mittelalter*, S. 100-101.

<sup>186</sup> Vgl. Essen, von: Epos, S. 218.

<sup>187</sup> Vgl. Mančić: *Von der Aeneis zu den Nationalepen*, S. 46-47.

Verluste [...] durch das Licht und die Segnungen des Christentums überschwenglich entschädigt worden“ seien.<sup>188</sup>

In spezifischer Weise artikuliert sich der verstärkte Bezug auf die Kategorie der Nation auch in den deutschsprachigen Ländern. Der Sieg über Frankreich in den Koalitionskriegen und die darauffolgenden Verhandlungen hatten bereits einzelne Hoffnungen auf einen nationalstaatlichen Zusammenschluss genährt, die mit der Herausbildung des Deutschen Bundes als föderativem Überbau dann aber enttäuscht wurden.<sup>189</sup> Dennoch verbreitete sich, bereits seit dem Zerfall des Heiligen Römischen Reichs, kontinuierlich die subjektive Wahrnehmung der deutschsprachigen Bevölkerung als ‚deutsches Volk‘. Verbindende Elemente für die sonst so heterogenen Herrschaftsräume waren vor allem die deutsche (Schrift-)Sprache und Literatur, zuvorderst wurden also Bilder einer Kultur- und Sprachnation imaginiert.<sup>190</sup> Das Konzept vom deutschen Volk erlaubte zweierlei: Einerseits ermöglichte es, vergleichbar mit Frankreich, eine Selbstvorstellung als geeinte Nation; andererseits konnte sich die noch fatalere Vorstellung einer gemeinsamen, historisch konsistenten und biologisch erfassbaren Abstammung herausbilden.<sup>191</sup> Angenommen wurden eine germanisch-deutsche Kontinuität sowie die Existenz eines deutschen Volks bereits vor der Anwendung vermeintlich künstlicher Methoden der Staatsbildung. Ein nicht existenter deutscher Gesamtstaat konnte so in eine imaginierte Vergangenheit ausgelagert werden.<sup>192</sup> Durch den regen Austausch zwischen den deutschsprachigen Ländern fand diese Vorstellung thematisch rasch Einzug in publizistische wie literarische Texte,<sup>193</sup> auch in Österreich fanden deutsch-nationale Ansätze große Resonanz. In Hormayrs *Archiv* wurde beispielsweise bereits 1810 anonym der Aufsatz *Kein Patriotismus ohne Liebe der Muttersprache* veröffentlicht (der Autor könnte mit dem Herausgeber ident sein), in dem an die Stelle der Loyalität zur Dynastie die Treue zur durch gemeinsame Sprache definierten Gruppe tritt. Die Idee der Sprachnation wird hier naturrechtlich legitimiert und über jede andere Loyalität gestellt:<sup>194</sup> „Zwar auch in der Sitte offenbart sich der Geist eines Volkes und in der Gesetzgebung, der Gottesverehrung, der

---

<sup>188</sup> Grün, Anastasius: *Volkslieder aus Krain*. Uebersetzt von Anastasius Grün. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1850, S. VII.

<sup>189</sup> Vgl. Maleczek: *Auf der Suche nach dem vorbildhaften Mittelalter*, S. 102.

<sup>190</sup> Vgl. Koselleck: *Volk, Nation, Nationalismus*, Masse, S. 149.

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 171-172.

<sup>192</sup> Vgl. ebd., S. 174.

<sup>193</sup> Vgl. Lengauer: *Ästhetik und liberale Opposition*, S. 43.

<sup>194</sup> Vgl. Puchalski: *Imaginärer Name Österreich*, S. 73.

Kunst und der Wissenschaft: aber nicht so unmittelbar als in der Sprache, dem Hauche des Geistes“.<sup>195</sup> Im *Archiv* wurden zahlreiche sprachnational argumentierende Texte veröffentlicht, nach der restaurativen Wende von 1815 wurde das Profil der Zeitschrift von offizieller Stelle aus aber zur Betonung sprachlicher und ethnischer Pluralität hin korrigiert.<sup>196</sup> In der Selbstidentifikation als Mitglieder einer überlegenen deutschen Kulturgemeinschaft verdeutlichte sich, häufig begleitet von einem Bildungsdiskurs, auch der Anspruch auf eine Vorrangstellung der deutschsprachigen Bevölkerung gegenüber den anderssprachigen Gebieten der Monarchie.<sup>197</sup>

In Auerspergs Schriften und für deren Rezeption nimmt die Annahme einer solchen sich vorwiegend in Sprache und Kultur manifestierenden Zusammengehörigkeit, die auch politische Realisierung erfahren sollte, eine merkwürdige Position ein. Die entschiedene Identifikation mit dem Deutschen und das Bestehen auf einer Vormachtstellung der deutschsprachigen Bevölkerung innerhalb des Kaiserreichs gehören unstreitig ebenso zur Haltung des Dichters wie sein immer wieder betonter Kosmopolitismus, sein Österreich-Patriotismus und dessen spezifisch josephinische Prägung. Es finden in seinen Texten dementsprechend Positionen zusammen, die aus heutiger Sicht gegensätzlich erscheinen müssen und eine eindeutige Einordnung beinahe verunmöglichen. Wenn Scharmitzer schreibt, es hätte Tradition, „bei Anastasius Grün besonders die deutschnationale Tendenz zu beachten“,<sup>198</sup> dann trifft das, wie sein Forschungsüberblick überzeugend darstellt,<sup>199</sup> lediglich für die Rezeption bis 1945 zu. Wohl eben aufgrund der Vereinnahmung Auerspergs als Verfechter des Deutschtums, später auch als Vordenker des Anschlussgedankens durch nationalsozialistische Literaturwissenschaftler\*innen,<sup>200</sup> beschränkte sich die jüngere Forschung

---

<sup>195</sup> O.V.: Kein Patriotismus ohne Liebe der Muttersprache. In: *Archiv* 134/135 (1810), S. 571-572. Zit. nach Puchalski: *Imaginärer Name Österreich*, S. 74.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>197</sup> Vgl. Lengauer: *Ästhetik und liberale Opposition*, S. 43.

<sup>198</sup> Scharmitzer: *Anastasius Grün (1806-1876)*, S. 32.

<sup>199</sup> Vgl. ebd., S. 19-45.

<sup>200</sup> So beispielsweise bei Karwath, Hermine: *Anton Alexander Graf Auersperg (Anastasius Grün) und die nationale Bewegung seiner Zeit*. Dissertation. Univ. Wien 1940. Sie stilisiert ihn zum Vordenker des Anschlusses Österreichs an Deutschland 1938, der dem Dichter bereits als einzig richtiger Weg erschienen haben müsse, denn: „Uralt sind die Bande, die beide Länder miteinander verknüpfen. Über gleiches Blut, gleiche Sprache und viele verwandte Anschauungen hinaus, sind es zahlreiche Faktoren, die nach Deutschland weisen“, ebd. S. 101; Ähnliches findet sich in Wächter, Reinhold: *Anastasius Grüns politische Dichtung. Geistesgeschichtliche und stilistische Untersuchungen*. Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung 1933. (Jenaer Germanistische Forschungen 24). Er imaginiert beispielsweise einen Auersperg, der den Blick nach Slowenien richtet und dort Gebiete sieht, die „noch völlig ungenutzt, des Pfluges eines Helden aus dem Westen harren“, nur wartend auf „eine Erschließung des Balkans für deutsche Kultur“, ebd. S. 40.

gegenteilig auf die historisch unverfänglicheren, liberalen Aspekte seines Schreibens.<sup>201</sup> Eine solche Herangehensweise übergeht jedoch die Komplexität von Identitätskonstruktionen im 19. Jahrhundert. Wenn verteidigend beispielsweise Wolfgang Beutin meint, deutsch-nationale Diskurselemente seien in Auerspergs Texten vor dem Deutschen Krieg 1866 „nicht häufig“<sup>202</sup> gewesen, so gibt ihm eine aufmerksame Lektüre der frühen Texte in diesem Punkt Unrecht, wie in der Besprechung des dritten Gedichts des *Cincinnatus* in der ersten historischen Skizze bereits angedeutet wurde und in späteren Analysen noch offensichtlicher wird. Die eindeutige Verklärung eines Deutschtums sollte, wie ich finde, nicht zugunsten einer reibungslosen Zuordnung des Autors ausgeklammert werden, sondern braucht vielmehr eine Deutung im größeren Zusammenhang österreichischer Geschichte: *Der letzte Ritter* ebenso wie die *Nibelungen im Frack* enthalten, wie noch gezeigt werden wird, Textstellen, die den Zerfall des Heiligen Römischen Reichs als Verlust einer beispielhaften deutschen Einheit inszenieren. Eine solche Einheit wiederherzustellen (ungeachtet der historischen Akkuratheit ihrer Vorstellung) war Auersperg poetisch wie politisch ein Anliegen, ob als „Staatenbund oder Bundesstaat“<sup>203</sup> war ihm dabei zweitrangig, sofern die gemeinsam beschlossene Verfassung von allen Beteiligten eingehalten würde.<sup>204</sup> Literaturwissenschaftlich initiierte die verstärkte Hinwendung slowenischer Wissenschaftler\*innen zur Grün-Forschung ein differenzierteres Bild des Autors, das seine Positionen in der Nationalitätenfrage offen miteinbezieht.<sup>205</sup> Die Anerkennung dieses Aspekts macht seine Texte von einem komplexeren

---

<sup>201</sup> Nur die liberalen Aspekte nennt dem Fokus geschuldet zum Beispiel Thompson, Bruce: *Two Liberals of the Vormärz. Eduard von Bauernfeld and Anastasius Grün*. In: Ward, Mark G. (Hg.): *From Vormärz to Fin de Siècle. Essays in Nineteenth Century Austrian Literature*. Blairgowrie: Lochee Publications 1986, S. 41-56; ähnlich verhält es sich aber auch mit Untersuchungen, die sich zuvorderst auf die *Spaziergänge* beschränken, vgl. Lengauer: *Ästhetik und liberale Opposition; differenzierter Beicken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz*.

<sup>202</sup> Beutin, Wolfgang: ‚Freiheit geb‘ ich euch und Gleichheit! Gleich beglückt sollt all ihr sein!‘. *Spazier- und Waffengänge eines Wiener Poeten*. Anastasius Grün. In: Dvořák, Johann (Hg.): *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003, S. 32.

<sup>203</sup> Grün, Anastasius: Antwort auf das Offene Sendschreiben des Vereines ‚Slovenja‘ in Wien. In: Castle, Eduard (Hg.): *Anastasius Grüns Werke*. Sechster Teil. Aufsätze und Reden. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1909, S. 136.

<sup>204</sup> Vgl. Grün: Antwort auf das Offene Sendschreiben des Vereines ‚Slovenja‘ in Wien, S. 137.

<sup>205</sup> Exemplarisch etwa Melik, Vasilij: Anton Alexander Graf Auersperg und die Slowenen. Aus dem Slowenischen von Käthe Grah und Madita Šetinc-Salzmann. In: Janko, Anton / Schwob, Anton (Hg.): *Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz*. Internationales Symposium Laibach / Ljubljana 3.-6. November 1994. Unter Mitarbeit von Carla Carnevale. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1995. (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks 68), S. 93-108; ebenso Janko, Anton: *Anastasius Grün und die slowenische Literaturgeschichte*. In: Janko, Anton / Schwob, Anton (Hg.): *Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz*. Internationales Symposium Laibach / Ljubljana 3.-6. November 1994. Unter Mitarbeit von Carla Carnevale. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1995. (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks 68), S. 109-121; mit dem jüngsten Beitrag von 2008 auch Birk: *Österreichisch-slowenischer Kulturtransfer*.

Standpunkt aus lesbar. Einer der in diesem Zusammenhang ergiebigsten Texte Auerspergs ist das mit Neujahr 1838 datierte Gedicht *An Jakob Grimm*,<sup>206</sup> das in direkter Reaktion auf die Ausweisung der Göttinger Sieben nach ihrem Protest gegen die Aufhebung der Ständeversammlung Hannovers entstand.<sup>207</sup> Die Frankfurter Zensur verbot zunächst den Abdruck aufgrund des nationalen Gehalts, die *Mitternachtszeitung für gebildete Stände* in Hamburg veröffentlichte es schließlich in abgeänderter Form.<sup>208</sup> Ein Brief Salomon Hirzels vom Weidmann-Verlag versicherte Auersperg jedoch die rege Zirkulation der ursprünglichen Textfassung abseits des Drucks,<sup>209</sup> zwei Monate später berichtete ihm Karl Reimer davon, dass Jacob Grimm die Lektüre „viel Freude gemacht habe“.<sup>210</sup> Der Text ist eine Verteidigungsschrift für Grimm, ein Lob dessen philologischer Arbeit und Imaginationsraum einer großdeutschen Einheit. Die erste Strophe des insgesamt dreizehnstrophigen Gedichts öffnet diesen Kontext durch die Inszenierung eines Verlusts:

Dahin ist längst der schöne Traum Deutschlands, des einen, ganzen,  
Wir sehn des Kaiseradlers Flaum zerfetzt im Winde tanzen,  
Seit Deutschlands Zepter barst, und sie um des Reichsapfels Schnitten  
Wie hungernd Bettelvolk und wie genäsch'ge Knaben stritten. (V. 1-4)

Bemerkenswert auch hier die Erinnerung des Heiligen Römischen Reichs als ein einheitliches Deutschland entgegen der politisch vielfältigen Realität der deutschen Länder. Beglaubigt wird diese Einheit durch drei Machtsymbole, die als verbindliche Bestandteile einer kulturellen Formation präsentiert werden: Kaiseradler, Zepter und Reichsapfel (V. 2-3). Ihr Zerfall, repräsentiert durch die Zersetzung und Teilung der vorgeführten Bilder, wird durch das lyrische Ich beklagt, das der Verlusterfahrung in der zweiten Strophe aber ein hoffnungsvolles Argument entgegenstellt. Die Teilung auf realpolitischer Ebene könne den inneren Zusammenhalt der Deutschen, zusammengeführt in einer kollektiven, durch germanische Abstammung gestützten Identität („Germanias Geist“, V. 6) nicht mindern. Die hernach entwickelte Ringmetapher wird durch einen Blick auf die Sage *Der Ring im See bei Aachen*<sup>211</sup>

---

<sup>206</sup> Grün, Anastasius: *An Jakob Grimm*. In: Castle, Eduard (Hg.): *Anastasius Grüns Werke. Erster Teil. Politische Dichtungen*. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1909, S. 172-173.

<sup>207</sup> Vgl. Beutin: ‚Freiheit geb' ich euch und Gleichheit! Gleich beglückt sollt all ihr sein!‘, S. 31.

<sup>208</sup> Vgl. Scharmitzer: *Anastasius Grün (1806-1876)*, S. 161.

<sup>209</sup> Vgl. Brief Salomon Hirzels an Auersperg vom 12. April 1838. In: Scharmitzer (Hg.): *So eine Art lyrisches Kaffeehaus*, S. 66.

<sup>210</sup> Brief Karl Reimers an Auersperg vom 11. Juni 1838, ebd. S. 67.

<sup>211</sup> Vgl. Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: *Der Ring im See bei Aachen*. In: Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hg.): *Deutsche Sagen. Mit einem Nachwort und bibliographischen Hinweisen von Lutz Röhrich*. München: Goldmann 1998, S. 483-484.

aus dem zweiten Band der Sammlung *Deutsche Sagen* von Jacob und Wilhelm Grimm deutbar: Darin verliebt sich Karl der Große durch die Kraft eines Zauberrings unsterblich in die einfache Frau Fastrada. Als selbst nach deren Tod seine Fixierung auf sie nicht nachlässt, untersucht der Erzbischof den Leichnam und findet das Schmuckstück; der Bann ist dadurch gebrochen und der Ring wird im See von Aachen versenkt, um keinen weiteren Schaden herbeizuführen. Seine Macht schwindet aber nicht vollständig, der Kaiser entwickelt eine Vorliebe für die Stadt und weist sogar seine dortige Beisetzung an. In Auerspergs Text wird „Germanias Geist“ mit dem Ring der Sage gleichgesetzt: „[D]er [Germanias Geist, Anm.] hat ins Herz der Edlen sich geflüchtet,/ – Wie Karols Ring der Treue tief versenkt im See von Aachen –,/ Drin träumt er nun Vergangenheit und ahnt ein schön Erwachen./ Da schlief er zwar, doch traun, er lebt!“ (V. 6-9). Wie die Anziehungskraft des Zauberutensils trotz seines Versinkens bestehen bleibt, behält auch die Faszination für den deutschen Geist ihre Verbindlichkeit, obwohl seine vermeintliche politische Entsprechung aufgelöst wurde. Die Zusammengehörigkeit der Deutschen sei demnach im Moment weniger greifbar, würde aber in Zukunft wieder gestärkt werden, ein Argument, für das Auersperg bezeichnenderweise den besprochenen Mythos des nationalen Erwachens verwendet. Wie der Ring schlafe und träume der Einheitsgedanke gegenwärtig, doch er ahne zugleich „ein schön Erwachen“ (V. 8-9); eine Vorstellung, die zugleich die Ansicht hervorhebt, dass eine Einigung der deutschen Länder eben kein politisches Novum wäre, sondern die Wiederherstellung eines vergangenen Zustands. In Strophe drei wird deutlich, wodurch das lyrische Ich den Fortbestand von „Germanias Geist“ gesichert sieht: „Daß eine Burg ihm [Karols Ring, Anm.] ragt noch fest: der deutschen Sprache Einheit,/ Ein Banner sich nicht beugen läßt: der deutschen Treue Reinheit! –“ (V. 11-12). Über Sprache und eine verbindende Eigenschaft dieses konstruierten deutschen Volks, seine Treue, wird also kollektive Identität inszeniert. Die Philologie – mit ihrem herausragend dargestellten Vertreter Jacob Grimm (V. 13) – wird anschließend als Wissenschaft gepriesen, die die Genealogie der Deutschen belegen und ihre Geschichte wiederbeleben könne („Sie [die Edlen, Anm.] ahnten nicht, vergilbt Papier werd’ in der Hand des Treuen,/ Urkunde deutscher Ehre, sich so blank und rein erneuen,/ Ein Dokument mit goldner Schrift und marmorschweren Blättern“, V. 21-23). Beispielhaft verdichten sich in diesen Formulierungen Diskurselemente der Nationalitätenfrage des 19. Jahrhunderts zu einem Plädoyer für ein geeintes Deutschland: Im Mythos des Erwachens, in der Beglaubigung eines Volks durch Artefakte seiner Geschichte und in einer Projektion kollektiver Identität auf gemeinsame Sprache und Schrifttum. In Bezug auf diesen Diskurs

ist auch die Haltung Auerspergs gegenüber seinem Geburtsland Krain und der slowenischen Sprache sehr aufschlussreich, zugunsten anderer Aspekte bleibt eine genaue Ausführung dieses Verhältnisses hier aber ausgespart.<sup>212</sup> Ein kurzer Blick darauf, wo er sein Deutschtum im Austausch mit anderen Kulturen lokalisierte, ist für die Ziele dieser Arbeit aber durchaus hilfreich. Auersperg dachte dieses Verhältnis kulturevolutionär, wobei er die deutsche Kultur eindeutig an der Spitze der teleologischen Entwicklungslinie sah. Diese Vorreiterrolle war für ihn mit einem Zivilisations- und Bildungsauftrag verbunden; anschaulich macht diese Haltung beispielsweise das Vorwort zu den *Volksliedern aus Krain*, in dem er die Verdrängung der „slavische[n]“ Kulturelemente durch die „germanischen“ als „Eroberungen der wachsenden Cultur“ bezeichnet.<sup>213</sup> Ähnlich argumentiert der Autor in seiner Flugschrift *An meine slowenischen Brüder!*, die nach der Revolution 1848 panslawistisch gesinnte Krainer für eine großdeutsche Lösung unter Einbezug der slawischen Gebiete der Monarchie gewinnen sollte. Hauptargument gegen eine Abspaltung der Krain ist auch hier die Behauptung, die slowenische Kultur sei zur eigenen Nationsbildung noch nicht weit genug entwickelt und brauche deshalb Österreich – oder eben – Deutschland.<sup>214</sup> Überaus deutlich formuliert findet sich der Gedanke der deutschen Kultursuprematie in einem Brief an Ludwig August Frankl vom 26. Juli 1866, in dem Auersperg trotz der Auflösung des Deutschen Bunds auf der Zugehörigkeit der deutschsprachigen Österreicher\*innen zu dieser Kulturgemeinschaft besteht:

Die vom sieghaften Preußenhäuptling gezogene politische Demarkationslinie kann und wird uns unser geistiges Deutschthum nicht verkümmern; dieses uns zu nehmen ist keine Macht der Erde stark genug. Unser Programm kann fortan nur dahin lauten, deutscher zu sein, als je, d. h. durch gründlichere Bildung, edlere Sitte und wärmere Freiheitsliebe allen anderen Nationalitäten voranzuschreiten. Das ist keine Rassenherrschaft, sondern die gerechte Rangstellung der höheren Civilisation und Humanität.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Mehrere Forschende haben sich Auerspergs Wahrnehmung der Krain und des Slowenischen bereits angenommen, vgl. hierzu wiederum Melik: Anton Alexander Graf Auersperg und die Slowenen; zudem Janko: Anastasius Grün und die slowenische Literaturgeschichte; und Birk: Österreichisch-slowenischer Kulturtransfer.

<sup>213</sup> Grün: Volkslieder aus Krain, S. XX-XXI.

<sup>214</sup> Vgl. Grün, Anastasius: *An meine slowenischen Brüder!* In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Sechster Teil. Aufsätze und Reden. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1909, S. 132.

<sup>215</sup> Brief Auerspergs an Ludwig August Frankl vom 26. Juli 1866. In: Frankl-Hochwart, Bruno von (Hg.): Briefwechsel zwischen Anastasius Grün und Ludwig August Frankl (1845-1876). Berlin: Concordia 1905, S. 224-225.

Auerspergs deutsch-nationale Perspektive, ebenso wie seine kulturevolutionären Vorstellungen, manifestieren sich eindeutig in seinen Texten, werden in Untersuchungen aber dennoch häufig übergangen. Es kann für eine Relektüre seiner Schriften deshalb ergiebig sein, diese Aspekte mitzudenken, im Wissen, dass sie keinesfalls den prävalenten Österreich-Patriotismus oder die liberalen Grundgedanken entkräften müssen: Die drei vorgestellten Diskurse vermischen sich vielmehr, wirken aufeinander ein und bestimmen dadurch die spezifische Inszenierung kollektiver Vergangenheit in den Kurzepen *Der letzte Ritter* und *Nibelungen im Frack*, deren eingehende Untersuchung nun folgt. Wie die Texte rezipiert und welche ihrer Aspekte dabei zuvorderst betont wurden, kann in Hinsicht auf ihre Darstellungen von Erinnerung aufschlussreich sein, weshalb vor den Analysen je ein knapper Überblick über Produktions- und Rezeptionsgeschichte gegeben wird.

### 3 *Der letzte Ritter*

---

#### 3.1 Textgestalt und Rezeption

Nach rund zwei Jahren Vorlaufzeit erschien 1829 – im Impressum auf 1830 vorausdatiert – bei Frankh in München unter dem Dichternamen Anastasius Grün Auerspergs Kurzepos *Der Letzte Ritter* über den Habsburger Maximilian I. Der Text war die erste umfangreiche, zusammenhängende Dichtung des damals Dreiundzwanzigjährigen nach der Publikation einzelner Gedichte in Almanachen und Zeitschriften sowie des Gedichtbands *Blätter der Liebe*. Die Vermittlung des Manuskripts war vermutlich über Hormayr erfolgt.<sup>216</sup> Seit der Ermutigung zur Schriftstellerei durch Preßeren war Auerspergs Lust am Schreiben in den Wiener und Grazer Studienjahren ab 1824 durch den Kontakt mit diversen Akteur\*innen der literarischen Szene angeregt worden. Im Silbernen Kaffeehaus Ignaz Neuners, bereits genannt als beliebter Treffpunkt Oppositioneller, hatte er begonnen, die Bekanntschaft mit Persönlichkeiten wie Lenau oder Eduard von Bauernfeld zu pflegen, die ihm zeitlebens freundschaftlich verbunden blieben. Zudem hatte er dort erste Kontakte ins Verlagswesen, ebenso zu

---

<sup>216</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 93.

Vermittlungsfiguren wie Hormayr geknüpft, der ihn auf diesem Wege in der Wahl eines vaterländischen Stoffs bestärkte.<sup>217</sup>

*Der letzte Ritter* präsentiert das Leben Maximilians I. in Form eines Romanzenzyklus. Als Quellen Auerspergs sind Johann Jakob Fuggers *Ehrensiegel des Hauses Österreich*, Johann Weichard von Valvasors *Ehre deß Hertzogthums Crain* sowie die von Maximilian I. selbst in Auftrag gegebenen (semi-)biografischen Versromane *Theuerdank* und *Weißkunig* überliefert. An neuem Material gesellten sich diverse jüngere Geschichtstexte dazu, deren bedeutsamster gewiss Hormayrs Darstellung Maximilians im *Österreichischen Plutarch* war,<sup>218</sup> festzumachen an den zahlreichen Spuren des Textes im Epos. Wie die in Prosa gehaltene Vorrede zur ersten Ausgabe nahelegt, hatte aber auch die bildende Kunst, vornehmlich Karl Ruß' vaterländische Geschichtsbilder, die Konzeption beeinflusst. Die Ganzheit des Romanzenkranzes wird im Paratext als Mappe loser Historienbilder dargestellt, verbunden lediglich durch ihren Protagonisten. Gerichtet ist sie an den Widmungsträger Josef Feller, Auerspergs Freund und Nachbarn in Graz.<sup>219</sup> Seiner Beschreibung als Bilderfolge wird der Text teils gerecht: *Der letzte Ritter* ist eine Zusammenstellung von 46 eigenständigen Erzählgedichten (exklusive des Widmungsgedichts der zweiten Auflage), die wiederum in 17 Cluster unterschiedlichen Umfangs, von der *Weihe* bis zum *Epilog*, gebündelt sind. Eben diese beiden rahmenden Romanzen stellen als Autorfiktion eine Verbindung zur Gegenwart des 19. Jahrhunderts her. Die Inhalte der Binnenerzählung andererseits sind von der Geburt Maximilians bis zu seinem Tod chronologisch angeordnet und selbstredend Produkt eines Auswahlprozesses; was Auersperg für das Gesamtkonzept seines Texts bedeutsam schien (Burgund, das Verhältnis zu Frankreich, der Schwabenkrieg), wird in mehreren Romanzen aufgefächert, was für nicht primär relevant befunden wurde (wie das konfliktreiche Verhältnis zu Venedig) völlig außer Acht gelassen. Verbindende Elemente aller Gedichte sind die Figur Maximilians, übergreifende Motive, Metaphern und Symbole, die in der Analyse erörtert werden.

In Konsequenz einer vertiefenden Beschreibung der Form stellt sich auch die Gattungsfrage. Auersperg selbst schrieb seinen *Letzten Ritter* unverfänglich als Romanzenkranz aus, der

---

<sup>217</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 73.

<sup>218</sup> Vgl. Castle: *Der letzte Ritter*. Einleitung des Herausgebers, S. 3-4.

<sup>219</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 75.

Text kann, ausgehend von einer recht allgemein gehaltenen Definition des Epos als „narrative[r] Großform in Versen“,<sup>220</sup> aber durchaus im Kontext der vielfältigen Epenproduktion des 19. Jahrhunderts<sup>221</sup> gedeutet werden. Von der antikisierenden Tradition und den sie begleitenden Regelpoetiken (inklusive des gehobenen Tons und Anspruchs, des Strebens nach epischer Objektivität sowie einer Einheit der Handlung<sup>222</sup>) nahm Auersperg Abstand und näherte sich dem offeneren Romanzenepos. Der Gattungszweig, dem er damit folgte, hatte mit der Revitalisierung mittelalterlicher und vor allem ritterlicher Stoffe durch die italienischen Renaissancedichter\*innen, allen voran Ludovico Ariosto und Torquato Tasso, zu großer Popularität gefunden<sup>223</sup> und sich seither in unterschiedlichen Formen gehalten. In den populären Ritterstücken und Ritterromanen des 18. Jahrhunderts bildeten sich Nachfolgegattungen aus,<sup>224</sup> doch auch in das komische Epos (beispielhaft genannt sei Christoph Martin Wielands *Der Neue Amadis*) gingen zahlreiche Elemente über. Um 1800 schließlich wurde das Romanzenepos in der deutschsprachigen Dichtung wieder zu einer beliebten Form, als mustergültig galten unter anderem Johann Gottfried Herders *Der Cid* und Friedrich Schlegels *Roland*.<sup>225</sup> Die namensgebende Romanze übriges nicht zwingend auf die Verwendung von Stanzen, sondern bezeichnete in diesem Zusammenhang trotz unterschiedlicher Gattungsgenesen auch oft Balladen, meinte also Erzählgedichte ganz allgemein.<sup>226</sup> Im Gegensatz zum antikisierenden Epos zelebrierten die neuen Dichtungen die Selbstständigkeit ihrer einzelnen Teile, beliebte Varianten erzählten das Leben einer Hel-

---

<sup>220</sup> Essen, von: Epos, S. 204.

<sup>221</sup> Die Gattungsgeschichte des Epos mit ihren hitzigen Debatten um Angemessenheit und Möglichkeit einer Textform wird hier nur am Rande mitbehandelt und zugunsten anderer Aspekte ausgespart. Hinweisen möchte ich aber darauf, dass in dieser Arbeit von geschichtsphilosophischen Ansätzen in der Nachfolge Georg Wilhelm Friedrich Hegels und Georg Lukács' bewusst abgesehen wird zugunsten eines Gattungsbegriffs, der die tatsächliche, lebhaftige Vielfalt der Epenproduktion anerkennen und damit auch beschreiben kann. Für einen gattungsgeschichtlichen Überblick vgl. den angeführten Artikel von Essen, überblickshaft auch Robertson, S. 16-34 (spezifisch zur Tradition des komischen Epos S. 35-70), im Kontext des 19. Jahrhunderts Sengle S. 626-742.

<sup>222</sup> Vgl. Essen, von: Epos, S. 204-205.

<sup>223</sup> Vgl. Robertson, Ritchie: *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*. Oxford: Oxford University Press 2009, S. 36.

<sup>224</sup> Vgl. Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Band II. Die Formenwelt. Stuttgart: J. B. Metzler 1972, S. 667.

<sup>225</sup> Vgl. ebd., S. 682.

<sup>226</sup> Vgl. Beutin, Wolfgang: ‚Der Kunst erhobst du wieder den halbverfallnen Altar‘. Anastasius Grüns Romanzenkranz *Der letzte Ritter* (1829). *Teuerdank* in Studentenhand und als Lektüre des sterbenden Kaisers. In: Hartmann, Sieglinde / Löser, Freimut (Hg.): *Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit*. Unter redaktioneller Mitarbeit von Robert Steinke. Wiesbaden: Reichert 2009. (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 17), S. 425-438.

denfigur von der Geburt bis zum Tod, fokussierten die Zeit zwischen zwei Schlüsselerlebnissen oder widmeten sich der ausgedehnten Beobachtung einzelner Ereignisse. Häufig waren die Texte vom vaterländischen Diskurs geprägt.<sup>227</sup> Das oftmals von strengen Regelpoetiken begleitete Epos öffnete sich somit, wie Friedrich Sengle festhält, für Experimente im Sinne des zeitgenössischen Publikumsgeschmacks, denn „[d]ie Romanzenform nimmt dem Epos die monumentale Gleichförmigkeit, macht es mannigfaltiger, bunter, intimer und führt insofern zu einer Dämpfung des Gesamtstils“.<sup>228</sup> Diese Möglichkeit zur Vielfalt nutzte Auersperg für seine Darstellung Maximilians, die zwar idealisierend verfährt, dabei aber Sentimentalität neben Heroismus ebenso zulässt wie Humor, vor allem realisiert in der Figur des Hofnarren Kunz von der Rosen. Getragen wird diese differenzierte Darstellung von einer äußerst präsenten Erzählinstanz, die in der Autorfiktion von *Weihe* und *Epilog* selbst als Dichter auftritt, das Geschehen dabei überaus parteiisch kommentiert und vor der Folie des ritterlichen Kaisers deutliche Zeitkritik an der Gegenwart übt. Was die Strophenform betrifft, entschied sich Auersperg für eine leicht modifizierte Nibelungenstrophe, bei der nach Vorbild der Schwäbischen Dichterschule die zusätzliche Hebung in der vierten Langzeile jeder Strophe eliminiert wurde.<sup>229</sup> Das Nibelungenversmaß erlaubte zudem eine spezifisch deutsche Akzentuierung der auch stofflich vaterländisch inspirierten Texte des Dichterkreises, die bestimmt zu den Vorbildern des *Letzten Ritters* zählten. Besonders hervorzuheben sind darunter Ludwig Uhlands *Graf Eberhard der Rauschebart* und Gustav Schwabs *Romanzen aus dem Jugendleben Herzog Christophs*.<sup>230</sup>

Formal der neuen Offenheit des Epos zugewandt und inhaltlich ganz der vaterländischen Mode entsprechend wurde der *Letzte Ritter* 1829 also den Leser\*innen überantwortet. Die Veröffentlichung veranstaltete in Summe nicht viel Aufruhr; wo sich Kritiken ihrer widmeten, waren die Reaktionen für Auersperg trotz einiger Bemängelungen großteils ermutigend.<sup>231</sup> Die Aspekte, die den Zeitgenoss\*innen am bemerkenswertesten schienen, sind aus den publizierten Besprechungen abzulesen, deren einige nun Einblick in die unmittelbare Rezeption gewähren sollen. Eine Konstante ist dabei die Beobachtung dessen, wie der Text die Gegenwart an die Vergangenheit rückbindet. Am positivsten wurden die Darstellungen

---

<sup>227</sup> Vgl. Castle: *Der letzte Ritter*. Einleitung des Herausgebers, S. 4.

<sup>228</sup> Sengle: *Biedermeierzeit*, S. 683.

<sup>229</sup> Vgl. Beutin: ‚Der Kunst erhobst du wieder den halbverfallnen Altar‘, S. 430.

<sup>230</sup> Vgl. Scharmitzer: *Anastasius Grün (1806-1876)*, S. 94.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., S. 101.

Auerspergs in diesem Zusammenhang durch seinen Freund Bauernfeld hervorgehoben, der 1835, einige Jahre nach der Veröffentlichung, das Epos in seinem Artikel *Die schöne Literatur in Österreich* überaus lobend erwähnte. Gegen eine schwärmerische Lesart, die bloß Mittelalter und Rittertum verkläre, verwehrt er sich und betont im Gegenzug das Motiv der Zeitenwende, das durch Figur und Umfeld Maximilians veranschaulicht werde. Der Text zeige „jene bedeutende Zeit, die Gränze alter und neuer Bildung, alter und neuer Ansichten“ auf, deren Reflexion auch für die Gegenwart so relevant sei: „[W]ir sehen, was verloren ging, und was aus seinem Schutte zu wecken nicht mehr an der Zeit ist; wir gewahren, wie durch einen fernen Zauberschleier, was uns für das Verlorene entschädigen kann, welche Forderungen wir an die neue Zeit stellen dürfen, und welche sie zu befriedigen im Stande ist“. Bauernfeld sah also in der Zeitenwende vom Mittelalter zur Renaissance einen Spiegel der eigenen, im Umbruch sich befindenden Gegenwart; ein Text wie der *Letzte Ritter* könne damit die Leser\*innen in der nuancierten Wahrnehmung ihrer Lebensrealität stützen, ihre Perspektive werde durch die Lektüre „erhöht und erweitert, wie nach Genuss jedes wahren Dichterwerkes“.<sup>232</sup> In ähnlicher Weise positiv fiel Michael Enks Besprechung in den (noch einmal wohlbemerkt von Metternich begründeten) *Jahrbüchern der Literatur* aus. Der Rezensent geht vom Konzept der Volkstümlichkeit aus und schreibt von der Seltenheit gelungener volkstümlicher Dichtungen, die seiner Definition nach „erhebend, veredelnd, begeisternd“ an die Gegenwart anknüpfen und auf sie einwirken müssen. Auerspergs Epos sieht Enk in diesem Sinne als gelungen an, was er unter anderem auf die Romanzenform zurückführt, die – das „epische, dramatische und lyrische Element in sich vereinigend“ – über ein verhältnismäßig großes Repertoire verfüge, um „auf das Volksleben zurückzuwirken“. Besonders überraschend ist die deutliche Zeitkritik, die den Zeitgenoss\*innen wohl die Vorbildhaftigkeit der Vergangenheit im Gegensatz zur restriktiven Gegenwart verdeutlichen sollte:

In einer Zeit, in welcher Geist und Gemüth sich täglich mehr verengen und verflachen; wo trotz der Aufgeregtheit dennoch überall nur wenig gesunde Kraft zum Vorschein kommt; und trotz der Ansprüche, die sie an Bildung und Verfeinerung macht, jener reinmenschliche und heitere Sinn, der die Basis aller wahren Humanität, wie aller geistigen Erhebung ist, täglich mehr verschwindet; Eigensucht aber, leidenschaftlicher Parteygeist und finsternes Mißtrauen jeden Tag mehr überhand nehmen, und das Leben jeden Tag unerquicklicher machen; in einer solchen Zeit war es eine sehr glückliche Eingebung des poetischen Genius, das Bild eines Fürsten zu zeichnen, dessen hoher und klarer Sinn und dessen offenes, heiteres, wohlwollendes, vertrauensvolles Gemüth – den entschiedensten Gegensatz eben dieser Zeit bilden.

---

<sup>232</sup> Vgl. Bauernfeld, von: *Die schöne Literatur in Oesterreich*, S. 309-312.

Zielt seine Stoßrichtung noch deutlicher auf die vermeintlichen Mängel der Gegenwart ab, so trifft er sich hier doch auch mit Bauernfeld. Beide sehen die Darstellung der Vergangenheit als Öffnung eines Reflexionsraums ebenso wie als Möglichkeit zur Erbauung im Akt der Lektüre. Kritisch merkt Enk hingegen die Ausführung des geschichtlichen Hintergrunds an, der nicht ausreichend zusammenhängend gestaltet sei, trotzdem die Romanzenform eine ausführliche historische Unterfütterung durchaus vertrage.<sup>233</sup> Der Fokus auf dieses Verhältnis des Texts zur Historie ließ Karl Ferdinand Gutzkows Rezension für die Literaturbeilage des *Morgenblatts für gebildete Stände* weit kritischer ausfallen. Entschieden bemängelt er den sich seinem Ermessen nach rein aus der chronologischen Anordnung ergebenden Zusammenhang der Einzelromanzen, die nichts weiter seien als poetischer Kommentar zur Geschichtsschreibung, oder „nein, noch weniger, nur eine Sammlung poetischer Excursus über merkwürdige Momente aus Maxens Leben“. Die Form sei dem Inhalt daher nicht angemessen, so sein Argument weiter:

Durfte der Dichter mit seiner Leier durch einen Saal, in dem die Bilder von Maxens Thaten aufgestellt sind, wandern, und vor jedem ihm zusagenden Halt machen, um es zu besingen? Warum nicht? Aber dann mußte er keine Romanzen dichten, nicht mit der epischen Muse verkehren, nicht das gedehnte Niebelungenversmaaß brauchen.

Die Anpassung der historischen Figur an die gegenwartsgeleiteten Textstrategien Auerspergs nimmt er lediglich spöttelnd auf („Maximilian hat gegen die Schweizer gekämpft! Welche Verlegenheit für den freiheitliebenden Dichter!“), das Epos bleibe für ihn „eine unaufgelöste Dissonanz“.<sup>234</sup> Ob die Herangehensweise des Autors also begrüßt oder kritisiert wurde, den zeitgenössischen Rezensionen gemein ist ihr Interesse an einerseits der Form, die zwischen Romanze und Epos diskutiert wurde, und andererseits dem Verhältnis der inszenierten Vergangenheit zur Gegenwart. Zentral hinterfragt wurden die spezifische Aneignung von Geschichte durch den Text sowie der Anreiz zur Vergangenheitsreflexion, der von ihm ausging. Nach dem Erstdruck von 1829 wurde der *Letzte Ritter* zu Auerspergs Lebzeiten noch mehrmals neu aufgelegt. Zunächst wurde in sprachlich verbesserter Form, eingeleitet durch ein Widmungsgedicht anstatt des Prosatexts, 1838 durch die Hallberger'sche Verlagshandlung in Stuttgart eine zweite Auflage veranstaltet. Eine dritte sollte nach Auerspergs Ermessen

---

<sup>233</sup> Vgl. Enk, Michael: Der letzte Ritter. Der Cid. Das Habsburgerlied. In: Jahrbücher der Literatur 58 (1832), S. 204-214.

<sup>234</sup> Vgl. Gutzkow, Karl: Epische Dichtkunst (Fortsetzung). In: Morgenblatt für gebildete Stände. Literaturblatt 65 (1832), S. 257-260.

1842 in Wien gedruckt werden, was aber von der Zensur verhindert wurde; der Text ging deshalb über zu Weidmann nach Leipzig, wo 1844, 1845 und 1847 Editionen erschienen. Besonders erfreuten den Autor Übersetzungen einzelner Balladen durch Charles Boner in London und J. D. Sargent in New York. Der Text als Ganzes büßte jedoch auch unter Auerspergs Zeitgenoss\*innen rasch an Popularität ein, nur einzelne Gedichte wurden weiter in österreichische Schullesebücher aufgenommen.<sup>235</sup>

Literaturwissenschaftler\*innen haben sich dem *Letzten Ritter* – so wie beinahe allen Texten Auerspergs außer den *Spaziergängen* und den *Volksliedern aus Krain* – bis dato kaum gewidmet. Bloß ein einziger eigenständiger Artikel wurde über den Jugendtext bisher veröffentlicht, eine Besprechung durch Wolfgang Beutin für einen 2009 erschienenen Sammelband zur Hofkultur Kaiser Maximilians. Der Aufsatz bietet durch seine Aufschlüsselung von Aufbau, dichterischer Form und Leitmotiven des Texts einen brauchbaren Leitfaden zum Gesamtkonzept, von einer eingehenden kritischen Bearbeitung wird zugunsten des Überblicks aber abgesehen.<sup>236</sup> Ansonsten wurde das Kurzepos von Forschenden exemplarisch in größeren Zusammenhängen mitbehandelt. Peter Beicken erwähnt es beispielsweise am Rande seiner literaturgeschichtlichen Einordnung Auerspergs und resümiert, der Autor plädiere darin „für den historischen Kompromiß der Habsburger Monarchie mit dem zukunftssträchtigen Liberalismus“.<sup>237</sup> Dieser vordergründig politischen Deutung widerspricht hingegen Scharmitzer, der im Rahmen seiner Monografie neben Beutin die bisher umfassendste Besprechung verfertigt hat, wenn er betont: „[D]ie liberalen Ansprüche im *Letzten Ritter* fallen auf, wenn man sie im Rückblick betrachtet; sie blieben durchaus im Rahmen“.<sup>238</sup> Er äußert sich auch zur Gattungsfrage, die den Zeitgenoss\*innen so bedeutsam schien, und meint, *Der letzte Ritter* erfülle weder die Kriterien einer bloßen Sammlung von Balladen, noch sei er ein wirkliches Epos; ersteres nicht aufgrund der chronologischen Anordnung einer solch großen verarbeiteten Stoffmenge, zweiteres hätte hingegen einen ausgeprägteren inneren Zusammenhang benötigt.<sup>239</sup> Es ist dies freilich je nach Gattungsdefinition eine durchaus anfechtbare Auffassung – in dieser Arbeit wird beispielsweise für einen weiter gefassten Begriff des Versepos plädiert, der auch Auerspergs Texte problemlos

---

<sup>235</sup> Vgl. Castle: *Der letzte Ritter*. Einleitung des Herausgebers, S. 8-9.

<sup>236</sup> Vgl. Beutin: ‚Der Kunst erhobst du wieder den halbverfallnen Altar‘, S. 425-438.

<sup>237</sup> Beicken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz, S. 196.

<sup>238</sup> Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 106.

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 95.

in seine Tradition aufnehmen kann. Neben den genannten Bearbeitungen und einigen weiteren Erwähnungen wurde *Der Letzte Ritter* noch von Sengle im Kontext seiner systematischen Darstellung versepischer Dichtung im 19. Jahrhundert mitbehandelt. Der Text wird dabei als ein „elegisches Geschichtsepos“ kategorisiert, ein Weiterwirken in nachfolgenden Epen von Zeitgenoss\*innen, beispielsweise Lenaus, wird angenommen. Das Kurzepos selbst sei eine „nicht nur solide, sondern stellenweise beschwingte Dichtung“, am Ende aber „doch recht schwerfällig und dicht gefügt“. Sengle legt seinen Fokus vor allem auf den historischen Aspekt des Romanzenkranzes, den er als Impuls zur Vergegenwärtigung eines bisher nur theoretisch greifbaren Staatsbilds deutet.<sup>240</sup> Nebeneinandergestellt zeigen die Bearbeitungen des *Letzten Ritters* durch die Forschung also, dass die Grundthemen der zeitgenössischen Kritik in Bezug auf den Text – der Stellenwert der Vergangenheit für die Gegenwart und die formale Ausarbeitung – prinzipiell dieselben blieben. Die literaturwissenschaftlichen Analysen aber entfernen sich, ganz der allgemeinen Tendenz der Grünforschung entsprechend, zugunsten einer politischen Einordnung von der Frage, wie das Verhältnis der Zeitebenen genau inszeniert wird und was es implizieren könnte. Die nun folgende Analyse markiert den Versuch, die bisherigen Herangehensweisen zu verknüpfen und zu erweitern; zur Untersuchung von Vergangenheitsinszenierung kommt das Anliegen, Strategien der Darstellung kollektiver Identität aufzuschlüsseln und im historischen Kontext verständlich zu machen.

### 3.2 Analyse

Die Analyse von Auerspergs *Letztem Ritter* erfolgt im Dreischritt: Ausgegangen wird, aufgrund seiner Funktion als Knotenpunkt der untersuchten Diskurse im Text, vom Protagonisten. Dabei skizziere ich anfänglich die Charakterisierung Maximilians durch die Erzählinstanz, was zugleich einen ersten Eindruck über den Grundtenor des Epos vermittelt. Anschließend wird von der Einzelperson auf größere Kollektive und deren Darstellung rückgeschlossen. In der Gegenüberstellung des Protagonisten (aus heutiger Sicht als Repräsentant des Heiligen Römischen Reichs, im Kontext des Texts ‚Deutschlands‘ oder ‚der Deutschen‘) mit erstens Frankreich und zweitens der Schweiz werden stereotype Darstel-

---

<sup>240</sup> Vgl. Sengle: Biedermeierzeit, S. 700-701.

lungsweisen des 19. Jahrhunderts offenbar, die anhand von Differenz- und Ähnlichkeitsbe- kundungen die Konstruktion einer kollektiven Identität unterstützen. Hiernach untersuche ich im zweiten Unterkapitel der Analyse die Inszenierung dieser Identität näher. Als eine der Grundstrategien des Texts ist in diesem Zusammenhang die Legitimierung bestehender Ord- nungen hervorzuheben, wie diese konkret vonstattengeht, wird erneut in drei kürzeren Ab- schnitten dargelegt. Zuerst wird dafür die Rechtfertigung der habsburgischen Vorherrschaft, auf genealogischer und metaphorischer Ebene, aufgeschlüsselt. Anschließend wird ausgear- beitet, inwiefern eines der konstantesten politischen Argumente Auerspergs – dass nämlich politische Stabilität nur durch ein Vertrauensverhältnis und die Kompromissbereitschaft zwischen Fürst\*innen und Bevölkerung erzielt werden könne – auch in diesem Text belegbar ist. Als letzten Schritt dieses Teils wird anhand der Episode um den Aufstand in Brügge dargestellt, was dieser Logik zufolge droht, wenn die notwendige Stabilität angefochten und die Ordnung ausgehebelt wird. Im dritten und letzten großen Analysekapitel bespreche ich schließlich, welcher Wert und Nutzen der Erinnerung im *Letzten Ritter* zugeschrieben wird. Hier wird zunächst nach dem Verhältnis der dargestellten Zeitebenen und den Modi ihrer Vermittlung gefragt. Darauf aufbauend liegt der Fokus danach auf der Inszenierung unter- schiedlicher Erinnerungsmedien und deren interpretatorischer Implikationen. Dies wieder- um setzt der letzte Abschnitt fort, der eingehend die Funktion von Denk- und Grabmälern als Orte der Reflexion und kollektiven Selbstvergewisserung im Kurzepos behandelt.

### 3.2.1 Maximilian, Held und Repräsentant der Deutschen

Als ‚letzter Ritter‘<sup>241</sup> ist Maximilian I. nicht nur titelgebend für Auerspergs Text, seine Cha- rakterisierung ist fraglos auch einer der Schlüssel zu dessen Verständnis. Wenn ihm die zent- rale Stellung innerhalb der Ausgestaltungen zugesprochen wird, ist dies zum einen simpel durch seinen Status als Protagonist zu begründen, zum anderen aber auch durch die Anord- nung der einzelnen Textteile, die wie Außenschichten die Maximilianerzählung als ihren Kern umschließen: Vom Paratext, also vorne der Vorrede (in den Fassungen nach der ersten Auflage dem Widmungsgedicht) und hinten den Anmerkungen, wird übergeleitet zur Au- torfiktion, die mit *Weihe* und *Epilog* die Binnenhandlung des Epos rahmt. Beiden Romanzen

---

<sup>241</sup> Eine Bezeichnung, die nicht von Auersperg selbst stammt, sondern sich bereits früher herausgebildet und verfestigt hat, unter anderem aufgrund der Vorliebe Maximilians für das Turnierwesen, vgl. Vocolka: Ge- schichte Österreichs, S. 95.

ist jeweils ein Zitat aus den Versromanen des historischen Maximilian vorangestellt; vor der *Weihe* wird in Referenz auf den *Weißkunig* das Verhältnis von Fiktion und Faktizität benannt: „Merk’, viel wird von mir geschrieben,/ Was Sachen und Krieg ich hab’ getrieben;/ Darum schreib, was ich dir sag’,/ So kommt die rechte Wahrheit an den Tag“ (LR, S. 17). Der Epilog hingegen verweist mit seinem Motto auf den *Theuerdank* und spricht von allgemeiner Vergänglichkeit, der die Überdauerung moralisch-gesellschaftlicher Werte entgegengestellt wird: „– Alles in der Welt zergeht,/ Ausgenommen die Ehr’ bleibt stät“ (LR, S. 105). Im Zentrum schließlich folgt die Maximilianerzählung, die ihrerseits in der ersten (*Des Herrschers Wiege*) und letzten (*Held Teuerdank*) Romanze durch den Gesang eines Schreiners in Wiener Neustadt gerahmt ist, der dem Kaiser zuerst die Wiege und am Ende den Sarg zimmert. Es ist in Richtung der Binnenerzählung somit eine archäologischen Grabungen gleichende Lesebewegung hin zur Vergangenheit, eine Suche nach dem Protagonisten unter mehreren Textschichten vorzunehmen: Von der Vorrede des impliziten Autors ausgehend wird fortgeschritten zu Zeugnissen überlieferter historischer Artefakte in Form von Maximilians Versromanen. Anschließend arbeiten sich die Rezipient\*innen über die mutmaßlich zeitgenössisch angesiedelte Autorfiktion des wandernden Dichters vor in die erzählte Gegenwart Maximilians, wobei der Fokus erst vom Schreiner auf ihn zu schwenken hat. Das in dieser Arbeit hervorgehobene zentrale Thema des Texts – die Aktualisierung und Reflexion der Vergangenheit – findet somit auch in der durch die Anordnung der Textteile geleiteten Lektüre ihre Parallele, wobei nicht nur verschiedene Zeitebenen ineinandergefügt werden, sondern auch unterschiedliche Ebenen fiktionalen Erzählens. Meine Analyse geht in der umgekehrten Richtung vor. Ich beginne im Kern, gehe also aus von einer Untersuchung der Figur Maximilian als idealem und vorbildlichem Fürsten, daran anknüpfend bespreche ich seine Rolle als Repräsentant eines Kollektivs. Die Beobachtungen dieses ersten Schritts dienen später als Grundlage meiner Ausführungen über Praktiken und Medien des Erinnerns. Auf die zu Beginn vorgestellten theoretischen Leitbegriffe zurückgreifend wird für die anfängliche Charakterisierung Maximilians also das Wechselspiel von Ich- und Wir-Identitäten relevant; die Beobachtungen zum Komplex des kollektiven Gedächtnisses werden später darauf aufgebaut.

### 3.2.1.1 Charakterisierung

Die Heldenfigur Maximilian funktioniert in ihrem Konstruktcharakter, wie bereits angedeutet, als vorbildliche Einzelperson ebenso wie repräsentativ für größere Kollektive. Die individuelle Darstellung des Protagonisten wird hier zuerst behandelt, wobei Grundfragen nach den ihm zugeschriebenen Eigenschaften und dabei besonders hervorgehobenen Verhaltensweisen beantwortet werden. Sie bilden das Gerüst für die Gesamtkonstruktion, das Zusammentragen möglicherweise disparat scheinender Beobachtungen sei hier deshalb verziehen. Den Anfang bildet die äußere Erscheinung der Figur, in deren Beschreibung sich Auersperg recht genau an folgende Ausführungen Hormayrs im *Österreichischen Plutarch* hält:

Maximilian war von ansehnlicher Grösse, stark und schön gebaut, sein Anstand wahrhaft kaiserlich, heroisch sein fester Gang. Aus den beständig unruhigen, blauen Augen blitzte ein liebliches Feuer, fürchterlich flammend im aufgeregten Zorn. Die um Brust und Nacken flatternden goldenen Haare wurden frühzeitig weiß.<sup>242</sup>

Die Inszenierung der blauen Augen und goldenen Locken kommt im *Letzten Ritter* vor allem während kämpferischer Auseinandersetzungen mit Frankreich vor (selbige werden an späterer Stelle näher erläutert); von diesen abgesehen dient Maximilians äußere Beschreibung wohl zuvorderst der Hervorhebung seines Charismas. Allein der Anblick des zukünftigen Kaisers schüchtert die Umstehenden, trotz seiner bescheidenen Aufmachung, beim Einreiten zur Verlobung mit Maria von Burgund ein: „Er reitet wie die Gefährten in schlichtem Waffenglanz,/ Nur nickt im blonden Gelock ihm ein dünner Perlenkranz;/ Ist der es oder die Flamme, die aus dem Aug’ ihm fährt,/ Was jedem, der vorbeiwallt, vom Haupt die Mütze kehrt?“ (LR, V. 393-396). Hormayrs Vermerk vom flammenden Auge des Kaisers wird hier in Szene gesetzt, um für Maximilian eine überdurchschnittlich starke Ausstrahlung und Außenwirkung zu behaupten. Dieser Aspekt seiner Darstellung ist übrigens als Konstante hervorzuheben, die überaus häufig betont wird (u.a. LR, V. 266; V. 395; V. 401; V. 535; V. 2038-2040; V. 2659). Schon anhand dieser frühen Beschreibung im Text wird in jedem Fall deutlich, dass es sich beim Protagonisten nicht um einen durchschnittlichen Ritter, sondern um eine Ausnahmeerscheinung handelt.

---

<sup>242</sup> Hormayr, Joseph von: Oesterreichischer Plutarch, oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates. Bd. 5. Wien: Anton Doll 1807, S. 149.

Das vorteilhafte Herausragen aus der Ordnung ist während des gesamten Epos Merkmal Maximilians. Bereits in der Jugend, beschrieben in der Romanze *Der Fürstenjüngling*, zeigt sich seine vielversprechende Veranlagung, aufgrund derer „Schulwitz und Unverstand“ (LR, V. 233) bei ihm nichts auszurichten vermögen, „Licht und Weisheit und Recht“ (LR, V. 235) aber auf fruchtbaren Boden fallen – drei Begriffe, die in vielen Texten Auerspergs als politische Leitvokabeln vorkommen und hier speziell als Fundament eines sinnvollen Herrschaftsverhältnisses inszeniert werden. Treu dieser Ausgangslage eignen ihm auch als Erwachsenen außergewöhnliche Talente, die andere Würdenträger gleichermaßen anerkennen. So legt beispielsweise Karl der Kühne am Totenbett seiner Tochter Maria die Heirat mit Maximilian nahe und begründet: „In Östreich mag’s dir glänzen auf Fluren segensreich,/ Dort blüht die Heldenblume, der keine andre gleich“ (V. 307-308). Von den historischen Ereignissen weicht diese Darstellung freilich vehement ab; was im Text als Bewunderung durch den Vater beginnt und in einer freiwilligen Liebesheirat resultiert, war zu größtem Anteil politisches Kalkül und Beschluss der Väter, Friedrichs III. und Karls.<sup>243</sup> Der Sympathie der Leser\*innen für Maximilian mag die romantische Inszenierung aber durchaus zuträglich gewesen sein, bot sie doch Potenzial zur emotionalen Einfühlung und Identifikation. Die Einschätzung des Protagonisten durch Karl wird im Text durch einen ähnlichen Eindruck des Bischofs während der Krönungszeremonie im Kölner Dom bestätigt, der die Krone guter Dinge und ohne Vorbehalt übergibt, weiß er doch, „daß noch niemand auf bessern Ort sie gesetzt“ (LR, V. 960). Die facettenreichen Talente Maximilians verstärken diesen Eindruck; besonders lustvoll beschreibt die Erzählinstanz beispielsweise seine Leidenschaft für die Jagd in der Episode *Die Martinswand* („Wer ist der kecke Schütze im grünen Jagdgewand,/ Den Gembart auf dem Hütlein, die Armbrust in der Hand,/ Des Aug’ so flammend glühet wie hoher Königsblick,/ Des Herz so still sich freuet an kühnem Jägerglück?“; LR, V. 1269-1272), doch auch seine Fähigkeiten als Kriegsherr werden immer wieder inszeniert (z. Bsp. „Der König, statt des Zepters, faßt nun den Luntenbrand,/ Wie führt so gut er beide mit sichrer Meisterhand!“; LR, V. 2021-2022). Betont wird außerdem der Kunstsinn des Kaisers, der speziell im Aufeinandertreffen mit Ulrich von Hutten sowie Albrecht Dürer zur Darstellung kommt. Während letzterer Zusammenkunft vergleicht Maximilian das Werkzeug des Malers mit seinen Reichskleinodien: „Ein Stückchen Gold mein

---

<sup>243</sup> Vgl. Hollegger, Manfred: Maximilian I. (1459-1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende. Stuttgart: W. Kohlhammer 2005, S. 29-31.

Zepter, mein Reich ein Stück grün Land,/ Dein Zepter Stift und Kohle, dein Reich die Leinwand“ (LR, V. 2451-2452). In diesem Gleichnis erkennt er die staatstragende Bedeutung der Künste an und erhebt das Regieren gleichzeitig zur Kunst, eine Wertung, die den Grundprinzipien des Texts entspricht.

Abgesehen von seiner Inszenierung als Ausnahmeerscheinung entsprechen die dem Kaiser zugeschriebenen Eigenschaften mit ihrer Betonung von Frömmigkeit, Milde, Tapferkeit und Treue im Grunde einem ritterlichen Tugendkatalog (auch die Frauenverehrung in der Maria-Episode kann hier angeführt werden).<sup>244</sup> Hervorgehoben wird auch seine Eidestreue, die unter anderem genutzt wird, um fragwürdige Entscheidungen zu rechtfertigen. Ehrenhaft verbleibt Maximilian beispielsweise in Gefangenschaft der Brüggener Stände, obwohl eine List ihn befreien könnte („Das Wort, das ich gesprochen, steh’ fest wie Marmelstein!/ Ich schwur den Eid, zu bleiben, es ist ein Königseid!“; LR, V. 1162-1163), an anderer Stelle wird ihm ein innerer Konflikt bezüglich der Hinrichtung Hans von Pienzenaus und dessen Unterstützern angedichtet, die er lieber durch einen Freispruch ersetzt hätte: „Schon sah man mild Erbarmen des Königs Blick umschweben,/ Schon will sein Herz begnad’gen, sein Eid verwehrt ihm’s nur,/ Und insgeheim verwünscht er den argen, bösen Schwur“ (LR, V. 2062-2064). Die Identität von Wort und Tat ist somit grundlegendes Charakteristikum des Protagonisten, ebenso wie die im letztgenannten Beispiel erwähnte Milde. Sie muss angesichts des Eids unterdrückt werden, prägt aber ansonsten Maximilians Handeln maßgeblich (z. Bsp. LR, V. 1249; V. 2062; V. 2466; V. 2749; V. 2873). Im Text vor allem adjektivisch gebraucht unterstreicht sie nicht nur Güte, Sorge und Freigiebigkeit, sie hat auch patriarchalen Charakter und betont im historischen Gebrauch als „standesmäßige eigenschaft eines guten fürsten oder herrn“<sup>245</sup> die Qualifikation Maximilians als Kaiser. Sogar im Fall der Majestätsbeleidigung lässt ihn diese Haltung Nachsicht empfinden; nachdem die Bewohner\*innen Brügges die Wand des Gebäudes, in dem sie ihn als Gefangenen gehalten hatten, mit einem lateinischen Spottgedicht versehen, reagiert er anstatt mit Strafe mit heiterem Verständnis: „Drein [an das Tor, Anm.] hatten jüngst die Meutrer gegraben ein Spottgedicht,/ Max las es laut, drauf sprach er mit lächelndem Gesicht: ‚Warum schrieht ihr’s lateinisch? Das ist für Mönch’

---

<sup>244</sup> Vgl. Wächter: Anastasius Grüns politische Dichtung, S. 4.

<sup>245</sup> Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hg.): mild, milde. In: Deutsches Wörterbuch. 32 Bände. Leipzig 1854-1961. Online-Version: [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM04977#XGM04977](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM04977#XGM04977) (6.4.2020).

allein/ Und so was, liebe Leute, soll doch für alle sein“ (LR, V. 1233-1236). Durchaus anachronistisch ist Auerspergs idealem Kaiser der freie Gedanke wichtiger als die eigene Unantastbarkeit, die Vergangenheitsdarstellung bearbeitet also auch die Forderungen der Gegenwart. Entgegen dem hohen Aufwand, den der historische Maximilian zu Zwecken der *memoria* betrieb,<sup>246</sup> wird Auerspergs letztem Ritter zudem die Tugend der Bescheidenheit zugesprochen. Anstatt des eigentlichen, vom Kaiser selbst in Auftrag gegebenen, pompösen Grabmals im Innsbrucker Dom wünscht Auerspergs Maximilian in einem schlichten Sarg bestattet zu werden: „Nicht Zepterglanz noch Purpur, nicht eitle Kronenzier;/ Nicht stolzer Wappenflieder prang’ auf dem Sarge mir;/ Ein weißes Kreuz, ganz einfach, auf schwarzem Grund allein;/ Das ist der Menschheit Wappen! Das soll mein Sargschmuck sein!“ (LR, V. 2757-2760). Die optische Ähnlichkeit des beschriebenen Sargs mit dem Josephs II. in der Kapuzinergruft hat Scharmitzer bemerkt;<sup>247</sup> die Referenz auf den von Auersperg verehrten aufgeklärten Herrscher schlägt somit abermals eine Brücke in die Gegenwart des Autors, neben den idealisierten Maximilian wird ein zweites fürstliches Vorbild gestellt. Was die Idealisierung also umfasst, ist die Mahnung an gegenwärtige Souveräne, sich an den Vorbildern der eigenen Vergangenheit zu orientieren, die charakterliche Beschreibung des Kaisers deutet eine mögliche Funktion des Epos als Fürstenspiegel an.

Ebendiese Feststellung unterstreicht, dass die Wahl eines Königs und Kaisers als Protagonist keine willkürliche war. Die so vorbildhafte Darstellung des höchsten Souveräns einer monarchischen Ordnung ist neben Zelebrierung einer Einzelperson auch Mahnung an eine soziale Gruppe, deren öffentliche Einschätzung sich durch die politischen Entwicklungen des frühen 19. Jahrhunderts maßgeblich verändert hatte (vgl. Kap. 2.2.2). Mit der überaus positiven Inszenierung Maximilians als Vertreter des Fürsten- und Königtums wird die monarchische Ordnung im *Letzten Ritter* aber, wenn auch mit liberalen Anklängen, vor allem legitimiert. Die dahingehende Argumentation beginnt bezeichnenderweise bereits vor Auftreten des Protagonisten in der Romanze *Des Herrschers Wiege*: Sie setzt ein mit dem erwähnten Gesang des Schreiners, der unterbrochen wird durch die Neuigkeit von der Geburt des Kaisersohns – ihm wird aufgetragen, eine Wiege zu zimmern. Um diese herum finden

---

<sup>246</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Wood, Christopher S.: Maximilian als Archäologe. In: Müller, Jan-Dirk / Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.): Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. Berlin: De Gruyter 2015. (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 190), S. 159-163.

<sup>247</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 99-100.

sich nach der Taufe die Gratulant\*innen ein, worunter zwei nur für die Erzählinstanz sichtbar sind: „Noch sieht mein Aug’ zwei Gäste an jener Wiege stehn,/ Doch keiner von den andern vermocht’ es, sie zu sehn“ (LR, V. 137-138). Es handelt sich um Tod und Leben, die hier als allegorische Figuren den potenziellen Lebensweg des jungen Habsburgers debattieren. Zentraler Gegenstand des Gesprächs ist die Frage, wem von beiden er zum allgemeinen Wohl zugeeignet werden solle – deutlicher formuliert, ob Überleben oder Kindstod für die Welt vorteilhafter wäre. An dieser Stelle wird übrigens aus gattungstheoretischer Sicht der Umgang Auerspergs mit dem Wunderbaren im Epos veranschaulicht: Es ist zwar in Form von Allegorien noch in die Binnenhandlung integriert, entzieht sich aber (abgesehen von der Wahrnehmung der Erzählinstanz) dem Bereich der Sichtbarkeit. Ein direktes Eingreifen dieser allegorischen Figuren in die Handlung des Texts wird außerdem nicht vorgeführt; sie kommentieren vielmehr von einer außenstehenden Position, stellen also eine Reduktionsstufe des Wunderbaren in der Epik dar.

Die Grundargumente des *Letzten Ritters* werden durch Leben und Tod in Form eines rhetorischen Wettstreits vorgebracht und debattiert. Dabei verlässt sich Auersperg auf für seine Texte typische stark kontrastierende Bilder und Parallelismen, die schon mit der körperlichen Darstellung der Allegorien beginnen. Der Tod tritt auf als „alter Weiser, gebückt und dürr von Leib“ (LR, V. 140), das Leben hingegen ist personifiziert als „kräftig blühend Weib“ (LR, V. 139). Auszumachen ist hier folglich auch ein Geschlechterkontrast, der sich mit der Darstellung von Maximilians Eltern (LR, V. 237-240) noch intensiviert; während das Männliche martialisch mit Schwert, Krieg und Tod in Verbindung gebracht wird, steht dem dichotomisch eine empathische, naturalisierte Weiblichkeit gegenüber, die auch den Frieden miteinschließt.<sup>248</sup> Nun setzt der Tod in seiner Rede mit einer Kritik am Königtum an sich, nicht an spezifischen Regierungen, ein („Krank ist die ganze Menschheit, an Kön’gen leidet sie“; LR, V. 161) und erklärt, dass er in den Herrschenden zuvorderst eine

---

<sup>248</sup> Eine genauere Analyse der Geschlechterrollen in Auerspergs Texten käme womöglich zu differenzierteren Ergebnissen. Meiner bisherigen Lektüreerfahrung zufolge stützt sich der Autor aber in erster Linie auf die traditionellen Geschlechterdichotomien des 19. Jahrhunderts: Frauen werden in der Regel als liebende, fürsorgliche, natürliche Wesen glorifiziert, die als Kontrastfolie für eine rationalisierte, kräftige Männlichkeit fungieren. Abgesehen davon, dass in Auerspergs Texten ohnehin kaum Frauenfiguren vorkommen, ist erkennbar, dass die wenigen vorhandenen zumeist als ideale Ehefrauen und Mütter dargestellt werden, dies gilt auch für den *Letzten Ritter*. In den *Nibelungen im Frack* kommt mit der (im Epos namentlich nicht einmal genannten) Ehefrau Moritz Wilhelms, Henriette Charlotte von Sachsen-Merseburg, überhaupt nur eine Frau vor, die aber weder eigenständig agiert, noch in irgendeiner Weise relevant für die Handlungsentwicklung ist. Auerspergs Geschichtsauffassung ist am Ende eine durch und durch männliche.

Last für die Bevölkerung sehe; auch der Säugling Maximilian stellt ihm vor allem die vielen Toten dar, die während seiner Regentschaft sterben werden müssen: „Wenn jetzt dies Hirn verdorret, dann brütet’s nie davon,/ Wieviel der Gräber brauche zum Fundament ein Thron?/ Stockt jetzt sein Blut, nie strömet des Volkes Blut dann hin,/ Zu färben seinen Purpur, weil er zu blaß ihm schien“ (LR, V. 160). Eine Differenzierung in geglücktes und fehlgeleitetes Regieren tut er als belanglos ab, sei das Blutvergießen doch schlicht Bestandteil jeder fürstlichen Tätigkeit: „Ein König wird er werden, schon darum sei er mein!/ Ein König wird er werden, all eins, ob böß, ob gut;/ Kein König starb auf Erden, der gänzlich rein von Blut“ (LR, V. 146-148). Der Tod argumentiert hier sozusagen als Systemkritiker und sieht das Leiden nicht durch bestimmte Personen, sondern in der Hierarchie selbst begründet. Das Leben aber widerspricht vehement, auf die Rede folgt die Gegenrede. Die vorgebrachten Argumente werden nacheinander entkräftet: Hatte der Tod als Resultat der Herrschaft noch weinende Augen angeführt (LR, V. 155), versichert das Leben, dass diese durch Maximilian „von Tränen frei“ (LR, V. 176) würden, den zuvor beschworenen öden Schlachtgefilden (LR, V. 156) steht der Wiederaufbau zerstörter Städte entgegen (LR, V. 175). Anstatt der prophezeiten Gräberfelder wird der Bau von Domen und Friedenstempeln antizipiert (LR, V. 179). Die architektonische Metaphorik bildet den Kontrast von Verfall und Aufbau aus, zweiterer kann sowohl als Bild des Fortschritts als auch der Stabilität gedeutet werden. An späterer Stelle bezeichnet sich Maximilian ebenfalls selbst als einen „Bauherr[en]“ Gottes (LR, V. 1317). Das vom Greis vorgestellte blutige Königtum korrigiert das Leben weiters hin zu der harmonischen Vorstellung einer Gesellschaftsordnung, die zwar in gleichem Maße hierarchisch aufgebaut ist, aber auf dem Wohl der Bevölkerung basiert: „Des Volkes Glück ist das Kissen, drauf nachts er säntflich ruht,/ Des Volkes Herzen die Säulen, drauf fußt sein Thron wohl gut,/ Stets dünkt ihm zu klein das Kissen, zu wenig der Säulen schier,/ Vertrauen ist sein Kanzler und Milde sein Almosenier“ (LR, V. 181-184). Das Leben stellt das Potenzial der Fürst\*innen als ein nährendes sowie schaffendes dar und betont, es könne auch über deren Lebenszeit hinaus noch Früchte tragen: „Und dort auch sprießt noch Segen, wo sein Gebein mag ruhn!/ Dies alles kann ein König, und dieser wird es tun“ (LR, V. 191-192). Mit dem deiktischen Wink dieses letzten Verses wendet sich der Fokus vom abstrakten Königtum ab und dem Protagonisten des Texts zu. Die zugehörige Schlusswendung im Futur weist bereits auf die kommenden Entwicklungen voraus und tatsächlich bewahrheiten sich die Argumente des Lebens in der Funktionsweise einer selbsterfüllenden Prophezeiung. Mit dem Vorbehalt, dass geeignete Personen die Positionen von Würdenträger\*innen einnehmen müssen, wird

hier also deutlich der mögliche Nutzen einer monarchischen Ordnung für alle Beteiligten argumentiert. Der Text ist einerseits Lob der einzelnen Figur Maximilian, auf einer abstrakteren Ebene wird er indes als positives Exempel gelungener Herrschaft inszeniert. Diese Darstellung stellt somit auch Grundsatzfragen nach gesellschaftlicher Ordnung und Stabilität, die zumindest in der Logik der Diegese recht schnell beantwortet werden können: Zum Wohl der Bevölkerung ausgeführt sei das monarchische Staatsprinzip Stabilitätsgarant, der auf lange Sicht Wohlstand und Zufriedenheit zu erhalten vermag.

Neben Maximilians Charakterisierung als vorbildhaftem Individuum und Vertreter des Königtums an sich kann er zusätzlich als Repräsentant eines (zuvorderst sprach- und kultur-) national gedachten Kollektivs gelesen werden. Dass seine heterogene Identität durch mehrere Gruppen bestimmt wird, beweisen in dieser Hinsicht bereits die vorgenommenen direkteren Zuschreibungen. Diese verweisen außerdem auf die problematische Doppelfunktion der habsburgischen Kaiser im Reich<sup>249</sup> – natürlich ohne dass eine Problematisierung innerhalb des Texts erfolgen würde. Erstens also wird der Protagonist durch die Benennung „Max von Österreich“ (LR, V. 207; ebenso V. 462; V. 537; V. 885) als Landesfürst des Erzherzogtums Österreich ausgewiesen, zweitens erfolgt eine Charakterisierung als „Habsburgsprosse“ (LR, V. 545; ähnlich LR, V. 1273 und V. 1342), die auf seine Position innerhalb der dynastischen Erbfolge der Habsburger\*innen verweist. Drittens aber wird eine übergeordnete deutsche Identität mit dem Heiligen Römischen Reich als Bezugsgröße konstruiert. In der Binnenhandlung weist auf diesen Zusammenhang als erste Maria hin, die ihren zukünftigen Ehemann als „edles deutsches Blut“ (LR, V. 406) in Burgund empfängt, mehrmals wird er auch danach als deutscher König und Kaiser bezeichnet (LR, V. 567; V. 1520). Betont wird das dezidierte Deutschtum Maximilians aber vor allem in den Konfrontationen mit Frankreich (der nächste Abschnitt widmet sich dem vertiefend), wobei die ihm und seinem jeweiligen Gegenüber zugeschriebenen Eigenschaften durchaus nationalstereotypen Darstellungen des

---

<sup>249</sup> Die habsburgischen Kaiser des Heiligen Römischen Reichs waren zugleich Landesfürsten über die dynastischen Territorien, somit also reichsrechtlich von sich selbst in Form eines Lehensverhältnisses abhängig. Vgl. dazu: Mazohl, Brigitte / Schneider, Karin: ‚Translatio Imperii‘? Reichsidee und Kaisermithos in der Habsburgermonarchie. In: Asche, Matthias / Nicklas, Thomas (Hg.): Was vom Alten Reiche blieb ... Deutungen, Institutionen und Bilder des frühneuzeitlichen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im 19. und 20. Jahrhundert. München: Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit 2011, S. 104.

19. Jahrhunderts – wohlbemerkt aus deutscher Sicht – entsprechen. Diese gängigen Zuschreibungen hatten sich bereits weit früher ausgebildet,<sup>250</sup> erfuhren ab den Koalitionskriegen aber eine Spezifizierung und vermehrte Verbreitung durch die verstärkten Abgrenzungsbestrebungen der antifranzösischen Publizistik und Lyrik.<sup>251</sup> Sie verschwanden natürlich nicht abrupt mit Kriegsende und wurden von Autor\*innen wie Auersperg zur literarischen Identitätskonstruktion genutzt (vgl. hierzu auch Kap. 2.2.1 und 2.2.3). Eigenschaften, die einem deutschen Volkscharakter beispielsweise in den Texten Johann Gottlieb Fichtes und Arnolds zugeordnet wurden, waren Treue, Bescheidenheit, Ernst, Gutmütigkeit, Frömmigkeit und Gemütsstärke.<sup>252</sup>

Unter allen möglichen Eigenschaften sind es eben diese, die Auersperg zur Charakterisierung der Deutschen in seinem Epos nutzt: Durch den Ernst zeichnen sich nicht nur Maximilian (LR, V. 1931; V. 2444), sondern auch der Burgunderherzog Karl der Kühne (LR, V. 255; V. 268) sowie die Ritter des Kaisers (LR, V. 467) aus; dem Grundprinzip der Treue folgen in Auerspergs Darstellung alle Gesellschaftsschichten im Reich, von der gemeinen Bevölkerung bis hoch zum Kaiser (z. Bsp. LR, V. 895; V. 1398; V. 2458; V. 2724). Auf die offenbare Bescheidenheit Maximilians wurde im Zusammenhang seiner Mustergültigkeit für ein ideales Königtum hingewiesen, ebenso wie auf die Milde seines Charakters, die sich unter anderem als Gutmütigkeit selbst gegenüber Feind\*innen und Despot\*innen ausdrückt. Fortlaufend inszeniert wird auch die ausgeprägte Frömmigkeit des Protagonisten, der nicht selten, wie im nächsten Abschnitt genauer erläutert, vor und nach einer Schlacht zum Gebet anhebt und sein Handeln Gott verschreibt (dezidiert als eine seiner Tugenden angesprochen wird sie bei LR, V. 1152). In besonderem Ausmaß hervorgehoben wird aber Maximilians Gemütsstärke: Zahlreiche Szenen zeigen ihn sinnend (z. Bsp. LR, V. 581; V. 2137; V. 2309) oder gar tiefsinnend (z. Bsp. LR, V. 667; V. 1109; V. 2242) in Gedanken vertieft, damit zusammenhängend ist der Text nicht selten geprägt von einer gewissen Wehmut der allge-

---

<sup>250</sup> Im Fall der französisch-deutschen Selbst- und Fremdbilder bestanden viele Grundzüge sogar seit der Frühen Neuzeit; einen Überblick und Problemaufriss (beides kann im Rahmen dieser Arbeit nicht bewerkstelligt werden) bietet Ruth Florack in der Einleitung ihrer Monografie, vgl. Florack, Ruth: *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 1-48.

<sup>251</sup> Vgl. Pelzer, Erich: *Die Wiedergeburt Deutschlands 1813 und die Dämonisierung Napoleons*. In: Höpel, Thomas (Hg.): *Deutschlandbilder – Frankreichbilder. 1700-1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2001, S. 271.

<sup>252</sup> Vgl. Florack: *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, S. 760.

meinen Vergänglichkeit des Lebens gegenüber – eine Tatsache, die Gutzkow in seiner Rezension besonders kritisierte, da diese Haltung ihm für das Epos keinesfalls geeignet schien.<sup>253</sup> Da der *Letzte Ritter* während der großen Weltschmerzmode veröffentlicht wurde, kann dieser Hang zur Wehmut möglicherweise auch durch andere literarische Einflüsse und den zeitgenössischen Publikumsgeschmack erklärt werden. Den bereits gelisteten Charakteristika Maximilians und seines Gefolges sind außerdem traditionell als ritterlich wahrgenommene Eigenschaften wie der Edelmut (z. Bsp. LR, V. 882; V. 1535; V. 1756) und die Kühnheit (z. Bsp. LR, V. 619; V. 1505; V. 1990) hinzuzufügen. Besonders der Protagonist vereint alle genannten Merkmale und Werte in sich und ist damit in selbem Maße, ganz seinem Beinamen entsprechend, als ritterlich zu bezeichnen, wie er das konstruierte Ideal eines Deutschen im 19. Jahrhundert verkörpert. Vom vorbildlichen Individuum kann somit auf die Utopie eines deutschen Kollektivs mit entsprechend gefestigtem Volkscharakter rückgeschlossen werden. Hier ist besonders die moralische Komponente von Bedeutung; wie bereits ausgeführt, war der Faktor Herkunft für das Nationalitätskonzept des frühen 19. Jahrhunderts noch nicht in hohem Ausmaß relevant. Auch im *Letzten Ritter* sind es vielmehr die Einhaltung eines bestimmten Tugendkatalogs und die Verkörperung vermeintlich deutscher Charaktereigenschaften, die nationale Zugehörigkeit ausweisen. Ganz im Sinne dieser Konzeptionalisierung spricht die Erzählinstanz den Deutschen, die im Lager bei Saint-Omer der Aufforderung eines französischen Ritters zum Zweikampf aus Furcht nicht folgen und seinen Spott zulassen, ihr Deutschtum kurzerhand ab: „Sie ließen ihn’s so treiben – das waren Deutsche nicht!/ Ein jeder blieb im Zelte und tat, als hört’ er’s nicht!“ (LR, V. 597-598). Mangels einer politisch realisierten deutschen Nation war es eben genau der kulturell-sprachliche Bereich, über den die Konstruktion einer Zusammengehörigkeit sowie Prozesse der Selbstvergewisserung stattfinden konnten. Auerspergs Versuch, stereotyp als deutsch wahrgenommene Eigenschaften und ritterlich konnotierte Tugenden in Einklang zu bringen, darf durchaus als bewusste Entscheidung angesehen werden, vieles scheint in abgeschwächter Form der nationalistischen und antifranzösischen Literatur der Koalitionskriege entlehnt. Dass das Epos für die Zeitgenoss\*innen des Autors vermehrt ein Vehikel nationaler Selbstreflexion darstellte, mag auch die Gattungswahl zumindest teilweise erklären, wenngleich ein freierer, verspielterer Zugang gewählt wurde. Die ausgeführten drei Ebenen seiner Charakterisierung – Maximilian als Einzelperson, als König und als Deutscher – finden sich

---

<sup>253</sup> Vgl. Gutzkow: Epische Dichtkunst, S. 258.

ineinander verwoben und doch differenzierbar im Text wieder. Wie ein Fürstenspiegel stellt der *Letzte Ritter* die Verhaltensweisen beispielhafter Fürst\*innen, zur Nachahmung empfohlen, den Zeitgenoss\*innen dar, es wird aber gleichermaßen Raum für die Identifikation der Leser\*innen mit der inszenierten deutschen Vergangenheit geschaffen. So ist der Protagonist im Sinne eines *pars pro toto* auch Vermittler eines idealisierten Deutschtums und damit potenzielle Referenzfigur einer bestimmten Zielgruppe. Nach dieser umfassenden Charakterisierung Maximilians gehe ich auf zwei Aspekte seiner kollektiven Repräsentativität genauer ein: Zuerst zeige ich anhand des Verhältnisses zu Frankreich, wie im Text eine deutsche Überlegenheit vor allem auf moralischer Ebene konstruiert wird, anschließend möchte ich aufschlüsseln, wie die positiv konnotierte Alterität der Schweiz im Gegenteil dazu auf eine antizipierte Entwicklung Deutschlands vorauszuweisen scheint.

### 3.2.1.2 Maximilian und Frankreich

Vor der Ausarbeitung des deutsch-französischen Gegensatzes im Text ist an die bereits formulierte assmannsche Grundannahme zu erinnern, laut der sich das Gefühl einer kollektiven Identität vor allem auch durch die Bewusstwerdung der Unterschiedlichkeit zu anderen Gruppen ausbildet (vgl. Kap. 2.1). Nach diesem Grundsatz konstruiert Auersperg einen starken Kontrast zwischen Deutschland und Frankreich, etwa in Form stereotyper Zuschreibungen, um die Identität der Deutschen im Text zu festigen. Die Konflikte mit dem pejorativ so benannten „Franzmann“ (z. Bsp. LR, V. 502; V. 936; V. 1533; V. 2232) sind bestimmendes Element der Inszenierung Maximilians und markieren den zentralen Antagonismus des Texts. Sehr schnell fällt auf, dass die Charakterisierung der Französ\*innen bewusst einseitig und unvoreilhaft ist; Ruth Florack weist in ihrer Monografie aber darauf hin, dass für die Gruppe, aus deren Sicht erzählt wird, nicht unbedingt die Darstellungsweisen selbst, sondern deren Implikationen von Bedeutung sind: „Fruchtbarer als die Streitfrage darum, wieviel ‚Wahrheit‘ über das Fremde ein Stereotyp enthalten mag, ist daher der Blick auf seine Funktion für Kommunikationsprozesse innerhalb des ‚Eigenen‘ [...]“.<sup>254</sup> Offensichtlich waren die Koalitionskriege zur Entstehungszeit des Epos bereits beendet gewesen, Auersperg hatte auch das Heilige Römische Reich nicht mehr selbst erlebt, war es doch im Jahr seiner Geburt aufgelöst worden. Die Abgrenzung zum Anderen ebenso wie die Rückbesinnung auf den

---

<sup>254</sup> Florack: *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, S. 2.

umfassenden Charakter des Reichs konnten aber mit Bezug auf gegenwärtige Entwicklungen produktiv gemacht werden. Was nämlich immer relevanter wurde, war die Vorstellung einer großdeutschen Zusammengehörigkeit, die auf längere Sicht auch politische Realisierung erfahren sollte (vgl. Kap. 2.2.3). Somit sind, im Zusammenhang der Darstellung Frankreichs, als Textstrategien wohl vor allem die versuchte Bestätigung eines einheitlichen Selbstbilds und die Rückdatierung dieses vermeintlichen Volkscharakters in die Vergangenheit hervorzuheben. Trotz neu gesetztem Fokus wird dabei auf etablierte Rhetorik und Motivik zurückgegriffen; die Französ\*innen bleiben somit das abzulehnende Gegenbild, anhand dessen eine beständige deutsche Tugendhaftigkeit konstruiert werden kann.

Eine der anschaulichsten Inszenierungen dieser Gegenüberstellung bietet schon die erste Konfrontation der beiden Fraktionen in der Romanze *Das Lager*. Im Feldlager während eines der Kämpfe des Burgundischen Erbfolgekriegs stellt sich Maximilian dem Zweikampf mit einem französischen Ritter, der jeden Morgen im „deutschen Lagerfeld“ (LR, V. 591) einreitet, um unter den dort stationierten Männern einen willigen Gegner zu finden. Allein die Beschreibung seines Äußeren und Verhaltens machen den Kontrast zum idealisierten Maximilian offensichtlich. Als sich kein Gegner findet, zieht er „mit höhnischem Lächeln die bärt’gen Lippen schief“ (LR, V. 593), auch von seinem nächsten Besuch bleibt vor allem der respektlose Hohn, den er im Fortreiten zeigt („und wieder zog er höhnisch“, LR, V. 613); den Deutschen, die auf dieses Gespött nicht reagieren, wird wie erwähnt ihre Deutschheit abgesprochen (LR, V. 597-598). Besonders hebt die Erzählinstanz außerdem den Stolz des Ritters hervor, der durch Attribute in roter Signalfarbe unterstrichen wird („auf stolzem Rosse“, LR, V. 592; „Drauf sprengte der tolle Ritter in stolzem Satz davon“, LR, V. 599; „Ein roter Helmbusch wogte kühn um sein stolzes Haupt“, LR, V. 605; „Und eine Schärpe trug er, so rot wie junges Blut“, LR, V. 609), und sich vehement von der Bescheidenheit und Frömmigkeit des Protagonisten abhebt. Äußerlich kennzeichnet diese unterschiedliche Geisteshaltung zunächst eine Absenz des Schmucks aufseiten Maximilians („Auf seinem Helme zeigt sich kein schmucker Federstrauß“, LR, V. 621; „Es wogt um seine Schultern kein schmuckes Wappenkleid,/ Ein rauher Eisenpanzer ist seiner Brust Geschmeid,/ Nur eine Silberschärpe wallt um des Busens Wehr,/ Drauf steht mit güldnen Zügen gar zierlich: Gott die Ehr’!“ LR, V. 625-628), dem höhnischen Ausdruck im Gesicht des Ritters wird weiters sein „kühnes Antlitz“ (LR, V. 619) entgegengestellt. Die Charakterisierung des Protagonisten entspricht hier dem im vorangegangenen Abschnitt ausführlich Vorgebrachten; abzulesen

ist in dieser Szene aber zusätzlich die mit gängigen Frankreichbildern des 19. Jahrhunderts konforme Inszenierung des Ritters. Seine auffälligsten Eigenschaften, Überheblichkeit und Blutdurst (letztere erkennbar in seinem Beinamen ‚der große Würger‘, ebenso im roten Helmbusch und der Schärpe), wurden während der Koalitionskriege vornehmlich Napoleon als Anführer der Französ\*innen zugeschrieben<sup>255</sup> und gehören zu der Kategorie von Stereotypen, die sich durch die zunehmende Nationalisierung weiter verfestigten.<sup>256</sup> Noch deutlicher wird der Gegensatz zwischen den Kontrahenten im Kampf selbst. Zwar scheint der Franzose anfänglich überlegen, das Abhandenkommen von Maximilians Helm und dementprechende Enthüllen seines Gesichts sind aber folgenreich:

Sieh! nieder auf den Nacken rollt goldner Haare Strom,  
Zwei klare Augen leuchten blau wie des Himmels Dom,  
Drin glänzt auch eine Sonne, so blendend rein und licht,  
Solch eine deutsche Sonne verträgt der Franzmann nicht.

Er stutzt und starrt geblendet, das Schwert entsank der Hand,  
Als sei aus Geisterlanden ein Rächer ihm gesandt;  
Des Deutschen Schwert doch wettet mit mächt'gem Stoß auf ihn,  
Jetzt schwinden ihm die Sinne, er stürzt zur Erde hin.

Da jubeln all die Deutschen, da jauchzet Mann für Mann:  
,Heil deutscher Rache Engel! Heil Maximilian!‘  
Der aber wirft von dannen die blutbefleckte Wehr,  
Und sinkt in seine Knie und betet: Gott die Ehr'! (LR, V. 641-652)

Für diese Textstelle ist mehrerlei Merkwürdiges festzuhalten: Erstens, dass Auersperg auch hier treu der zitierten Beschreibung Hormayrs folgt, wobei die goldenen Haare, die blauen Augen und sogar das Feuer in letzteren anzitiert werden. Zweitens fällt die proportional häufige Verwendung von Lexemen, die auf das Deutsche verweisen, auf. Ihre Nennung setzt überhaupt erst ein, als das Haupt Maximilians durch den Verlust des Helms freigelegt wird und häuft sich zum Ende des Kampfs hin. Der Protagonist wird durch diese Inszenierung

---

<sup>255</sup> Vgl. Pelzer: Die Wiedergeburt Deutschlands 1813 und die Dämonisierung Napoleons, S. 281.

<sup>256</sup> Dass diese vor allem auch literarische Stereotypisierung (vom grundlegenden Konstruktcharakter der Nation einmal ganz abgesehen) eine polemische Vereinfachung darstellt, ist klar; sogar während der Koalitionskriege selbst war das Bewusstsein um die Unzulänglichkeit dieser Dichotomisierung weit stärker vorhanden, als Lyrik und Publizistik der Zeit glauben machen wollen. Einerseits war unklar, wen das Feindbild Frankreich überhaupt umfassen sollte – Napoleon, die Armee oder gar die allgemeine Bevölkerung? Weiters zeigte sich die Situation auch auf deutscher Seite viel komplizierter. So kämpften auch Deutsche für Frankreich und deutsche Fürstentümer waren mit Napoleon verbündet. Vgl. dazu: Jeismann, Michael: Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1918. Stuttgart: Klett-Cotta 1992. (Sprache und Geschichte 19), S. 76.

also im ganz eigentlichen Sinne zum Gesicht der Deutschen, zu ihrem Repräsentanten stilisiert; der Zweikampf vertritt somit im Kleinen den übergeordneten nationalen Konflikt. Drittens ist die sakralisierte Darstellung Maximilians interessant. Wie ein Nimbus kränzt die goldene Haarpracht den Kopf des zum deutschen Racheengel stilisierten Königs, hell genug, um den Gegner zu blenden. Dem religiösen Bildbereich entsprechend liegt durch das abschließende Gebet eine zusätzliche Betonung auf der Frömmigkeit des Protagonisten, auch angesichts seines Siegs fällt er nicht wie sein Kontrahent dem Stolz anheim. Neben ihrer Veranschaulichung der individuellen Religiosität der Figur und Demonstration der *Pietas Austriaca* lässt sich diese Geste auch im Kontext des Heiligen Römischen Reichs deuten, wurde Maximilian als dessen Kaiser doch als „ranghöchste[r] Schutzherr der westlichen Christenheit“<sup>257</sup> angesehen. An dieser Stelle ist zu betonen, dass das 1804 neu gegründete Kaisertum Österreich zur Zeit Auerspergs nicht zwingend als politisches Novum wahrgenommen, sondern vielfach als lückenlose Weiterführung des alten Reichs betrachtet wurde, dessen legitimes Herrscherhaus nur Habsburg sein konnte – zumindest aus österreichischer Sicht.<sup>258</sup> Die Inszenierung habsburgischer Frömmigkeit und des Kaisers als Verteidiger des Christentums markieren im Epos also nicht unbedingt zwei unterschiedliche Konzepte, sondern fallen vielmehr ineinander. Während in Zusammenhang mit Frankreich der religiöse Glaube im *Letzten Ritter* völlig ausgeklammert bleibt, ist er integraler Bestandteil der deutschen Charakterisierung. Auch vor der (ersten) Schlacht von Guinegate heben die Deutschen zum gemeinsamen Gebet an: „Max sinkt auf seine Knie, das ganze Heer ihm nach,/ Auf tausend Panzern goldig der Sonne Glut sich brach,/ Wie’n Strahl des Glaubens, der aufwärts aus Menschenherzen fährt,/ Wie’n Strahl der Gnade, der nieder aus Gottes Aug’ sich kehrt“ (LR, V. 677-680). Beachtenswert sind besonders die letzten beiden Verse, da sie eine Gegenseitigkeit suggerieren; zum einen wendet sich das deutsche Heer betend an Gott, zum anderen scheint die Anrufung im „Strahl der Gnade“ tatsächlich erwidert zu werden. Dadurch lässt sich erahnen, dass der Sieg der Deutschen im Text auch von Gott gewollt ist. Während der Schlachtenschilderung wird zudem eine Gegensätzlichkeit zwischen Maximilian und dem französischen Heerführer Philippe de Crèvecœur inszeniert, verstärkt durch den Einsatz von Parallelismen: „Hier fliegender Kugeln Sausen, dort donnernder Mörser Gedröhn,/ Hier trunkner Sieger Jubel, dort sterbender Krieger Gestöhn,/ Zähnkirschen dort

---

<sup>257</sup> Mazohl / Schneider: ‚Translatio Imperii‘?, S. 120.

<sup>258</sup> Vgl. ebd., S. 101.

und Fluchen, hier brechender Lippen Gebet,/ Dort Crève-cœur: vorwärts, Memmen! hier Max: steht, Brüder, steht!“ (LR, V. 685-688). In der kontrastierenden Darstellung werden die Unterschiede deutlich offenbar; wo auf deutscher Seite gebetet wird, wird im französischen Heer geflucht, der Brüderlichkeit in Maximilians Truppen steht die degradierende Schimpfrede des Gegners gegenüber. Die syntaktische Parallelführung versprachlicht die direkte Korrespondenz zwischen Selbst- und Fremdbild.

Mit der Romanze *Deutscher Brauch* folgt zum Ende der Maximilianerzählung hin eine Parallelszene des *Zweikampfs*. In den Straßen Wiens passiert der Protagonist mit Kunz von der Rosen das Haus eines französischen Ritters, an dessen Fassade ein beschriftetes Schild angebracht ist: Dem Deutschen, der ihn im Kampf besiegen könne, würde er von da an dienen. Der Hofnarr ahnt, dass sich Maximilian einer solchen Herausforderung nicht entziehen würde, und versucht, ihn vom Lesen abzuhalten; auch in dieser ironischen Rede sind die dem Text zugrundeliegenden antifranzösischen Ressentiments offensichtlich: „Französisch ist’s; ihr wißt ja, wie’s Frankreichs Söhne treiben,/ Die anders schreiben als sprechen und anders lesen als schreiben/ Und anders sprechen als denken und anders setzen als singen,/ Die groß in allem Kleinen und klein in großen Dingen“ (LR, V. 1493-1496). Wie von Kunz befürchtet, entschließt sich der Angesprochene zum Kampf, den er selbstredend auch für sich entscheidet. Den Wiederholungscharakter der Siege Maximilians über Frankreich bekundet die Erzählinstanz in gelassener Routine und direkter Ansprache der Leser\*innen:

Und säng’ ich, wie er geschwungen das Schwert, sein breites, treues,  
Wie flink gelenkt den Kampfspeer, so säng’ ich euch nichts Neues;  
Und sagt’ ich, wie nimmermüde er Hieb und Stoß gesellt,  
Ihr wißt ja, wie’s der Deutsche gegenüber dem Franzmann hält.

Und höher stieg die Sonne; der Franzmann lag im Sand,  
Das Siegeschwert, hell leuchtend, ragt hoch in Maxens Hand.  
,So schlägt ein deutscher Ritter!’ er sprach’s und stand verklärt,  
Wie Sankt Michael der Sieger mit seinem Flammenschwert. (LR, V. 1509-1516)

Bildlichkeit und Implikationen dieser Passage sind mit dem *Zweikampf* aufs engste verknüpft. Die für Maximilian verwendeten Bezeichnungen signalisieren erneut, dass er als Einzelner („er“) ein Kollektiv (als „der Deutsche“) vertritt. Außerdem ist auch hier die Sakralisierung des Protagonisten wesentlicher Bestandteil der Darstellungsweise, sie wird gegenüber der zugrundeliegenden Parallelszene durch den direkt ausgesprochenen Vergleich mit dem Erzengel Michael sogar noch deutlich gesteigert. Dieser ist in der christlichen Tradition zuvorderst als Bezwinger des Teufels oder auch des Bösen in Gestalt eines Drachen

bekannt,<sup>259</sup> ikonografisch wird er häufig mit gezogenem Schwert, der überwältigte Gegner ihm zu Füßen liegend, dargestellt. Die bildliche Gleichsetzung Maximilians sowie des zu Boden gesunkenen französischen Ritters mit Michael und dem besiegten Teufel ist noch eindeutiger als beim Triumph im *Zweikampf*: Mithilfe des angedeuteten Gegensatzes von Gut und Böse werden die zwei Nationen als moralische Dichotomie vorgeführt. Auch bei dieser Inszenierung wendet Auersperg ein in der Lyrik der Koalitionskriege gängiges Schema an, die Gegenüberstellung der Deutschen als von Gott erwähltem Volk mit den gottlosen Französ\*innen, gegen die es das Reich zu verteidigen gilt.<sup>260</sup> Etwas entkräftet wird dieses doch sehr übersteigerte Bild durch die darauffolgende Kameradschaft der beiden Männer. Beim gemeinsamen Trinkgelage entwickelt der Franzose Begeisterung für den einnehmenden Charakter Maximilians („Der Franzmann hob den Becher, begeistert flammt’ sein Blut:/ ‚Heil Max dir, edler Deutscher, so tapfer und so gut!“; LR, V. 1533-1534) und wird ihm ein treuer Gefolgsmann.

Die letzte Konfrontation zwischen Deutschen und Französ\*innen im Text erfolgt beinahe am Ende der Binnenhandlung, in der zweiten Schlacht von Guinegate. Zu deren Vorbereitung geht die Erzählinstanz ausführlich auf das zwischen Deutschland und England geschlossene Bündnis ein, indem das Zusammentreffen der alliierten Könige beschrieben wird. Die entsprechende Romanze *Der Fürstenbund* setzt mit einer für die Leser\*innen mittlerweile erwartbaren Begründung der Koalition ein: „Zwei Bundesheere lagern bei Terouanne im Feld,/ Dorthin hat ihre Zelte Franzosenhaß gestellt“ (LR, V. 2117-2118). Die sich als roter Faden durch das Epos ziehende Feindschaft wird hier erstmals dezidiert als Hass benannt und zwar gleich in dreifacher Ausführung: Metaphorisch wird dieses bestimmende Gefühl nämlich auch zum Pferd, auf dem die Deutschen vor dem Kampf den Rhein passieren („Haß war der kühne Springer“; LR, V. 2123) und zum Brückenmeister, der dem englischen Heer die Überquerung des Meers ermöglicht („Haß nennt sich der Brückenmeister“; LR, V. 2127). Diesem Antagonismus entgegengesetzt wird das als empfindsame Männerfreundschaft inszenierte Verhältnis zwischen Maximilian und Heinrich VIII. Als der Protagonist die Beständigkeit des Hasses bedauert, gibt der englische König als positiven Gegenpol die Liebe zu bedenken, auf der ihre Allianz basiere: „Da fiel ins Wort ihm Heinrich: ‚Vergiß die

---

<sup>259</sup> Vgl. Dörfel, Donata: Michael. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Deutsche Bibelgesellschaft 2010. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/27133> (15.2.2020).

<sup>260</sup> Vgl. Pelzer: Die Wiedergeburt Deutschlands 1813 und die Dämonisierung Napoleons, S. 279.

Liebe nicht!/  
Sie ist's, die unsre Arme zu festem Bunde flicht;/  
O lasse fort ihn dauern in ferne ew'ge Zeit!'/  
Da drückte Max ans Herz ihn: „Ja, Bruder, in Ewigkeit!“ (LR, V. 2149-2152). Die einleitende Rede zur darauffolgenden Schlacht, inklusive der Abnahme des Helms und des Verweises auf das ergraute Haupthaar, ist inhaltlich Hormayrs Plutarch entnommen<sup>261</sup> und zu vier Strophen ausgeschmückt. „[M]it altem Mut und Haß“ (LR, V. 2190) sollen die deutschen Truppen Frankreich in der Schlacht gegenüberreten, die sich in der spöttelnden Beobachtung Kunzens zu einer Jagdszene entwickelt:

Zuschauend stand Herr Kunze auf einem Hügel fern:  
„Einmal im Leben sah' ich doch eine Schlacht so gern!  
Drum bin ich hergeklettert; doch ach, Gott sei's geklagt,  
Denn seh' ich recht, ist's wahrlich nur eine Hasenjagd!“

Die Mörser donnern seltner, es schweigt der Waffen Klang,  
Anstatt des Schlachtrufs jubelt der Hörner Siegesgesang,  
Staubnebel hüllt den Franzmann in seine Schande ein,  
Und jauchzend ruft der Deutsche: Glückauf, der Sieg ist mein!

Das war der Tag, wo Deutscher und Brite die Hand sich bot  
Und Frankreichs stolzen Nacken trat in den blut'gen Kot;  
Die Schlacht doch heißt die Spornschlacht noch bis zum heut'gen Tag,  
Weil, statt des Schwerts, der Franzmann da nur der Sporen pflag. – (LR, V. 2221-2232)

Der Sieg ist am Ende wiederum ein moralischer, überwunden wird der wiederholt betonte Stolz der Französ\*innen. Die diesem diametral gegenübergestellte Tugend ist einmal mehr die deutsche Frömmigkeit, der anschließend eine ganze Romanze gewidmet wird. In *Die Wallfahrt* ruft Maximilian seine Ritter zur Dankbarkeit auf und betont, dass ihr Sieg am Ende der Gnade Gottes zu verdanken sei: „Ihr ehrt den Sieg im Sieger, jedoch vergeßt drob nicht/ Des Starken, der ihn spendet und für uns Schwache ficht“ (LR, V. 2265-2266).

### 3.2.1.3 Maximilian und die Schweiz

Im Verhältnis zu Frankreich ist es also gerade die inszenierte Gegensätzlichkeit, die eine Konstruktion kollektiver deutscher Identität ermöglicht. Ihre Grundzüge speisen sich aus gängigen Nationalstereotypen des 19. Jahrhunderts und suggerieren vor allem eine moralische Überlegenheit der Deutschen. Anders geht Auersperg bei der Darstellung der Schweiz vor. Vorbildhaft die Freiheit verteidigend werden die Schweizer\*innen der Alten Eidgenos-

---

<sup>261</sup> Vgl. Hormayr, von: Oesterreichischer Plutarch, S. 170.

senschaft zur geradezu utopischen Gemeinschaft hochstilisiert, die sich vom Deutschlandbild des Epos zwar unterscheidet, aber doch Anknüpfungspunkte bietet. Während die Alterität der Französ\*innen auch als Mittel zur eigenen Selbsterhöhung dient, scheint die Relation zur Schweiz mehr ein Ausblick auf die erhoffte Zukunft oder zumindest ein wegweisendes Beispiel zu sein. Die betreffende Abteilung *Ritter und Freie* umfasst 5 Romanzen und zählt damit zu den ausführlichsten des Epos, ihr Gegenstand ist der Schwabenkrieg, durch den Maximilian I. die Schweiz in die Reichsordnungen einzugliedern versuchte.<sup>262</sup> Scharmitzer betont, dass durch diesen Textteil „die berechtigten Anliegen nationaler Unabhängigkeiten“<sup>263</sup> in das Epos aufgenommen worden seien. Zusätzlich zu diesem Interesse präsentiert die Episode meiner Ansicht nach im Kleinen ein alternatives, ganz auf dem Freiheitsgedanken basierendes, Modell eines Staatenbunds. Auersperg integriert damit die zeitgenössischen Forderungen nach Freiheit und überstaatlichem Zusammenschluss in seinen Text und stellt sie dem restriktiven Europa der Restaurationszeit vor.

Bereits in der ersten Romanze macht die Erzählinstanz keinen Hehl daraus, dass die Episode grundsätzlich kritisch gemeint ist, und sich diese Kritik direkt an die Fürst\*innen als staatliche Führungspersonen richtet. Maximilian und sein Gefolge sind in diesem Einleitungsgedicht noch nicht präsent, was die eindeutige Fixierung in der Vergangenheit mindert. Die erste Strophe spricht die Machthaber\*innen direkt an, beinahe zynisch wird mit einer Frage eingeleitet: „Was treibt euch wohl, ihr Fürsten, stets in die Schweizergau'n?/ Wollt einmal doch im Leben ein freies Land ihr schau'n?“ (LR, V. 1545-1546). Die Absenz der Figuren stellt die Romanze also in eine gewisse Zeitlosigkeit, aufgrund derer auch gegenwärtige Fürst\*innen in die Ansprache miteingeschlossen scheinen. Das genannte „freie[] Land“ wird in den folgenden Strophen als ursprünglich und unverfälscht dargestellt, was auch in der metaphorischen Beschreibung der Natur als großem Buch Gottes ausgedrückt wird: „Wißt ihr, was drin geschrieben? O seht, es strahlt so licht!/ Freiheit! steht drin, ihr Herren; die Schrift kennt ihr wohl nicht,/ Es schrieb sie ja kein Kanzler, es ist kein Pergament,/ Drauf eines Volkes Herzblut als rotes Siegel brennt“ (LR, V. 1553-1556). Behauptet wird hier eine Natürlichkeit der Schweiz, die sich künstlich übergestülpter Konzepte der Staatenbildung entzieht und gleichsam unbürokratisch die Freiheit ihrer Bewohner\*innen zu garantieren im-

---

<sup>262</sup> Vgl. Hollegger: Maximilian I. (1459-1519), S. 105.

<sup>263</sup> Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 97.

stande ist. Die Freiheit ist überhaupt Leitvokabel der Abteilung und wird auch in dieser ersten Romanze inflationär anzitiert. Als frei werden in dieser Inszenierung sowohl die Natur der Alpen in ihrer vermeintlichen Ursprünglichkeit als auch die Schweizer\*innen selbst angesehen, deren Eidgenossenschaft als Inbild eines gleichberechtigten Staatenbunds dargestellt wird. Die letzten beiden Strophen integrieren als Fazit der Romanze sechs Mal das Lexem „frei“:

Im Schweizerland da springen die Quellen frei empor,  
Frei schweben die segelnden Wolken und singender Vögel Chor,  
Frei blickt vom Firn die Gemse auf krachende Wetter herab,  
Und freie Weste flüstern um freier Helden Grab.

Viel tausend Schweizer stehen auf hoher Alpenwand,  
Sie schau'n ins Land hernieder und drücken Hand in Hand  
Und schwören, in Tod und Leben zu stehen kühn und treu,  
Und schwören, in Tod und Leben zu bleiben stark und frei! (LR, V. 1581-1588)

Das durch die gefassten Hände transportierte Bild des Zusammenhalts, noch verstärkt mittels des Treueschwurs, verrät hier bereits, dass die von Auersperg konstruierte kollektive Identität der Schweizer\*innen auf bedingungsloser Loyalität basiert. Mit der Nennung von Kühnheit und Treue lässt sich außerdem eine Verbindung zum bereits für die Deutschen vorgestellten Tugendkatalog herstellen, die antizipierte Spiegelung der deutschen *imagined community* des Epos in der Inszenierung der Schweiz wird hier zum ersten Mal angedeutet. Die auffällige Koppelung der verklärten Naturdarstellung an ein idealisiertes Staatsmodell war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung keinesfalls innovativ oder exzeptionell, vielmehr hatte sich schon in der Literatur des 18. Jahrhunderts ein spezifisch deutscher Philhelvetismus herausgebildet.<sup>264</sup> Mit der Eidgenossenschaft als Vorbild für einen funktionierenden Staatenbund war die Schweiz deutschen Schriftsteller\*innen „Projektionsfläche einer deutschen Nationalidylle“<sup>265</sup> geworden. Nach Zerfall des Heiligen Römischen Reichs, insbesondere ab 1815, wurden gemeinhin idyllische Darstellungen der Schweiz popularisiert, die wohl unter anderem das Bedürfnis nach einer einfachen und heilen Welt ausdrückten. Noch

---

<sup>264</sup> Vgl. Hentschel, Uwe: *Mythos Schweiz. Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*. Tübingen: Niemeyer 2002. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 90), S. 1.

<sup>265</sup> Hien, Markus: *Altes Reich und Neue Dichtung. Literarisch-politisches Reichsdenken zwischen 1740 und 1830*. Berlin / Boston: De Gruyter 2015. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 82), S. 401-402.

immer wurde die freie Natur häufig mit dem freien Staat gleichgesetzt – obwohl selbstverständlich auch in der Schweiz Rede- und Pressefreiheit stark eingeschränkt waren.<sup>266</sup>

Ganz diesem zeitgenössischen Trend entsprechend ist eben auch Auerspergs Bild der Schweiz eines der utopischen Ursprünglichkeit. Es wird unter anderem durch das Weglassen all dessen konstruiert, was am Übergang zur Frühen Neuzeit modern wirken könnte, und so erscheint die Lebensweise der Schweizer\*innen im *Letzten Ritter* als durch und durch agrarische. Besonders in der Kriegsführung wird diese Vorgehensweise deutlich; als Maximilian beispielsweise das Kommando über sein Heer dem Fürstenberger übergibt, schickt er ihn dorthin in den Kampf „[w]o Kühhorn ist Drommete und Bauernvolk der Feind“ (LR, V. 1622). Selbst Heinz Wohlleb, der Anführer der Schweizer Truppen, wird als Bauer stilisiert, indem seine Handlungen mit landwirtschaftlichen Bildern konterkariert werden: „Der Alte faßt die Fahne, sein Blick zum Himmel steht,/ Sonst bebt sein Arm, wenn leitend er hinterm Pfluge geht“ (LR, V. 1646). Im metaphorischen Bereich verstärkt Auersperg diese Verbindung zusätzlich, selbst für den Verlust des Kopfhaars findet er ein entsprechendes Gleichnis („das Haar auf seinem Haupt,/ Das scheint ein fahles Saatfeld, vom Schnitter Zeit entlaubt“; LR, V. 1638). Für die heroisierte Darstellung Wohllebs ist erwartungsgemäß wieder das Konzept der Freiheit relevant, wenn er beteuert, die Eidgenossenschaft würde „für Freiheit und für Recht“ (LR, V. 1650) zu den Waffen greifen, wobei ihm das Schwert so treu sein solle wie „die Sense dem Schnittersmann“ (LR, V. 1662). Zusätzlich wird er in die Nähe zweier Schweizer Nationalhelden gestellt: Beim ersten Mal vermutet die Erzählinstanz, „Tells Schatten“ (LR, V. 1672) segne Wohlleb, im zweiten Fall glaubt dieser selbst, durch ein Zeichen Arnold von Winkelrieds zum Durchbrechen der deutschen Truppen aufgefordert zu werden (LR, V. 1690). Letzterer war überhaupt eine beliebte Figur unter deutschen Schriftsteller\*innen insbesondere der Romantik. Zum Helden stilisiert wurde er aufgrund einer altruistischen Handlung im Kampf gegen das österreichische Heer 1386, die Auersperg Wohlleb im *Letzten Ritter* imitieren lässt. Um die Lanzenfront des feindlichen Heers zu durchbrechen, warf er sich ihr entgegen und formte so einen Durchgang für die eigenen Truppen. Als Aufopferung für die Idee der Freiheit wurde dieses Vorgehen unter anderem von Friedrich Schiller und Arndt in gleicher Weise anerkannt wie glorifiziert.<sup>267</sup> Auerspergs Schweizer\*innen werden somit in eine heldenhafte Tradition gestellt, deren Vermächtnis sie

---

<sup>266</sup> Vgl. Hentschel: Mythos Schweiz, S. 277; S. 327.

<sup>267</sup> Vgl. ebd., S. 269-270.

zu verteidigen suchen – Nationalität braucht im Text immer auch Geschichte. Die sich über zwei Romanzen ziehende Schlachtenbeschreibung ist von den bereits erwähnten agrarischen Metaphern geprägt. Die Schweizer Truppen werden als „Schnitter“ (LR, V. 1728; V. 1769; V. 1776) und „Drescher“ (LR, V. 1770) bezeichnet, die fallenden Deutschen hingegen als deren Ernte. Zunächst umschreibt die Erzählinstanz sie als „Saaten“ (LR, V. 1701), dann als „Halme im Ährenmeer“ (LR, V. 1726), die Gefallenen zuletzt als „Garbenbünde“ (V. 1773). Entgegengesetzt wird dieser Darstellung, die aus den Bildbereichen der Landwirtschaft und Natur schöpft, eine anfängliche Inszenierung des deutschen Heers, in der einerseits die Kampfausrüstung und andererseits – einzigartig für den Text – der Hochmut der Deutschen angesichts des eigenwilligen Gegenübers betont wird: „[V]orstreckend Speer an Speer,/ Mit Schildern und mit Hochmut die Busen kühn umballt“ (LR, V. 1678-1679). Maximilians Truppen begegnen den schweizerischen Streitkräften zuerst „spöttelnd“, wenn diese vor Kampfbeginn animalisch mit den Zähnen knirschen (LR, V. 1687), schließlich aber siegreich hervorgehen. Ihre verklärte Tugendhaftigkeit zeigt sich auch nach der Schlacht, als sie, begleitet von Gebeten, die Gefallenen beider Heere gleichermaßen respektvoll begraben (LR, V. 1720). Vor Ende der Schlachtenbeschreibung führt Auersperg am Beispiel des Fürstenbergers aber noch vor, dass die bewundernswerten Eigenschaften der Schweizer\*innen auch auf deutscher Seite zu finden sind. Die Erzählinstanz glaubt, einen Eidgenossen im Kampf zu beobachten, wenn ihr Fokus eigentlich auf den Fürstenberger fällt: „Ein Schweizer nur kämpft also, – ein Schweizer ist es nicht!/ Das ist der Fürstenberger; hei, wie so gut er ficht!“ (LR, V. 1755-1756). Ebenso aufgebaut ist die Sterbeszene des Ritters: „Nur Freie lächeln sterbend: ein Schweizer ist’s! – O nein!/ Der Fürstenberger ist’s, lachend in Schmerz und Todespein“ (LR, V. 1767-1768). Rhetorisch wird das Bild der Deutschen so trotz Niederlage dahingehend korrigiert, dass sie den Eidgenoss\*innen auf Augenhöhe begegnen können. Wohlleb und Fürstenberger werden beide als edle Kämpfer inszeniert, doch ihre Motivationen unterscheiden sich; ersterem wird beschieden, er wolle seine Freiheit verteidigen, zweiterer handelt als Ritter im Dienst des Königs. Die Entscheidung darüber, welcher Lebensweise am Ende mehr Ehre gebühre, überlässt die Erzählinstanz den Leser\*innen: „Ihr aber, die ihr noch jetzo wacht:/ An wessen Stelle lieber schließt ihr die ew’ge Nacht?“ (LR, V. 1819-1820).

Wie Gutzkow in seiner Kritik des *Letzten Ritters* scharfzüngig kritisiert, zieht Maximilian, um als freiheitsliebender Herrscher nicht unglaubwürdig zu werden, nicht selbst in die

Schlacht, seine historische Rolle im Schwabenkrieg wird vielmehr an die Bedürfnisse des Texts angepasst. Diesen Schritt beschließt Auerspergs Protagonist am Grab Herzog Leopolds („Wohl könnt’ ich kämpfen und sterben, wie du [Leopold, Anm.] so kühn und gut,/ Doch will mein Schwert ich färben nie mit der Freiheit Blut“; LR, V. 1603-1604), wo er das Kommando über die Truppen an den Fürstenberger übergibt (LR, V. 1618). Die eigentliche Intention des Einmarschs bleibt unausgesprochen, kontinuierlich betont wird aber Maximilians persönliche Sympathie der Eidgenossenschaft und dem Freiheitsgedanken gegenüber. Behauptet wird deshalb, dass er in diesem Krieg dynastische Interessen über persönliche stellen müsse: „Als Habsburgs Sohn muß rächend durchs Schweizerland er ziehn,/ Als König bringt er Ketten dem freien Schweizerbund,/ Als Mann drückt’ alle Freie er gern an Herz und Mund!“ (LR, V. 1598-1600). Auch hier beweist Auersperg ein Bewusstsein für die Vielschichtigkeit von Maximilians Person, wenn zwischen ihm als Individuum, als Angehörigem der Habsburgerdynastie und als König des Heiligen Römischen Reichs differenziert wird, wobei sich die Interessen dieser Identitäten nicht zwingend decken. Zugunsten seines Images bleibt der Protagonist während der Kampfbeschreibungen tatsächlich von der Erzählung ausgespart, erst in der letzten Romanze dieser Abteilung, *Freiheit*, steht er wieder im Fokus der Erzählinstanz. Sie geht von Maximilians Trauer um die Gefallenen thematisch über zur Freiheit: „Heil jedem edlen Fürsten, Heil seinem Volk auch dann,/ Wenn er der Freiheit ruhig ins Antlitz schauen kann!“ (LR, V. 1847-1848). Die ganze Episode schließt hernach mit einem Vierzeiler, der die Grundbausteine der Freiheit in Auerspergs Darstellung der Schweizer\*innen geradezu auflistet: „Mut, Wahrheit, Treu’ und Liebe und Einfalt, Glaub’ und Recht,/ Das ist die heil’ge Sieben im lichten Farbengeschlecht,/ Das ist der Regenbogen, des Leuchten ewig brennt/ Hoch über Schweizerbergen als Freiheitsmonument!“ (LR, V. 1861-1864). Ansatzweise wird hier also erstmals exemplifiziert, worauf sich das Freiheitskonzept des Texts überhaupt bezieht; es ist nicht per se als Befreiung aus einem Zustand der Gefangenschaft zu deuten, sondern umschließt einen Tugendkatalog, dessen Einhaltung den Menschen frei mache. Auersperg übernimmt hier einen spezifisch deutschen Freiheitsbegriff, der sich um 1800 herausbildete und einen moralischen Gegenpol zur politischen und speziell revolutionären Freiheit darstellte.<sup>268</sup> Michael Jeismann spricht spezifisch die nationalen Implikationen dieses Konzepts an und führt aus, dass ihm eine gegenseitige Verantwortung zwischen Bevölkerung und Nation zugrunde liegt: „Stolz, Ehre, Tugend, Glaube, Treue –

---

<sup>268</sup> Vgl. Jeismann, Michael: Das Vaterland der Feinde, S. 74.

der Bürger ist frei in dem Maß, in dem er diese Tugenden besitzt und sie auf die Nation überträgt; umgekehrt ist die Freiheit der Nation von der Qualität ihrer Bürger abhängig“.<sup>269</sup> Die Freiheit der Alten Eidgenossenschaft gehört bei Auersperg damit zur Inszenierung einer gelebten Utopie, die exemplarisch zeigt, was von einem gelungenen Staatenbund zu erhoffen sein kann. Die in den letzten Versen der Romanze gelisteten Eigenschaften enthalten einige (Mut, Glaube, Treue), die bereits als deutsch konnotiert behandelt wurden, das ebenfalls genannte Recht war zur Zeit der Textproduktion gerade für die frühe liberale Bewegung Grundlage eines funktionierenden Staats. Die Abteilung *Ritter und Freie* ist also zum einen Idealisierung der Alten Eidgenossenschaft im Sinne der zeitgenössischen literarischen Mode. Zum anderen aber wird – durch die Haltung Maximilians und die rhetorische Behauptung einer Ähnlichkeit zwischen Schweizer\*innen und Deutschen – auch eine Vergleichbarkeit beider Nationen aufgezeigt. Wohl im Zusammenhang mit der Frage nach einem deutschen Nationalstaat wird hier am Beispiel der Schweiz die Möglichkeit eines nationalen Zusammenschlusses mehrerer Staaten unter dem Postulat der Freiheit inszeniert.

### 3.2.2 Stabilität, kulturell formiert und genealogisch gesichert

In den vorangegangenen Unterkapiteln wurde ausgehend von der Charakterisierung des Protagonisten versucht, einige Ebenen der Darstellung aufzuschlüsseln. Einerseits ist der Text ein romantisch anmutender Lobgesang auf Maximilian als idealen Fürsten, der an der Zeitenwende vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit alte Tugenden verteidigt und dabei zukunfts-trächtige Veränderungen einleitet. Andererseits wird er als Prototyp eines deutschen Ideals inszeniert und nimmt dadurch die Funktion einer überindividuellen Identifikationsfigur ein. Gerade dieser Aspekt wird in der Gegenüberstellung der Deutschen mit anderen national definierten Gruppen hervorgehoben. Unweigerlich ist die Darstellung Maximilians in seinen unterschiedlichen Rollen als Individuum, König, Kaiser und Deutscher an die der abgebildeten Gesellschaft zugrundeliegende politische Ordnung gebunden. Die monarchische Staatsform wird von Auersperg zwar insoweit kritisiert, als dass er implizit wie explizit Reformvorschläge äußert, in ihrer grundlegenden Legitimität wird sie aber nicht infrage gestellt. Vielmehr verteidigt er im *Letzten Ritter* die Monarchie als Garantin für Stabilität und Ordnung, im Einzelfall des Habsburgerreichs sowie übergeordnet anhand des Heiligen Römischen Reichs. Auf welche Weise Genealogien und gesellschaftliche Hierarchien im Epos

---

<sup>269</sup> Jeismann, Michael: Das Vaterland der Feinde.

untermauert und beglaubigt werden, wird in den folgenden drei Unterkapiteln dargestellt. Hierfür ist Jan Assmanns Konzept der kulturellen Formationen (vgl. Kap. 2.1.) relevant: Ich analysiere, wie durch konsistente Bildsprache und Inszenierung von Insignien ein stabiles Zeichensystem aufgebaut wird, das einerseits einen für die Zeitgenoss\*innen dekodierbaren Bezugsrahmen zur kollektiven Selbstbeschauung herstellt und andererseits zu einer Legitimierung der dargestellten Herrschaftsverhältnisse beiträgt. Zuerst wird aufgezeigt, welche Bildbereiche genutzt werden, um die unterschiedlichen relevanten Kollektive zu veranschaulichen. Anschließend geht es darum, wie innerhalb dieser Inszenierung das Verhältnis zwischen monarchischem Souverän und Bevölkerung als ausschlaggebend für die Stabilität der gesellschaftlichen Ordnung argumentiert wird. Zuletzt zeige ich anhand der Episode um den Aufstand in Brügge, worin der Textlogik zufolge eine Gefährdung oder gar Auflösung dieser Ordnung resultiert.

### 3.2.2.1 Zeichensysteme fürstlicher Legitimität

Maximilians Position wird durch ein breites Netz an Metaphern, Insignien und genealogischen Verweisen untermauert, besondere Akzentuierung erfährt die Rechtmäßigkeit der Habsburgerdynastie als Kaiserfamilie im Heiligen Römischen Reich. All diese Verweise in Summe können als kulturelle Formation, als zeichenhafter Bezugsrahmen einer bestimmten *imagined community*, angesehen werden, innerhalb dessen Ordnungssysteme nicht hinterfragt, sondern bildlich dupliziert und verfestigt werden. Eine auffällige Strategie ist dabei die Repräsentation bestimmter Gruppen oder Individuen durch die ihren Territorien oder Familien zugeordneten heraldischen Symbole. Eigens hervorgehoben wird hier selbstverständlich einmal mehr die Feindschaft zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich, den Bezeichnungen des Epos folgend Deutschlands. Nach dem ersten Sieg Maximilians bei Guinegate wird das Ergebnis der Schlacht anhand der gemeinen Figuren in den Wappen beider Kontrahenten noch mehrmals verbildlicht. Ein Kommentar der Erzählinstanz macht den Anfang: „Hui, Frankenmacht ist zerstoßen, zersprengt die mächt’ge Schar,/ Und mit der gepflückten Lilie steigt auf zur Sonne der Aar! [...] In Burgen und in Städten, in Henn’gau und Burgund,/ Da sind die Lilien zertreten, da flattert der Aar zur Stund’“ (LR, V. 696; V. 719-720). In sehr ähnlicher Weise ziehen auch Maximilian („Was Wunder, daß im Herbste, bei mattern Sonnenstrahl,/ Nun Rosen, Nelk’ und Tulpen und alle Blumen verglühn’?/ Drum deucht mir’s auch natürlich, daß nimmer die Lilien blühn’“; LR, V. 726-728)

und König Ludwig („Der Aar ist Zugvogel worden, doch ganz besondrer Art,/ Die Schwalben und Störche kehren im Frühling wieder nach Haus;/ Doch seltsam ist's, der Adler blieb bis zum Herbste aus“; LR, V. 721-724) ihre Bilanzen nach dem Kampf. Interessant an diesen Gleichnissen ist, dass sie eine Naturalisierung der französischen Niederlage und deutschen Überlegenheit implizieren; im Pflücken und Verwelken der Lilie wird die naturgemäße Vergänglichkeit ihrer Kraft veranschaulicht. Die deutsche Vormachtstellung wird so auch auf metaphorischer Ebene als Selbstverständlichkeit vorgebracht. Der Adler ist im Text einerseits Repräsentant des Heiligen Römischen Reichs, er steht aber auch mehrmals für den Protagonisten als Einzelperson (beispielsweise im Fall der Befreiung seines Sohns Philipp: „Gelt, meuterisches Flandern, der Aar holt doch sein Kind“; LR, V. 859). Dasselbe Bild kann also wiederum *pars pro toto* auf das Kollektiv oder nur auf Maximilian verweisen, was dessen repräsentative Funktion erneut hervorhebt. Verbunden wird das Bild des Adlers zumeist mit dem der Sonne, zu der er aufsteigt (z. Bsp. LR, V. 696; V. 1281), wobei beide auch zum Kompositum „Sonnenaar“ werden können (LR, V. 1478). Ihm wird als Wappentier des Reichs eine übergeordnete, nationale Bedeutung zugeschrieben, die für die Beschreibung von Konflikten innerhalb des Staatenbunds folglich nicht geeignet ist. In diesen Fällen wird deshalb der deutsche Adler durch den habsburgischen Löwen ersetzt, wie im Zwist zwischen Maximilian und dem Herzog von Arenberg: „Selbst Leu'n sind schwach im Schlummer, drum, Löw', erwache bald!/ Schon schnaubt der grimme Eber aus dem Ardennerwald“ (LR, V. 841-842). Der Löwe funktioniert als dynastisches Zeichen, der Adler hingegen repräsentiert das ganze Reich. Auf seine spezifische Form als Doppeladler wird bei der Versöhnung Pfalzgraf Friedrichs mit Herzog Albrecht nach dem Streit um das Bayrische Erbe (Abteilung *Der Streit am Grabe*) eingegangen, währenddessen er von Maximilian zum Vergleich herangezogen wird: „Nicht ist mit zweien Häuptern begabt der deutsche Aar,/ Auf daß ein Haupt das andre zerfleisch' und morde gar!/ Daß er schon fern erschaue die nahende Gefahr,/ Dazu hat Deutschlands Adler sein Doppelaugenpaar!“ (LR, V. 2113-2116). Der Doppeladler ist hier Sinnbild der Einheit und des Friedens der deutschen Länder untereinander, die Auseinandersetzungen im Inneren sollen zugunsten einer gemeinsamen Verteidigung nach außen beigelegt werden. Zum Ende der Maximilianerzählung hin rekapituliert die Erzählinstanz anhand heraldisch inspirierter Naturmetaphern noch einmal die Siege des Protagonisten: „Die stolze Lilie Frankreichs hat sich vor dir gebückt,/ Den Schuh hat dir als Schnalle des Barbars Mond geschmückt,/ Und wie ein Leu der Wüste im Schatten der Zeder liegt,/ So hat sich dir zu Füßen Sankt Markus' Leu geschmiegt“ (LR, V. 2541-

2544). Nur bildlich werden neben Frankreich die Verteidigung gegen das Osmanische Reich durch den Mond und die Machtkämpfe mit der Republik Venedig durch den Markuslöwen angedeutet. Sie bleiben zugunsten einer eingehenden Beschreibung der Kämpfe gegen die Französ\*innen in der Handlung ausgespart.

Die sprachbildliche Unterfütterung der Hierarchien in Auerspergs Epos speist sich somit aus einem Fundus kulturell geprägter Herrschaftssymbole. Dies geschieht aber nicht nur über heraldische Formen, sondern auch durch die Inszenierung der Reichskleinodien. Sie sind im Text als Sinnbilder politischer Macht omnipräsent und tragen mit zur Legitimierung von Maximilians Position im Heiligen Römischen Reich bei. Während der Krönung des Protagonisten wird beispielsweise das Schwert Karls des Großen in Szene gesetzt („Da troff vom heil’gen Öle die Stirne Maxens verklärt,/ Da trug er in würd’gen Händen des großen Karols Schwert“; LR, V. 955-956), das eine direkte Linie der römischen Könige von den Karolingern bis in die erzählte Gegenwart und damit genealogische Legitimität andeutet.<sup>270</sup> Außerdem werden in derselben Romanze Krone und Zepter von Friedrich III. an seinen Sohn Maximilian weitergegeben: „Schwer auf dem morschen Haupte liegt mir die goldne Kron’/ Du wirst sie leichter tragen, mein Max, mein starker Sohn!/ Das Zepter, zitternd in meiner, ruht fest in deiner Hand“ (LR, V. 949-951). In der Rede des Vaters wird hier über die Inszenierung der Insignien wiederum die exzeptionelle Eignung des Protagonisten für das Amt des Königs und Kaisers verdeutlicht. So wie Friedrich die Krone an Maximilian weitergibt, überreicht dieser sie am Ende der Binnenerzählung seinem Enkel Karl, den er als Stammhalter („Dir, Nächstem meines Stammes, leg’ ich aufs Haupt die Kron“; LR, V. 2778) und Zukunft („Und dein Geschlecht erblühe, gleich dir, an Segen reich“; LR, V. 2833) der Habsburgerdynastie deklariert. Durch diese unzweifelhafte Darstellung einer Weiterreichung der Insignien innerhalb des Hauses Habsburg wird eine familiär bestimmte Thronfolge suggeriert, die im Heiligen Römischen Reich als Wahlkaisertum zumindest nicht von vornherein feststand.

---

<sup>270</sup> Die Legitimierung der eigenen Herkunft war auch dem historischen Maximilian überaus wichtig; er ließ seine Stammbaumforscher und Genealogen die habsburgische Abstammung „über die Staufer, Ottonen und Karolinger bis auf die Trojaner und biblischen Erzväter“ zurückführen, vgl. Hollegger: Maximilian I. (1459-1519), S. 15.

Die behauptete Rechtmäßigkeit der habsburgischen Herrschaft wird in der Abteilung *Max vor Wien* zusätzlich historisch begründet. Wien wird dabei als „[d]ie alte Stadt der Kaiser“ (LR, V. 1354) definiert, wodurch dem Sitz der Habsburger\*innen zu Auerspergs Zeit eine künstliche Kontinuität als Residenzstadt bescheinigt wird. Unterstrichen wird diese durch die Bezeichnung der Hofburg als „Burg der Ahnen“ (LR, V. 1452), die Geschichten der römisch-deutschen Kaiser und Habsburgs fließen hier ununterscheidbar ineinander. Die Regentschaft der Dynastie wird in den betreffenden Romanzen, gegensätzlich zur unruhebringenden Belagerung durch Ungarn, als Friedensherrschaft dargestellt: „Doch wo die Fahne Habsburgs dem Frieden einst geweht,/ Das Kriegesbanner Ungarns wildflatternd nun sich bläht“ (LR, V. 1379-1380). Anachronistisch endet Maximilians Konfrontation mit den „Magyare[n]“ (LR, V. 1415) aber versöhnlich in einer Vorausdeutung auf den politischen Zusammenschluss in der Zukunft: „Max trat zu ihrem Führer und drückt’ ihm sanft die Hand:/ ,Zieht hin, ihr edlen Streiter, in Frieden in euer Land,/ Wenn Feinde gleich, doch ehr’ ich solch kräftiges Geschlecht;/ O kämpften einst vereint wir für ein Land und ein Recht!“ (LR, V. 1457-1460). Antizipiert wird hier ein übernationaler Zusammenhalt, dessen Knotenpunkt die Habsburgerdynastie sein sollte. Nicht auf das Habsburgerreich, sondern das Heilige Römische Reich abzielend, wird ein solcher Zusammenschluss gegen Frankreich vor der ersten Schlacht von Guinegate dargestellt:

Da seht ihr Maxens Lager dicht Zelt am Zelte stehn  
Und drüber in den Lüften die bunten Banner wehn,  
Hoch über allen flattert der deutsche Kaiseraar  
Und sammelt unter die Flügel der Kriegsgenossen Schar.

Geschwader aus allen Landen, soweit man flämisch spricht.  
Auch Albions tapfre Streiter vermisst das Auge nicht,  
Und mancher, um den am Ister ein deutsches Mädchen weint:  
Verschiedne Banner und Zungen – ein Herz, ein Führer, ein Feind! (LR, V. 565-572)

Zwar markieren die im Feldlager präsenten Sprachen und Banner die Unterschiedlichkeit der Anwesenden, Maximilian vermag sie aber als Kollektiv unter dem „deutsche[n] Kaiseraar“ gegen den gemeinsamen Feind zu vereinen, wie die Schlusswendung spezifiziert. Ihnen räumlich übergeordnet und sie damit als Überbau umschließend repräsentiert das Bild des Kaiseradlers über den einzelnen Fahnen die Einigkeit des Reichs. Auch beim Festmahl nach der Krönung Maximilians wird die Vielfalt der Reichsländer zelebriert: „Da priesen in der Runde die Fürsten Thron und Reich,/ Der alte Kaiser Friedrich pries hoch sein Österreich,/ Von Köln der greise Bischof rühmt’ seinen Riesendom, Der Bayer seine Fluren und seinen

blauen Strom“ (LR, V. 969-972). Alle in diesem Paragrafen genannten Inszenierungen haben die Betonung des Potenzials eines Staatenbunds gemein, was bestimmt ein Echo sowohl auf die Pluralität des Heiligen Römischen Reichs als auch des Habsburgerreichs darstellt. Auf die Verschiedenheit beider politischer Einheiten wird im Text nicht spezifisch eingegangen, im Zentrum steht vielmehr das Argument, dass Zusammenhalt unter einheitlicher Führung trotz Unterschiedlichkeiten möglich ist; eine Auffassung, die von Auerspergs Standpunkt aus wohl auch zukunftsweisend für einen deutschen Nationalstaat sein musste.

### 3.2.2.2 Voraussetzungen der Stabilität

Der Text inszeniert die habsburgische Herrschaft also symbolisch wie genealogisch als rechtmäßig, auf Ebene des Heiligen Römischen Reichs und der dynastischen Hausmacht gleichermaßen. Diese Legitimität geht aber auch mit großer Verantwortung einher; der Argumentation des Epos zufolge muss einem funktionierenden Staat ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis zwischen politischen Machthaber\*innen und Bevölkerung zugrunde liegen. Unter dieser Voraussetzung erwachsen in Konsequenz Wohlstand und Frieden. Mit dem Protagonisten wird ein Fürst dargestellt, der, wie das allegorische Leben in der *Weihe* prophezeit hat, im Sinne des allgemeinen Wohls handelt. Besonders positiv hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang die unter anderem vom historischen Maximilian initiierte Heiratspolitik der Habsburger\*innen,<sup>271</sup> die als Grundlage einer territorialen Expansion ohne zwingender kriegerischer Auseinandersetzungen dargestellt wird. Auch hier wird also das Bild Habsburgs als friedensbringender Dynastie gestärkt. Beispielhaft dafür steht die Vermählung zwischen Maximilian und Maria von Burgund, die zweifach markiert ist. Einerseits durch frühlingshafte Metaphern des Wachstums und Erstarkens parallel zur Verbindung beider Länder („wie das Leben so schön rings aufersteht“, LR, V. 369), andererseits wird betont, dass die Heirat Wohlstand und Frieden in selbem Maße für „Paläst und Hütten“ (LR, V. 370) bringe. In der Romanze *Vermählung* findet sich ein direkter Verweis auf die Heiratspolitik als integralen Bestandteil des habsburgischen Mythos. Das bekannte Hochzeitsdistichon „Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube! / Nam quae Mars aliis, dat tibi Regna Venus“ wird anachronistisch auf Maximilians Vermählung angewandt: „Wenn andre kriegen, freie glücklich Österreich! / Dir gibt, wie Mars den andern, Frau Venus Thron und Reich“ (LR, V. 497-498). Die betonte Gewaltlosigkeit der Verbindung spiegelt sich auch in der Bildsprache, so

---

<sup>271</sup> Vgl. Krasa-Florian: Die Allegorie der Austria, S. 29.

gehen die militärischen Darstellungen der Gefolgschaft Maximilians, die mit Bannern, Helmen und Panzern nach Burgund marschiert (LR, V. 469-471), in Naturbildern auf: „Käm’ eine Möwe gezogen in Lüften drüberher,/ Schnell wär’ sie herabgeflogen, zu baden im Silbermeer;/ Der Sprosser, dessen Klaglied von jenem Balkone schallt,/ Der meint, da unten blühe ein junger Lorbeerwald“ (LR, V. 473-476). Die Hausmacht der Habsburger\*innen wird in idyllischen Bildern von Wachstum und Frühling quasi natürlich erweitert; was durch die metaphorische Einkleidung und die Betonung der Liebe zwischen Maximilian und Maria im *Letzten Ritter* selbstverständlich verschleiert wird, ist das der Vermählung eigentlich zugrundeliegende machtpolitische Kalkül.

Die in diesem Abschnitt eingangs erwähnte Verantwortung der Fürst\*innen ist in Auerspergs Darstellung immer auch mit einer bewussten Entscheidung zur Tätigkeit verbunden. Die legitimierte Erbfolge allein würde Maximilian noch nicht zu dem Vertreter eines idealen Königums machen, der er ist, vielmehr ist es das Bewusstsein um das Potenzial seiner Position, das er zum Wohle der Gesamtbevölkerung zu nutzen sucht. Eindrücklich dargestellt wird diese Haltung nach dem Tod Marias. Verzweifelt über ihr Ableben sucht der Protagonist Rat bei einem Abt, der ihn im Folgenden an seine Verantwortung als König erinnert. Die Szene gleicht einer Vision, nach starkem Blitzen erscheinen vor den beiden Männern zwei Zepter am Nachthimmel. Der Geistliche fordert Maximilian auf, gute von schlechter Herrschaft zu unterscheiden und setzt in seiner Rede auf starke Kontraste:

„Sieh hin, mein Fürst, und wähle! Vernichtung und Schöpferkraft,  
Das Grab so wie das Leben trägt solch ein goldner Schaft [das Zepter, Anm.];  
Mit diesem bewegt der Weise den ganzen Erdenwall,  
Mit jenem schlagen Toren ihr Volk als Federball.

Als schlichter Stab strahlt einer, auf daß er zu stützen diene,  
Fast spitz wie’n Dolch ist der andre, Blutstropfen seine Rubine,  
Die hellen Diamanten versteinte Tränen nur,  
Und eingedrückt dem Griffe der Wütrichskralen Spur. [...]‘ (LR, V. 801-808)

Ganz der Grundhaltung des Tods in der Romanze *Des Herrschers Wiege* entsprechend wird auf der einen Seite eine Regierungsweise visualisiert, die das Zepter zum „Schandpfahl“ und „dürre[n] Baumstamm“ (LR, V. 810) verkommen lasse. Der „schlichte Stab“ hingegen, der allein in seiner Bezeichnung wiederum die Bescheidenheit als königliche Tugend hervorhebt, könne durch weisen Gebrauch zur blätterreichen „Palme“ (LR, V. 811) erwachsen. Nach der Gegenüberstellung beider Möglichkeiten mahnt der Abt, dass am Ende nur die Taten Maximilians seine Regierungszeit definieren werden und ihn seine Trauer am Voranschreiten

hindere („Dich ruft ein kräftig Wirken, Tat heißt des Herrschers Lauf!/ Aus Taten bau’ ihr Denkmal! ans Werk nun, rüstig, auf!“; LR, V. 821-822). Bewegt von diesem Appell distanziert sich der Protagonist von seinen individuellen Befindlichkeiten und verschreibt sich stattdessen seinen Pflichten als König, eine Entscheidung, die im Greifen nach den Insignien versinnbildlicht wird („Er langte nach der Krone, – wen hat sie schöner geziert?/ Er faßte kühn das Zepter, – wer hat es besser regiert?“; LR, V. 831-832). Wenngleich die Argumentation des Abts dem Streitgespräch zwischen Tod und Leben ähnelt, bedeutet doch die aktive Entscheidung Maximilians einen wesentlichen Unterschied zur Eingangsromanze der Binnenhandlung. Wurde der Beschluss, dass der Säugling überleben solle, in dieser nämlich von außenstehenden, wunderbaren Mächten gefasst, so wählt der Protagonist nun selbst. Während des gesamten Epos folgt Maximilian danach den Prinzipien seines Tugendkatalogs, der eindeutig kein Abbild eines historischen Status quo, sondern eines für Auersperg gegenwärtig zu erstrebenden Ideals ist. Deutlich zeigt sich dies unter anderem, als er seine Prinzipien in Form eines Segens an den Thronfolger Karl weitergibt. Neben Stärke, Milde, Weisheit und Liebe (LR, V. 2809-2828) betont der scheidende Kaiser durchaus liberal inspiriert beispielsweise die Notwendigkeit der Gedankenfreiheit, die positive Entwicklungen erst ermögliche: „Frei wie der Sonnenadler muß der Gedanke sein,/ Dann fliegt er auch wie jener zu Licht und Sonn’ allein“ (LR, V. 2803-2804).

Das Herrschaftsbild, das im *Letzten Ritter* inszeniert wird, ist ein durch und durch patriarchales, das Maximilian als schützende, väterliche Figur an die gesellschaftshierarchische Spitze stellt. Diese Vorstellung schließt gewissermaßen eine Sorgepflicht mit ein, die keinesfalls als Gnadentat, sondern als Voraussetzung einer funktionierenden monarchischen Ordnung dargestellt wird. Das erste Mal wird diese Prämisse bereits in der Romanze *Der Fürstenjüngling* vorgebracht, in der die Erzählinstanz an junge Fürst\*innen appelliert, ihre Möglichkeiten zu nutzen, sobald es ihnen möglich sei: „Dann streut nicht als Almosen dem Volk eu’r Morgenlicht,/ Sein langes stilles Hoffen schuf euch’s zur schönen Pflicht!“ (LR, V. 251-252). Die eingemahnte Aufopferung führt Maximilian im Text vielfach exemplarisch vor, wenn er das Wohl seines Gefolges und der Bevölkerung vor sein eigenes stellt. Während der Schlacht um die Hofburg gegen Ungarn gibt er seinen schmerzenden Wunden beispielsweise erst nach, als der Sieg gesichert ist. In einer weit ausholenden Analogie zum Helden-tum einerseits und liebenden Frauen andererseits verdichtet sich Maximilians Altruismus am Ende im Bild einer schirmenden Baumkrone: „So gleichen beide [Weib und Held, Anm.]

dem Baume, der, wenn es hagelt und stürmt,/ In seinem schatt'gen Raume den bange  
Wandrer schirmt;/ Erst wenn die Stürme schweigen, die Lüfte wieder blau,/ Dann schüttelt  
er von den Zweigen den eignen Tränentau“ (LR, V. 1475-1476). Die metaphorische Gleich-  
setzung des Protagonisten mit einem Baum kommt im Text wiederholt vor, mehrmals kon-  
kret genannt wird dabei die Zeder (LR, V. 258; V. 2500; V. 2541), die als biblischer  
Gottesbaum und Baum der König\*innen<sup>272</sup> gewiss nicht zufällig gewählt wurde. Gegen  
Ende der Maximilianerzählung wird durch dieses Bild noch einmal die singuläre Position  
und mit ihr einhergehende Pflicht der Fürst\*innen ausgedrückt: „So stehst auf deinem Berge  
du, stolzer Zederbaum,/ Gewaltig, herrlich, aber – allein im weiten Raum!/ So, Fürst, auf-  
ragst im Leben du kronumglänzter Mann!/ So standst auch du im Leben, Held Maximi-  
lian!“ (LR, V. 2509-2512). Die hier relevante väterliche Milde des Protagonisten im Text ist  
umfassend und nicht an den gesellschaftlichen Stand gebunden, dies zu zeigen dient eine  
Szene, in der er bei der Einreise nach Augsburg „[f]ahrende[n] Fräulein“ (LR, V. 2328)  
Geleit in die Stadt gewährt: „Am Tor stehn Volk und Ratsherrn. Seltsam Gefühl beflog/ Sie  
all, nun mit den Mägdlein einher der Kaiser zog:/ Es wallt um sie, wie schirmend, sein Man-  
tel faltig weit,/ Wie all uns hält umschlungen die Allbarmherzigkeit“ (LR, V. 2353-2356).  
Hier wird mit Verweis auf die Barmherzigkeit Gottes wiederum der sakralisierten Darstel-  
lung Maximilians zugearbeitet, das schirmende Umschließen mit dem Mantel kommt der  
Funktion der schützenden Baumkrone gleich. Vor der darauffolgenden Abreise aus der Stadt  
blickt er der Erzählinstanz zufolge sinngemäß auf Augsburg zurück wie ein segnender Vater  
auf „das Kind im Schlummer“ (LR, V. 2483). Wie bereits mehrmals betont hat ein gelunge-  
nes Verhältnis zwischen Fürst\*in und Bevölkerung im *Letzten Ritter* aber auf Gegenseitig-  
keit zu basieren, und so spart Auersperg auch nicht mit Bekundungen über die Liebe der  
Untertan\*innen für ihren Monarchen. Als Grundlage dieses Zuspruchs wird eben die vorhin  
demonstrierte schirmende und väterliche Haltung Maximilians vorausgesetzt. Besonders  
evident wird dieses Verhältnis in der Romanze *Die Martinswand*, in der Auersperg den le-  
gendarisch gewordenen Stoff um einen Jagdausflug des Königs in Tirol bearbeitet. Bei Hor-  
mayr heißt es zu betreffendem Ereignis: „In Verfolgung der Gemen fand er einst an der  
Martinswand keine Möglichkeit der Rückkehr mehr. [...] Am dritten Tage, den er also zwi-  
schen Himmel und Erde des Hungertods gewärtig, zugebracht, retteten ihn gleichwohl kühne

---

<sup>272</sup> Vgl. Riede, Peter: Zeder. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Deutsche Bibel-  
gesellschaft 2010. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35226> (6.3.2020).

Bergknappen an Seilen“.<sup>273</sup> Die Version des *Letzten Ritters* nutzt diese Episode, um die reziproke Angewiesenheit von Fürst\*in und Bevölkerung aufeinander auch aus Sicht der hierarchisch Höherstehenden zu veranschaulichen: „Denn liebte ihn sein Volk nicht, was er auch bieten mag,/ Herr Max, er bliebe sitzen bis an den Jüngsten Tag!“ (LR, V. 1303-1304). Hernach wird während der gemeinsamen Rückkehr ins Tal noch die Treue („des Fürsten schönster Thron“, LR, V. 1334) als bedeutsamster Aspekt dieser Gegenseitigkeit betont. Die überirdische Hilfe durch einen Engel, die sich in einigen Varianten der Martinswanderzählung findet, weist Auerspergs Erzählinstanz entschieden zurück. Die Rettung Maximilians sei alleine dadurch zu erklären, dass er sich durch seine Regierungsweise die Liebe der Bevölkerung erarbeitet habe: „Wohl kündet uns die Sage aus grauer Ahnenzeit/ Von einem Himmelsboten, der schützend ihn befreit,/ Ja, wohl ein Engel war es, ein Schutzgeist stark und kühn,/ ,Des treuen Volkes Liebe‘, so nennt zu deutsch man ihn“ (LR, V. 1337-1340).

Maximilian selbst macht die Zufriedenheit seiner Untertan\*innen zur Priorität und fragt sich auf seiner letzten Reise von Innsbruck nach Wels noch einmal, ob er seine Aufgabe erfüllt habe: „Du schönes Land, dich liebt’ ich so treu und inniglich,/ O wüßt’ ich nur, ob glücklich mein Volk auch sei durch mich!“ (LR, V. 2691-2692). Die darauffolgenden sieben Strophen stellen ihm als Antwort das idyllische Bild einer glücklichen und fleißigen Bevölkerung dar („Wohin er blickt, sprießt Leben und Segen, Kraft und Fleiß,/ Wohin er horcht, klingt Freude und Jubelsang und Preis“, LR, V. 2695-2694), die sich ihrer Angewiesenheit auf die Gunst der Fürst\*innen aber bewusst ist; so lehrt ein Vater sein Kind, in schlechten Zeiten bei Gott „für gute Fürsten“ (LR, V. 2716) zu beten. Angesichts der sich ihm darbietenden Szenerie kann der Protagonist zufrieden auf sein Lebenswerk zurückblicken: „Noch lehnt am Eichensarge sein Haupt von Alter schwer,/ Doch selig blickt er aufwärts und selig rings umher;/ Wohl tief hat er verstanden der Antwort stummen Ruf/ Und fragt nicht mehr, ob glücklich sein treues Volk er schuf?“ (LR, V. 2721-2724). Die Bilanz am Ende von Maximilians Regentschaft ist im *Letzten Ritter* also selbsterklärend eine durchwegs positive, wie die Erzählinstanz zusammenfasst: „Der Herrscher Schläfen kränzte nun wieder des Friedens Band!/ Das Demantschwert erglänzte dem Recht in mächt’ger Hand,/ Der Kunst erhobst du wieder den halbverfallnen Altar,/ Und um den Lorbeer schlangst du den Ölzweig dir ins Haar“ (LR, 2541-2548). Erkennbar ist in dieser Beschreibung die Auffassung einer positiven

---

<sup>273</sup> Hormayr, von: Oesterreichischer Plutarch, S. 157.

Umgestaltung des Reichs in allen Belangen – wo Krieg war, ist am Ende Friede, wo Unrecht herrschte, gilt nun Recht und wo die Kunst nicht mehr geschätzt wurde, wurde ihr Altar neu errichtet. Das Maximilian im Text zugestandene Prestige als Staatsmann und Kunstsinnigem gleichermaßen ist versinnbildlicht im Ineinanderschlingen der beiden Kränze. Nach dem Tod des Protagonisten erfährt der Lobpreis durch die Erzählinstanz seinen Höhepunkt. Sie beteuert, dass kein Lied aufwiegen könne, was sich in Liebe und Vertrauen der Bevölkerung ausdrücke: „So möge nun auch schweigen, o Max, mein Lied davon,/ Wie du dein Volk gelenket von deinem Kaiserthron;/ Denn wer auch wollte lauschen dem schüchternen Gedicht,/ Wenn eines ganzen Volkes Gejubel jauchzend spricht!“ (LR, V. 2517-2520). Das hinterlassene Reich nach Maximilians Ableben bietet entsprechend ein Bild des Wohlstands und Friedens („Nein! glänzend strahlt der Himmel, und Frühlingslüfte wehn,/ Voll Reben glühn die Hügel, voll Segen die Felder stehn,/ Frisch grünen Wald und Wiese, die Quellen sprudeln klar,/ Im Äther jubeln die Lerchen, zur Sonne fliegt der Aar!“; LR, V. 2889-2892). Dem historischen Zerfall des Reichs wird hier bildhaft eine immerwährende Kontinuität entgegengesetzt, die Eindrücke von Frühling und Erntezeit vermischen sich zu einem beinahe paradiesischen Zustand. Der Tod des Kaisers wird durch eine letzte Referenz auf den aufsteigenden Adler veranschaulicht, dessen schwarze Silhouette vor dem goldenen Grund der Sonne an das Wappen des Heiligen Römischen Reichs erinnert. Die den gesamten Text hindurch aufrechterhaltenen Metaphern konstruieren so den grundlegenden Eindruck der Stabilität mit. Dass sie gerade den Bereichen Flora und Fauna entnommen sind, trägt zur Naturalisierung der abgebildeten Hierarchien bei.

### 3.2.2.3 Aufstand in Brügge

Wie ausführlich veranschaulicht, wird den Leser\*innen im *Letzten Ritter* eine stabile monarchische Ordnung als ideale Staatsform nahegelegt. Um vorzuführen, was deren Missachtung oder gar Aufhebung verursacht, inszeniert Auersperg als Negativbeispiel den Aufstand der Zünfte von Brügge in der damaligen Grafschaft Flandern. Diese Kontrastfunktion hat zuerst Scharmitzer formuliert, der betont, die Romanzen der Abteilung *Thron und Dreifuß* führen den „Widerstreit von aufgeklärter Monarchie und falsch verstandener Demokratie vor“.<sup>274</sup> Ich möchte diese Einschätzung noch konkretisieren und die Vorgänge der Episode als groteske Verfremdung eines Revolutionsszenarios lesen. Der Aufstand der Zunftmeister

---

<sup>274</sup> Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 97.

ergibt sich im Text aus einem Wirtshausgespräch; beim Kartenspielen klagen sie, das Verhalten der ihnen gesellschaftspolitisch Übergeordneten leid zu sein (nur Maximilian wird hier bezeichnenderweise von der Kritik ausgenommen: „Es sprach der Schmied inzwischen: Den Max, den hass’ ich nicht,/ Ein wackrer Kerl ist’s immer; doch, ach, sein Hofgezücht!“; LR, V. 996-997), ein Umstand, der sich im Kartenspiel, nach dessen Regeln immer der König den Buben steche, spiegelt (LR, V. 1007). Diese geteilte Frustration schließlich ermutigt den Schuster Koppenoll, den Aufstand und die Volksherrschaft auszurufen:

Sein Haupt bedächtlich schüttelnd, mit hochgewicht’gem Sinn  
Stand Koppenoll, der Schuster, und murmelt’ vor sich hin:  
,Respublica stieß jüngsthin sich in den Schuh ein Loch,  
Doch Meister Kopp’noll denket, es sei zu flicken noch.

Ihr Herren! wer gibt das Zepter den Kön’gen in die Hand?  
Der oben im Himmel herrschet, denn er schuf auch ihr Land!  
Das Niederland doch schufen wir selbst durch Menschenkunst,  
Drum wählen wir auch den Herrscher aus eigener Macht und Gunst!‘

Bravo, du wackrer Meister! Du sollst uns Führer sein!  
So fielen jetzt im Chore die andern brüllend ein  
Und taumelten aus dem Tore und stürmten aus dem Turm  
Und rissen an allen Glocken und lärmten heulend Sturm. (LR, V. 1013-1020)

Die Beschränkung der Bilder in Koppenolls Rede auf die Schuhmacherei deutet bereits an, dass sein Intellekt über die Notwendigkeiten seines Berufs nicht hinausgeht. Seine Argumentation in der zweiten zitierten Strophe legt weiters ein Handeln entgegen der gottgewollten Ordnung nahe: Angesichts der Vorstellung, die Regentschaft des Heiligen Römischen Reichs werde durch Gottes Gnade zugewiesen, stellt die Forderung nach einer Machtverschiebung hin zur Bevölkerung eine Verletzung grundlegender Prinzipien dar. In der Logik des Texts ist das Misslingen des Unterfangens allein deshalb unausweichlich. Die Beschreibung des Aufstands selbst, beginnend mit den letzten Versen der dritten hier abgebildeten Strophe, repräsentiert das Zersetzen der Ordnung auch syntaktisch; die Aneinanderreihung einzelner Satzteile durch die wiederkehrende Konjunktion ‚und‘ bleibt ohne wirkliches Ziel oder Raffinesse. Dieselbe sprachliche Strategie wird wiederholt angewandt („Drauf tobt’s durch Plätz’ und Straßen und singt und heult und droht“; LR, V. 1029) und reflektiert zugleich die Orientierungslosigkeit der Zünfte. Taumeln, Toben und Brüllen der Aufständischen bilden den Übergang von einem rationalen in einen irrationalen, beinahe animalischen Zustand ab. An diversen Plastiken staatlicher Würdenträger\*innen wird umgehend der sym-

bolische Herrschermord vollzogen („Da flog manch eisern Zepter, manch Haupt mit zer-  
schlagner Stirn,/ Manch steinerne Herrschernase, manch hölzern Königshirn“; LR, V. 1031-  
1032), das Resultat der Französischen Revolution mit der Hinrichtung der Königsfamilie  
grotesk widerspiegelnd. Der Brief Koppenolls, in dem Maximilians Festnahme in Brügge  
verkündet wird, greift auf die erwähnte Metaphorik von Sonne und Adler zurück: „Dieweil  
zwei Sonnen am Himmel zugleich nicht können stehn,/ Muß, weil jetzt steigt die eine, die  
andre untergehn;/ Und ist der Aar in Freiheit, raubt er nach Adlersbrauch,/ Drum sorgten wir  
Volk von Brügge für einen Käficht auch“ (LR, V. 1089-1096). Anzumerken ist, dass Ma-  
ximilian den Aufstand von Beginn an nicht ernst nimmt; „lächelnd“ (LR, V. 1093), vom  
Prinzip der patriarchalen Milde geleitet, liest er die Nachricht und begibt sich in Gefangen-  
schaft. Durch ungelenke und triviale Vergleiche wird die fehlende Autorität in Koppenolls  
Schreiben hervorgehoben („Drauf, wie ein roter Meerkrebs, der Zünfte Siegel saß,/ Darunter  
Kopp'nolls Name in krummen Schnörkeln stand,/ Umkränzt von schwarzen Wolken, den  
Spuren der Schusterhand“; LR, V. 1094-1096), die ungeübte Handschrift sowie die auf das  
Papier übertragenen Spuren seines Handwerks belegen weiters sein Unvermögen, den eige-  
nen Stand zu verbergen. Die fehlende Qualifikation zum Regieren ist laut Erzählinstanz aber  
nicht das einzige Problem der ausgerufenen Volksherrschaft, auch die durch die Ordnungs-  
verschiebung ausbleibende Arbeitskraft zeige Auswirkungen: „Jetzt herrscht das Volk zu  
Brügge. Stil stehen die Gewerbe,/ Der Gerber muß regieren, wann bleibt ihm Zeit, daß er  
erbe?/ Wie soll der Krämer vereinen den Zepter und Ellenstab?/ Der Totengräber nur wet-  
zet, wie sonst, den Spaten am Grab“ (LR, V. 1105-1108). Ganz deutlich plädiert diese Dar-  
stellung für eine strikte Verteilung der gesellschaftlichen Aufgaben und die Notwendigkeit,  
Hierarchien im Sinne des Allgemeinwohls aufrechtzuerhalten. Mit dem Einmarsch von  
Friedrichs Truppen in Brügge erkennen die Aufständischen ihre Niederlage, der Rückzug  
verkommt erneut zu einem Gemenge aneinandergereihter Nebensätze: „Da rannten die  
Zunftgenossen und rannten einander nieder/ Und liefen nach den Waffen und standen und  
liefen wieder/ Und murmelten durcheinander, bis endlich laut es scholl/ Vom Mund des  
Volks und der Häupter: ‚Laßt hängen den Koppenoll!‘“ (LR, V. 1193-1196). Durch die Ab-  
kehr der Zünfte von Koppenoll im letzten Vers zeigt sich, dass der Schuster des Vertrauens  
und der Loyalität entbehrt, die im Text so oft als Voraussetzung jedes Verhältnisses zwi-  
schen politischer Führungsperson und Gefolge dargestellt werden. Selbst ihm gegenüber  
lässt Maximilian aber Milde walten („Denn nicht zerstampfe die Saaten des eignen Landes  
mein Pferd,/ Von meines Volkes Blute sei rein mein gutes Schwert!“, V. 1258-1259). Am

Ende befürwortet Auersperg also erneut Vergebung und Ausgleich, es wird aber auch deutlich dargestellt, dass gesellschaftliche Hierarchien zum Nutzen der staatlichen Stabilität aufrechtzuerhalten seien.

### **3.2.3 Über Wert und Nutzen der Erinnerung**

In den vorangegangenen Analysekapiteln habe ich versucht aufzuschlüsseln, inwiefern die Darstellung von Maximilians Ich- und Wir-Identitäten zum Verständnis des *Letzten Ritters* beitragen kann. Außerdem wurde besprochen, wie die dargestellte politische Ordnung durch ein zeichenhaftes Verweissystem sowie moralische Argumente im Text legitimiert und stabilisiert wird. Mehrmals wurde dabei angedeutet, dass dem Epos auch ein Imperativ an die Leser\*innen eingeschrieben ist, sei es durch seine Funktion als Fürstenspiegel, moralischen Leitfaden oder kollektiven Reflexionsraum. Inwiefern Auerspergs Diegese aber konkret vor allem auf die Zeitgenoss\*innen rückwirken sollte, wird in einer Untersuchung der inszenierten Erinnerungsmedien evident. Wie zu Beginn der Arbeit ausgeführt, sind kollektive Identitäten untrennbar mit Gedächtnisdiskursen verknüpft, da sie sich vor allem über gemeinsame Vergangenheitsvorstellungen und deren Aktualisierung durch kulturelle Praktiken ausbilden können (vgl. Kap. 2.1). Mit der Regentschaft Maximilians I. legt Auersperg eine Periode des österreichischen kulturellen Gedächtnisses neu aus und antizipiert mittels dieser Vergangenheitskonstruktion spezifische Verhaltensweisen und Entwicklungen in Gegenwart und Zukunft. Diesen Annahmen folgend wird nun der in den *Letzten Ritter* eingebundene Gedächtnisdiskurs analysiert. Gefragt wird dabei zuerst einmal nach dem grundlegenden Verhältnis der dargestellten Zeitebenen zueinander, dessen Beschaffenheit den der Erinnerung im Text zugewiesenen Wert einschätzen lässt. Anschließend wird anhand zweier in die Binnenhandlung integrierter Erinnerungsmedien, des Buchs und des Gemäldes, deren Potenzial zur Vergegenwärtigung von Vergangenheit besprochen. Im letzten Schritt zeige ich anhand der inszenierten Denk- und Grabmäler, wie Auersperg über das Epos die Verbindung zu seiner Gegenwart herstellt, indem er die Veranschaulichung von Geschichte zur Bewusstmachung kollektiver Identität nutzt.

#### **3.2.3.1 Verhältnis der Zeitebenen**

In Zusammenhang mit dem Gedächtnisdiskurs soll hier noch einmal auf die geschichtsbildende Funktion hingewiesen werden, die dem Epos als Gattung im 19. Jahrhundert zugeschrieben wurde und die sich auch in seiner paneuropäischen Revitalisierung in Form des

Nationalepos ausdrückte (vgl. Kap. 2.2.3). Der *Letzte Ritter* nimmt einige für diesen Trend relevante Aspekte auf, so die Rückbesinnung auf mittelalterliche Narrative und die thematische Behandlung einer Periode oder eines Ereignisses, das zur kollektiven Selbstvergewisserung dienen kann. Der Text knüpft aber auch an eine romantische Epen-tradition an und wählt einen moderneren, spielerischen Zugang: Die Subjektivität der Erzählinstanz, die kurze Form mit eigenständigen Einzelteilen, die verklärte und belebte Natur sowie der vaterländische Grundtenor zeigen die Einflüsse aktueller literarischer Strömungen. An das klassische Epos erinnern überhaupt nur wenige Elemente wie die chronologisch fortlaufende Handlung, Andeutungen des Wunderbaren, der Fokus auf die Schlachtenbeschreibungen oder die Einteilung in mehrere Gesänge. Unterschiedlichste Elemente der Gattungstradition werden so in Auerspergs Kurze-pos vermengt, was es aber am deutlichsten als Produkt seiner Gegenwart ausweist, ist die versuchte Wiederbelebung von Vergangenen zum Zweck der kollektiven Selbstbeschauung und Bewusstmachung. Diese wird im Text entschieden als Aufgabe der Dichter\*innen inszeniert, die zwischen den Zeitebenen vermitteln sollen. Ausdruck findet diese Haltung zu-vorderst außerhalb der Binnenhandlung, in den beiden rahmen-den Romanzen *Weihe* und *Epilog*, die eine Autorfiktion mit der Erzählinstanz als Dichter vorstellen – vom Identitätsdiskurs in der Maximilianerzählung wird jetzt also übergegangen zum Gedächtnisdiskurs, der sich großteils in der Rahmenhandlung ausprägt. Die Leser\*innen begegnen dem Dichter zuerst in einem romantisch anmutenden Setting, einem Wald zur Zeit der Abenddämmerung. Der auch als Wanderer Vorgestellte ist von Unruhe getrieben („Wer Ruhe kenn, der ruhte schon in des Schlummers Bucht;/ Ich aber zog noch unstet durch düstre Felsenschlucht“; LR, V. 1-2), eine ihn begleitende Göttin integriert das Wunderbare in die Szene. Anhand der Attribute Leier und Kranz kann sie als Erato, die Muse der Liebes-dichtung, identifiziert werden, was für den lobpreisenden Charakter des Epos die Grundlage legt: „Im Arm trug sie die Leier, im Haar den grünen Kranz,/ Im Aug’, begeistrungstrunken, glomm ew’ger Jugend Glanz“ (LR, V. 5-6). Der Wald scheint schaurig („Von grauen Felskolossen, gespenstisch an Gestalt,/ War rings das Tal umschlossen und finstrem Eichenwald“; LR, V. 11-12) und ist von zwei Symbolen, der Harfe und dem Schwert, durchdrungen, die mit jeder Regung des Winds die Szene auch auditiv bestimmen: „Bekränzte Harfen hingen rings an der Felswand Saum,/ Und halbverrostete Klingen rundum auf manchem Baum;/ Hebt sich ein West, so schwirren die tönenden Saiten mild,/ Regt sich ein Ast, so klirren die rasselnden Schwerter wild“ (LR, V. 17-20). Die Atmosphäre verdichtet sich durch einen nahen Friedhof, in dem „Grab an Grab sich reih[t]“ (LR, V. 21), der anschließend etablierte

Schauplatz scheint aber einer antiken Tempelanlage nachempfunden, wie die folgenden vier Strophen verdeutlichen. Sie führen eines der bestimmenden Bilder dieser Romanze ein:

Es blinkt ein alter Tempel dicht an der Gräber Rain,  
An seine Mauer lehnt sich der fähle Mondenschein,  
Weit aufgetan die Pforten und Efeu bis zum Knauf,  
Darin ein Tisch von Marmor, zwei offne Bücher drauf.

Die Schrift im ersten sind Blumen, die ewig wechselnd blühn,  
Im zweiten Flammenlettern, die ewig bleibend glühn,  
Des einen Blätter sind locker, drin blättert der lust'ge West,  
Des andern ehrene Platten, die liegen schwer und fest.

Und blickt ein Narr in jenes, so liest er Närrisches drin,  
Ein Weiser findet Weises, so jeder nach seinem Sinn;  
Doch dieses – eins ist's allen! die Züge licht und klar,  
Nie wanken seine Blätter, es bleibt unwandelbar!

Dem Ausspruch schlichter Schäfer bei heitrem Liederstreit  
Scheint jenes Buch wohl ähnlich, der *Sage* ward's geweiht;  
Dem festen ernsten Urteil der heil'gen Femgerichte  
Ist dieses zu vergleichen, das Buch der *Weltgeschichte!* (LR, V. 33-48)

Verszeile für Verszeile nähern sich die Leser\*innen in der ersten zitierten Strophe dem Tempelraum gemeinsam mit der Erzählinstanz, von der Außenansicht der Mauer über die Pforte, und betreten schließlich den Innenraum. Die erwähnte Vorliebe Auerspergs für Kontrast und Parallelismus wurde bereits mehrmals angesprochen, auch hier etabliert er ein Bild der Gegensätzlichkeit. Sage und Geschichte, jeweils durch eines der „Wunderbücher“ (LR, V. 104) repräsentiert, bilden die zugrundeliegende Dichotomie. Erstere erhalte ihre Bedeutung durch die Interpretation ihrer Leser\*innen und befinde sich deshalb in einem Zustand steten Wandels, zweitere hingegen ist in dieser Darstellung von indiskutabler Eindeutigkeit, der Text vertritt also eine objektive Geschichtsauffassung. Die bildliche Verknüpfung der Harfen mit dem Buch der Sage und der Schwerter mit dem Buch der Weltgeschichte legt weiters eine Auffassung von Historiografie nahe, die zuvorderst anhand von Kriegen konstruiert wird. Eine intertextuelle Ähnlichkeit lässt sich an dieser Stelle zwischen Auerspergs Wunderbücher-Szenerie und Edmund Spencers Epos *The Faerie Queene* (1590) feststellen. In Canto IX des zweiten Teils sind darin die Ritter Guyon und Arthur Gäste einer Schlossbibliothek, wo sie zwei Bücher, das Geschichtsbuch *Briton monuments* und die Sagensammlung *Antiquitee of Faery lond* finden. Fasziniert geben sie sich der Lektüre hin, „[t]heir countreys

auncestry to understand“.<sup>275</sup> Beide Texte parallel zu lesen führt in dieser Inszenierung also erst zum umfassenden Verständnis der eigenen kollektiven Vergangenheit, Aleida Assmann sieht durch diese Allegorie die in der Renaissance neu aufkommende nationale Historiografie repräsentiert.<sup>276</sup> Die Lektüreszene findet ihr spätes Spiegelbild in Auerspergs *Letztem Ritter*, in dem die Erzählinstanz aber, anstatt sich sofort den Büchern zu widmen, zuerst versucht, diesem „verhängnisvollen Raum“ (LR, V. 49) zu entfliehen. Erschöpft lässt sich der Dichter auf einem Hügel nieder und schlummert ein; die Erhebung aber stellt sich als Königsgrab heraus und im Traum erscheint ihm das Bild Maximilians, in dem sich die Gegensätze der beiden Bücher ohne Mühe zu verbinden scheinen. Die „ehrne Rüstung“ (LR, V. 65) und die „Krone“ (LR, V. 68) werden mit dem „dichten Lorbeerkranz“ (LR, V. 67) als Dichterschmuck kontrastiert, der „finstre[] Kriegermut“ (LR, V. 73) ist der „Liebesglut“ (LR, V. 74) seiner Augen und das „Schwert“ dem „Jagdspieß“ (LR, V. 77) gegenübergestellt. In der Vergegenwärtigung der Gestalt fallen Attribute des historischen Kriegsherrn mit denen der Heldendichtung – der Kranz verweist auf Maximilians literarische Selbstdarstellung – zusammen und ergeben gemeinsam ein plastisches Bild. Der Dichter erwacht und die Göttin übergibt ihm auffordernd ihre Leier, nachdem sie das Grab mit einem Kranz geschmückt hat. Eine Dichtung über Maximilian scheint der Auftrag zu sein, doch der Wanderer meint abwehrend, seine Zeit habe keinen Gebrauch für Lieder („Wer hört ein Lied, wenn ehern des Schicksals Würfel rollt?“; LR, V. 87). In der folgenden Argumentation erläutert er neben Sage und Geschichte nun die zweite bestimmende Dichotomie der *Weihe*, wenn er die Zeitebenen strikt voneinander trennt und der Vergangenheit ihre Relevanz für die Gegenwart abspricht: „Die Gegenwart, die ernste, und die Vergangenheit,/ Zwei Säulen sind die beiden am Riesenbau der Zeit,/ Doch einzeln stehn allbeide, geschieden streng und hart;/ Was hat gemein mit jener der Sohn der Gegenwart?“ (LR, V. 89-92). Die Göttin aber widerspricht und betont, dass Vergangenes durch das Lied der Dichter\*innen aktualisiert werden könne, so sei die augenscheinliche Trennung zu überwinden: „Sie aber drauf: ‚Geschieden wohl sind sie streng und hart,/ Doch sieh: Efeu umklettert die Säule der Gegenwart,/ Durchrankt in grüner Wölbung den Raum, der beide schied,/ Vereint und schmücket beide: das ist des Dichters Lied!‘“ (LR, V. 93-96). Der Efeu, der in der christlichen Symbolik unter anderem

---

<sup>275</sup> Spenser, Edmund: *The Faerie Queene*. In: *The Complete Works of Edmund Spenser*. New York: Thomas Y. Crowell & Co. 1903, S. 166.

<sup>276</sup> Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 55.

ewiges Leben und Auferstehung repräsentiert,<sup>277</sup> steht hier als deutliches Bild für die Wiedergeburt der Geschichte durch die Dichtung, wie erwähnt eines der Grundmotive nationaler Literaturproduktionen im 19. Jahrhundert. In dieser Romanze wird somit die Grundhaltung des Texts vorgestellt: Mithilfe der Literatur soll eine Brücke zwischen den Zeitebenen geschlagen werden, um für die Zeitgenoss\*innen Geschichte greifbar und nützlich zu machen. Wie die letzten drei Strophen betonen, ist eine solche Vermittlung aber stets mit Subjektivität verbunden:

Wenn heim der Wanderer kehrte, der ferne Lande durchreist,  
Umlagern ihn die Freunde, der volle Becher kreist,  
Und künden muß er von Sitten und Wundern nah und fern,  
Und glauben sie auch nicht alles, so hören sie's doch gern.

Viel hab' ich schon gepilgert bei Sonn- und Mondenschein,  
Und gern will ich der Wanderer, wollt ihr die Freunde sein,  
Und will euch treulich künden, was mir der Geist des Helden  
Und in des Tales Gründen die Wunderbücher melden.

Verschiednes erzählen Wanderer; drum weist euch meine Bahn  
Oft weniger als manch anderer, oft mehr als andre sahn,  
Laßt froh die Becher klingen doch einen sparet noch,  
Denn geht's nach Wunsch so bringen zum Schluß wir ein Lebehoch! (LR, V. 97-108)

Hier erfolgt ein expliziter Verweis auf die Kommunikationssituation des Texts; das unbestimmte Szenario der ersten vier Verse wird mit der zweiten Strophe in die erzählte Gegenwart übersetzt, das Verhältnis zwischen Wanderern und Freunden entsprechend auf Erzählinstanz und Leser\*innen umgelegt. Die Betonung liegt auf der Selektivität und Subjektivität der Erzählung, ebenso wie auf ihrem intendierten Unterhaltungswert. Auersperg distanziert sich damit mehr als deutlich von der Behauptung einer epischen Objektivität, der wandernde Dichter im Kreis der trinkenden Freunde spielt vielmehr auf Erzähltraditionen der Romantik an. So wie Reisende von fernen und wunderbaren Ländern berichten, vermittelt die Erzählinstanz zwischen den Zeitebenen. Gegen Ende des Epos wird in der Übergangsromanze der Abteilung *Der Fürst* parallel zur *Weihe* noch einmal der komplementäre Charakter von Geschichte und Literatur angesprochen. Die hervorgehobene Selektivität der Dichtung sieht die Erzählinstanz durch den vermeintlich umfassenden und objektiven Charakter der Historiografie ausgeglichen: „Dies alles muß verschweigen wohl meines Liedes Ton,/ Denn horch, es tönt gewaltig ein andres Lied davon!/ Du singst dies Lied, dies hohe,

---

<sup>277</sup> Vgl. Mayer, Johannes Gottfried: Efeu. *Hedera helix* L. Kulturhistorisches Porträt einer Arzneipflanze. In: Zeitschrift für Phytotherapie 31 (2010), S. 271.

dies Lied der Ewigkeit,/ Auf deiner Riesenharfe, Gigantenmutter Zeit!“ (LR, V. 2549-2552). Die Zeit wird ident mit der Geschichte als chronologisch und unveränderlich dargestellt, was sich auch an den in ihrer Harfe verarbeiteten Materialien ablesen lässt: „Als Schrauben dieser Leier nahmst Demantkronen du,/ Wohl tausend Königssärge, die gaben das Holz dazu,/ Dran hast du Zepter an Zepter als goldne Saiten gespannt,/ Und Purpurmäntel flattern daran als Lautenband“ (LR, V. 2553-2556). So wie die Schwerter in den Bäumen eine Geschichtsschreibung entlang von Kriegen suggerieren, entwickelt sich die Zeit augenscheinlich anhand der Leben wechselnder Fürst\*innen. Zu ihren Füßen sitzt Klio, die Muse der Heldendichtung und Geschichtsschreibung, „und schreibt, was jene singt,/ Und eins der schönsten Lieder, ist’s Max, das von dir klingt“ (LR, V. 2560-2561). Was der Dichter, begleitet von Erato, in seinen Text nicht inkludieren kann, wird zur Ergänzung Klio überantwortet.

### 3.2.3.2 Materialisierte Erinnerungskultur

In der Analyse von Tempel, Grab und Wunderbüchern wurde schon angedeutet, dass der Gedächtnisdiskurs im *Letzten Ritter* an bestimmte Erinnerungsorte und Speichermedien gebunden ist. Bevor im nächsten Unterkapitel die Denk- und Grabmälern zugeschriebene Bedeutung ausführlich besprochen wird, geht es nun um zwei im Text als Gedächtnismetaphern verwendete Medien, das Gemälde und das Buch. Beide verdeutlichen das Bemühen der Figuren um ein lebendiges Gedenken nach ihrem Ableben und eröffnen in der Binnenhandlung somit einen *memoria*-Diskurs. Für das Buch sei zunächst angemerkt, dass es sich bei der Schrift um eine der gängigsten und konstantesten Gedächtnismetaphern der Kulturgeschichte überhaupt handelt.<sup>278</sup> Bei Auersperg wird sie einerseits in der Figurenrede Maximilians vor der zweiten Schlacht von Guinegate gebraucht, als er sein Heer dazu auffordert, energisch in die Schlacht zu ziehen. Der ihnen dann sichere Lohn sei die historische Unsterblichkeit, veranschaulicht in einer Schriftmetapher: „In der Unsterblichkeit Denkbuch schreibt, Brüder, heut euch ein,/ Des Feindes Blut soll Tinte, eu’r Schwert die Feder sein!“ (LR, V. 2193-2194). Dass die Lektüre festgehaltener Geschichte die Verstorbenen über ihren Tod hinweg am Leben erhält, wird anhand des Protagonisten auch aus Leser\*innenperspektive dargestellt, indem er beispielsweise vor der Nachricht von Karls Tod sinnend „von Taten der Helden“ (LR, V. 329) liest. Die markanteste Inszenierung einer Leseszene

---

<sup>278</sup> Assmann: Erinnerungsräume, S. 178.

im Text ist aber die Romanze *Held Teuerdank*, die Maximilians Sterben zum Inhalt hat. Der Protagonist wird dabei seinen autobiografisch angelehnten Heldenroman *Theuerdank* lesend gezeigt, dessen Titelfigur zugleich sein Alter Ego ist. Beutin hat in diesem Zusammenhang bereits erwähnt, dass die dargestellte Lektüre die Szene positiv und zukunftsoptimistisch erscheinen lässt;<sup>279</sup> obwohl das Thema des Gedichts die letzte Reflexion Maximilians vor seinem Ableben ist, zeigt sich sogar die Natur versöhnlich und mit dem Morgenrot mehr auf einen neuen Anfang denn auf ein Ende eingestellt: „Schon strahlte auf alle Lande das Frührot hell und warm,/ Da lehnte Max im Samststuhl, ein Buch hielt er im Arm;/ Das Buch war’s seiner Taten, genannt der Teuerdank,/ Der Spiegel seines Lebens, sein eigener Schwanengesang“ (LR, V. 2841-2844). Der Fokus liegt nach diesen einleitenden Versen eindeutig auf dem Lektüreakt des Protagonisten, die nächsten sechs Strophen werden jeweils mit einer leichten Variation der Formulierung „Er liest“ eingeleitet. Dieses Lesen ist dabei keinesfalls bloß die passive Aufnahme von Informationen, vielmehr werden die verschriftlichten Episoden vor Maximilian wieder lebendig und lösen selbst körperliche Reaktionen aus, so wendet er sein Gesicht nach oben (LR, V. 2853) und führt ergriffen den Arm zur Brust (LR, V. 2861). Seinen Lebensweg noch einmal zu durchschreiten animiert ihn zum Preis „der Gottheit Kraft“ (LR, V. 2853) und „des Menschen Kraft“ (LR, V. 2861), die ihm im Text entgegentreten. Das Leben, das durch die Lektüre in die Schrift zurückkehrt, drückt sich kulminierend im Aufblühen, der Wiedergeburt und dem Morgen aus („Fort liest er;/ blühend liegt nun vor ihm die ferne Zeit,/ Es nahn der Jugend Bilder, in Scharen dicht gereiht,/ Die alten Kampfgenossen entsteigen froh der Gruft,/ Und Morgenrot umhaucht sie, Freiheit und Bergesluft!“; LR, V. 2865-2868), bevor der Lesende sich an das Alter Ego seiner Ehefrau Maria im *Theuerdank*, die Prinzessin Ehrenreich, erinnert. Die Kraft dieses abschließenden Bilds äußert sich noch einmal körperlich („Es glüht ein mildes Lächeln auf seiner Wang’ empor,/ Und eine helle Träne bricht aus dem Aug’ hervor“; LR, V. 2873-2874), bevor das Buch in den Schoß Maximilians sinkt und er stirbt (LR, 2875-2876). Die in Reaktionen des Körpers ausgedrückte Emotionalisierung bezeugt das Revitalisierungspotenzial verschriftlichter Vergangenheit und ist metatextuell wohl auch Ziel des Kurzepos in Hinsicht auf seine impliziten Leser\*innen. Der Begriff des Erinnerns wird durch diese Inszenierung in seinem Wortsinn aufgebrochen, es soll tatsächlich etwas in das Innere, den Körper, zurückgeholt werden. Für Maximilian handelt es sich dabei spezifisch um einen persönlichen Rückblick

---

<sup>279</sup> Beutin: „Der Kunst erhobst du wieder den halbverfallnen Altar“, S. 426.

durch das „Denkbuch seiner Taten“ (LR, V. 1878), auf den größeren Kontext des *Letzten Ritters* angewandt hingegen um kollektives Erinnern mittels der Vergegenwärtigung von Geschichte – die Funktion also, die dem Lied des Dichters auch in der *Weihe* zugesprochen wird. Das Epos kann in dieser Hinsicht einmal mehr als Wiederbelebung einer kollektiven Vergangenheit gedeutet werden, an die moralisch anzuknüpfen und deren Vorbild zu vertrauen sei. Den Zugang zu dieser Vergangenheit ebenso wie den Schlüssel zu ihrem Verständnis bietet die Lektüre.

Neben der Schrift wird im *Letzten Ritter* auch das Gemälde als Erinnerungsmedium inszeniert. In der Romanze *Max und Dürer* fertigt der Maler Albrecht Dürer zum Zweck der *memoria* ein Porträt des alternden Kaisers an, der während des Malprozesses erneut über die Verquickungen von Staat und Kunst nachdenkt: „Die Heere bunter Farben sind Untertanen dir,/ Wohl treuer dir ergeben, traun, als die meinen mir!/ Und Leben ist das Endziel, dem unsre Kraft geweiht,/ Und beider Müh’ und Arbeit gilt der Unsterblichkeit!“ (LR, V. 2453-2456). Die Schlusswendung der Rede bezeugt die Absicht beider Professionen, lebendige Erinnerung über den Tod hinaus zu garantieren. Das Gemälde ist ein Mittel zu diesem Zweck, um dessen Bedeutsamkeit Maximilian an seinem Lebensabend bereits weiß; das Bewusstsein über seinen baldigen Tod wird an dieser Stelle noch nicht ausgesprochen, in der für diese Romanze letzten Inszenierung des Protagonisten aber impliziert: „Ins Auge schaut er dem schlichten Mann [Dürer, Anm.]/ Und sieht ihn milden Blickes wohl lang und schweigend an,/ Blickt dann aufs eigne Bildnis, geschmückt mit Kron’ und Gold,/ Und lächelt still, wie einer, der lieber weinen wollt“ (LR, V. 2465-2468). Die Unvergänglichkeit der Kunst wird hier erneut der *vanitas*-Erfahrung des Lebens entgegengestellt. Zusätzlich zu der Romanze um Dürer kommt das Gemälde als Speichermedium von Erinnerung im Paratext vor. Die Vorrede zur ersten Ausgabe bietet folgende Darstellung, die Anrede „Sie“ gilt dem Widmungsträger Fellner:

Sie öffnen dieselbe [die Mappe, Anm.], blättern darin herum und finden verschiedenartige historische Bilder in der Art und Weise unseres wackern Malers Karl Ruß; hier bunte Schlachtstücke, dort eine Laube mit verliebten Leuten, einen Krönungseinzug und gleich daneben Maskenzüge und Mummereien, dann Triumphpforten mit jauchzendem Volk, flatternden Bannern, glänzenden Rüstungen und Friedhofgräber mit einfachen Kreuzen, lustige Jagdstücke und feierliche Kirchgänge, Königstafeln und Leichenfelder. Doch *eine* Gestalt geht durch all diese mannigfaltigen Bilder hindurch, durch die buntesten Umgebungen strahlt sie hervor, und auf jedem einzelnen Blatte ist sie zu finden, wie das Wort Liebe auf jeder Seite des Buches: Welt. Von dieser Gestalt gehn all die mannigfachen Strahlen aus, die sich in den verschiedensten Richtungen brechen. Daher die verschiedenen bunten Bilderreihen;

denn alle Strahlen in ein einziges Bild zusammenzudrängen, dazu war der Held zu groß und zu gewaltig oder der Zeichner zu schwach. (LR, S. 14)

Die Versinnbildlichung der einzelnen Romanzen als Gemälde trägt ihrer Eigenständigkeit Rechnung und zieht die Textorganisation anhand einzelner Exempel einer Geschlossenheit des Epos vor. Wie anhand der Beispiele Frankreich, Schweiz und Brügge gezeigt wurde, kommt diese Herangehensweise auch einer subjektiven Erzählweise entgegen, die erlaubt, unterschiedliche Akzente zu setzen. Den Leser\*innen können so verschiedene Lektüererfahrungen, von der Unterhaltung durch komische Episoden bis hin zu einer Gelegenheit der Reflexion, angeboten werden. Der Text als Bildersaal lädt somit nicht nur zum chronologischen Durchlesen, sondern auch zum Auswählen, Innehalten und Verweilen ein.

### 3.2.3.3 Denk- und Grabmal als Reflexionsorte

Ein ähnliches Angebot machen ihren Betrachter\*innen Denk- und Grabmäler, die in einigen Episoden des *Letzten Ritters* prominent inszeniert werden. Nur wenige dieser Szenen sind Teil der Maximilianerzählung, wie schon beim zuvor dargestellten übergeordneten Gedächtnisdiskurs lagert Auersperg auch hier in die Rahmenhandlung um den wandernden Dichter aus. Auffällig ist dabei, dass die historischen Artefakte und Gebäude nicht ohne Kontext dechiffrierbar sind, sondern erst das für ihr Verständnis benötigte Wissen sie der Gegenwart zugänglich macht. Wird kein Zugang zur Geschichte eines Objekts gefunden, so bleibt es bei bloßen Andeutungen einer Ruinenromantik, beispielsweise im Fall der gotischen Steinsäule Spinnerin am Kreuz in Wien: „Auf eines Hügels Fläche, genannt der Wienerberg,/ Steht eine graue Säule mit krausem Schnörkelwerk,/ Die Spinnerin am Kreuze heißt sie seit alten Tagen,/ Die heut noch sie umrauschen in alten, dumpfen Sagen“ (LR, V. 1345-1348). Die Passant\*innen der Säule werden lediglich von „heil’gen Schauern [...] zaubervoll umweht“ (LR, V. 1350), also von einem weitgehend unbestimmten Gefühl erfasst; einer historischen Einordnung entbehrend bleibt der Bau ein geisterhaftes Überbleibsel der Vergangenheit ohne Relevanz für die Gegenwart. Dasselbe Argument lässt sich vom Gedicht *Weihe* ableiten, in dem die nur am Rande erwähnten Überreste eines unbekanntes Denkmals fokussiert werden. Percy B. Shelleys *Ozymandias* vergleichbar wird ein Monument inszeniert, das zum Zeitpunkt seiner Errichtung wohl als zeitlos konzipiert wurde, nun aber dem Zerfall anheimgegeben ist, mit einer Inschrift, die von niemandem mehr gelesen wird: „Hart dran stand eine Säule, gebaut der Ewigkeit,/ Die ist nun Schutt, rings liegen zerstreut die Trümmer weit;/ Wer liest die verwitterte Inschrift, die von Unsterblichen sprach?/ Vielleicht

der Schläfer [in den Gräbern, Anm.] einer! – wer rüttelt den Trägen wach?“ (LR, V. 25-28). Das Aufstellen eines Denkmals allein garantiert also nicht seine Dauer; es benötigt vielmehr gelebte Erinnerung und Pflege, um für das kulturelle Gedächtnis relevant und lesbar zu bleiben. Inszeniert wird hier somit eine allumfassende Vergänglichkeit, als deren Gegenstück in Folge die Tradierung und Revitalisierung von Vergangenheit am Beispiel des Lebens Maximilians dargestellt wird.

Dieser dem Verfall entgegengesetzte Nutzen wird im Text zuvorderst durch den *Epilog* offenbar, der als den Zyklus abschließende Rückkehr zur Autorfiktion des Wanderers das Parallelstück zum Eingangsgedicht *Weihe* bildet. Zurück in der erzählten Gegenwart (die wohl mit der Entstehungszeit des Gedichts ident ist) betritt die Erzählinstanz den Innsbrucker Dom, um „Maxens Grabmal aus Erz und Marmelstein“ (LR, V. 2927) zu besichtigen. Zugunsten einer bescheidenen Inszenierung Maximilians im Text wird die Entstehungsgeschichte des Denkmals angepasst: Obwohl es historisch gesehen von ihm erdachter Teil seiner umfassenden *memoria*-Vorsorge und Selbstvermarktung war, wünscht er als Auerpergs Protagonist lediglich einen schlichten Sarg, die Planung des Monuments hingegen wird seinem Enkel zugeschrieben („Wohl ruht im fernen Neustadt sein Leib, wie er’s gewollt,/ Doch frommer Sinn des Enkels hat diesen Bau gezollt“; LR, V. 2928-2929). Die im Epos vorgeführten Ereignisse werden in der Schlussepisode somit an ein in der Lebenswelt der Leser\*innen tatsächlich vorhandenes und erlebbares Monument geknüpft, sie finden Zeugenschaft in materialisierter Geschichte. Die Reflexion über das Denkmal setzt zuerst mit drei Strophen ein, die seine Beschaffenheit beschreiben, der prunkvolle Sarkophag sei etwa geschmückt mit „Bildern seiner Taten“ und vermähle dadurch „den Tod [...] mit ew’gem Leben“ (LR, V. 2935-2936), was wiederum die Kunst als Mittel des zeitlichen Überdauerns hervorhebt. Am Marmorsockel ist das Bildnis des Kaisers angebracht: „Voll Ernst und heil’ger Milde kniet Maxens Bildnis oben,/ Und für sein Volk noch betend hält er die Händ’ erhoben“ (LR, V. 2939-2940). Frömmigkeit, Milde und Ernst vereinernd repräsentiert im Epos selbst die Plastik den in der Binnenhandlung ausgearbeiteten Charakter Maximilians, um ihn als Zentrum herum sind mehrere lebensstreu gestaltete Fürstenbildnisse angebracht: „Und Helden aller Zeiten und Kön’ge mancher Länder/ Umstehn im Kreis das Grabmal, gehüllt in Erzgewänder,/ Noch jetzt voll Kraft und Wohlklang, wie einst ihr Arm und Herz!/ Erstarrt ist unverwelklich ihr Lorbeer selbst zu Erz“ (LR, V. 2941-2944). Nach

der anfänglichen stillen Betrachtung beginnt die Erzählinstanz, die Figuren nach ihrem Zweck zu fragen, wobei sie die möglichen Antworten der Reihe nach selbst entkräftet:

Ihr Helden ernster Miene, was hat euch herberufen?  
Zur feierlichen Runde an dieses Denkmals Stufen?  
Wollt ihr die ew'gen Zeugen von Maxens Ruhme sein?  
O dann entweicht! – er selber ist sich genug allein!

Wollt ihr sein Grabmal schirmen als treue Wächterhut?  
In seines Volkes Mitte schläft doch ein König gut!  
Ihr ehrnen Hochgestalten, Stamm der Vergangenheit,  
Wollt ihr Gericht nun halten ob unserer neuen Zeit? – (LR, V. 2945-2952)

Dem als genealogische Ahnenreihe dargestellten „Stamm der Vergangenheit“ gegenüber fühlt sich der wandernde Dichter genötigt, Rechenschaft für seine Gegenwart abzulegen. Wider Erwarten verteidigt er diese gegen ihre eisernen Richter: „Soll ich euch Rede stehen? soll ich hier Kläger sein?/ Der Sohn die Mutter schmähen? Laut schwör' ich's, nein, o nein!/ Ans Herz will liebeflammend der Gegenwart ich fliegen,/ In ihren Zügen schwelgen, in ihren Armen liegen!“ (LR, V. 2953-2956). In dieser letzten deutlichen Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit im Text bezieht die Erzählinstanz Stellung für ihre Zeit, die unschwer mit der Lebenswelt Auerspergs gleichzusetzen ist, und würdigt, was durch jüngste Entwicklungen an Positivem zu vermelden sei. Dabei werden zum einen die zeitgenössischen Ausprägungen der neueren deutschen Dichtkunst lobend hervorgehoben („Wir lauschen hohen Sängern im deutschen Liederhain“; LR, V. 2959), zum anderen wird in abstrakt bleibenden Formulierungen auf die erfreuliche Wiedergeburt der Freiheit verwiesen: „Und selbst die alte Freiheit, wir sahn's wie sie erstand!/ Zwar war sie längst begraben, lang in den Sarg gebannt,/ Doch aus den Grabesbanden hat sie sich aufgerafft:/ Da sie als Geist erstanden, focht sie mit Geisterkraft!“ (LR, V. 2961-2964). Mehrere in dieser Arbeit bereits besprochene Aspekte verbinden sich in dieser Formulierung und können ihrer Interpretation dienen. Erstens ist daran zu erinnern, dass die Freiheit bei Auersperg großteils moralisch zu verstehen ist (vgl. Kap. 3.2.1.3), was die Behauptung ihrer Auferstehung trotz anhaltender politischer Restriktionen möglich macht. Diese Moral kann zweitens als seine Grundlage an den genannten „Geist“ rückgebunden werden, der – ähnlich wie „Germanias Geist“ im Gedicht *An Jakob Grimm* – eine innere Haltung zu bezeichnen scheint. Womöglich ist es sogar das gleiche, spezifisch deutsche Selbstbewusstsein, das Auersperg in beiden Texten anspricht; die Metaphern um den Akt der Auferstehung suggerieren zumindest eine Verbindung zum Diskurs der nationalen Wiedergeburten im 19. Jahrhundert (vgl. Kap. 2.2.3). Dass

es sich weiters um die im Text dargestellten Tugenden handelt, indiziert das Beispiel des Tiroler Aufstands von 1809, während dem die Beteiligten laut Erzählinstanz „am Schlachtfeld des Ritterschlages Würde“ (LR, V. 2968) empfangen haben. Schlussgefolgert werden kann aus der Rede des Dichters also: Die „[a]lte Freiheit“ einer idealisierten deutschen Vergangenheit erfahre in der Gegenwart ihren Neuanfang. Dieser gleichermaßen optimistischen wie verteidigenden Feststellung folgt aber in drei anschließenden Strophen das Eingeständnis, dass Trägheit und Gleichgültigkeit derzeit die Entfaltung einer ganzheitlichen Freiheit verhindern:

Nur einzeln, sparsam sprießen sie hier und dort hervor,  
Statt daß ganz Deutschland stünde im vollen Segensflor,  
Ein Lenz voll üpp'ger Blüten, dem Früchte sich vermählen,  
Ein Herbst voll goldner Früchte, dem auch nicht Blüten fehlen! –

Träg unterm Baum des Lebens liegt unsrer Zeit Geschlecht,  
Halb Schalksnarr und halb Weiser, halb König und halb Knecht,  
Da liegt und schläft es reglos und scheint sich nur zu regen,  
Um sich zur andern Seite zu neuem Schlaf zu legen.

Ob's stürmt, ob's licht, ganz sorglos, geschützt vom schatt'gen Baum,  
So ruht's und pflückt die Früchte der reichen Äste kaum,  
Träg über seinem Haupte rollt düstrer Wolkenzug,  
Und dumpf und langsam klappert der Eulen matter Flug. (LR, V. 2973-2984)

Das Bild des fruchttragenden Baums in den letzten Versen betont das Potenzial ungenutzter Möglichkeiten, die in der ersten der zitierten Strophen antizipierte Gleichzeitigkeit von Blüte und Frucht im noch unrealisierten Nationalstaat verweist zurück auf die Bildlichkeit der Utopie, die Maximilians Reich im Text nach seinem Tod verspricht. Sie wird als vergangener Sollzustand vorgeführt, dessen Erfüllung durch die Trägheit verhindert wird, ein in der Vergangenheit vermeintlich schon einmal erreichtes Ziel wird als Anliegen der Zukunft inszeniert. In der Art einer überirdischen Offenbarung („Erschallt, Posaunen der Wahrheit!“, LR, V. 2985) startet die Erzählinstanz daher den Aufruf, der trägen Gegenwart die Tat entgegenzusetzen, die Gleichgültigkeit müsse zugunsten der Begeisterung weichen: „Begeisterung, Himmelstochter, laß dich zur Erde nieder/ Und schwing ob unsern Häuptern dein siegreich Banner wieder!/ Bann' ihn hinweg, den Unhold, den Dämon unsrer Zeit,/ Dies schläfriglahme Scheusal, genannt Gleichgültigkeit!“ (LR, V. 2989-2992). Es dürfe der Bevölkerung nicht belanglos erscheinen, „[o]b nun der Fürsten Bester dem treuen Volk sich zeige,/ Ob ein geschminkter Gaukler die Bretterbühn' besteige“ (LR, V. 2995-2996), wer

sie also regiere und wie die jeweiligen Fürst\*innen ihrer erklärten Verantwortung nachkommen. Auersperg macht hier, trotz deren mangelndem Mitspracherecht, also auch die Untertan\*innen für unzufriedenstellende Regierungen mitverantwortlich und wirbt gewissermaßen dafür, wenn nötig den Druck nach oben zu erhöhen. Zwei Strophen führen diese Argumentation einmal mehr auf die reziproke Verpflichtung beider Parteien füreinander zurück, wenn die Erzählinstanz sie in jeweils einem Vierzeiler direkt anspricht:

Ihr edlen deutschen Fürsten, erfaßt mit milder Hand  
Den Zauberstab, den schönen, Lieb' und Vertrau'n genannt!  
Ein Volk, das für den Fürsten gern Gut und Blut gegeben,  
Wie könnt' es jemals dürsten nach seinem Blut und Leben!

Ihr edlen deutschen Völker, laßt uns auf oben baun,  
Von Thronen und aus Sternen glänz' uns das Wort: Vertrau'n!  
Das Zauberwort, das Herzen zur Opferglut entzündet,  
Die Menschen an die Götter, an Fürsten Völker bindet! (LR, V. 2997-3004)

Kritik an den Herrschenden sei somit, wenn angebracht, durchaus zulässig, die grundlegenden Hierarchien werden aber in keiner Weise angegriffen. Vielmehr wird die weltliche Regierung durch die gemeinsame räumliche Verortung („oben“) und den Schlussvers, der das Verhältnis zwischen Gott und Gläubigen dem zwischen Fürst\*innen und ihren Untertan\*innen gleichstellt, in ihrer Legitimität der göttlichen angenähert. Aufrecht bleiben dennoch die im Text ausführlich dargestellten Forderungen nach Liebe, Milde und Vertrauen vonseiten der Machthaber\*innen, deren Erfüllung umgekehrt der Schlüssel für die Anerkennung der Obrigkeit durch die Bevölkerung sei. Diese ausführliche Reflexion über die zentralen Themen des Texts sowie die Bedürfnisse der Gegenwart zur Revitalisierung der vergangenen Utopie sieht die Erzählinstanz von Maximilians Grabmal im Dom inspiriert: „Des wollen sie uns mahnen, die eh'ernen Kraftgestalten,/ Im Dome hier versammelt, ein streng Gericht zu halten;/ Auf andrer Bahn, als ihrer, führt uns zwar Ruf und Pflicht,/ Das Ziel doch bleibt stets eines: Recht, Seligkeit und Licht!“ (LR, V. 3013-3016). Das Monument wird so einerseits zum Mahnmal und andererseits zur Möglichkeit, die eigene kollektive Identität in eine ideale Vergangenheit rückzudatieren. Es kann auf eine Konstruktion des Eigenen geschaut werden, die vorbildhaft auf Handlungen und Entwicklungen in der Gegenwart einwirken soll. Noch einen letzten Lobpreis äußert die Erzählinstanz nach dieser Vertiefung, bevor das Kurzepos schließt:

Und würdig, traun, ist Deutschland des seligsten Geschicks,  
Und wert bist du vor allen, o Östreich, solchen Glücks!  
Mein Östreich, dessen Boden ich hochbegeistert küsse,  
Und das ich, freud'gen Stolzes, mein Vaterland begrüße!

Dein Fürstenhaus ist edel und mild, wie keines mehr,  
Voll Treue, Kraft und Hochsinn ist deiner Völker Heer,  
Gesegnet, reich vor allen, ist deiner Gau'n Verein,  
Sollst du nicht glücklich werden, wer sollte sonst es sein? – (LR, V. 3017-3024)

Von der antizipierten Vereinigung der deutschen Länder wandert der Fokus am Ende auf Österreich (hier im Sinne des Habsburgerreichs, der Plural der Völker weist darauf hin), wobei die fundamental patriotische Haltung der Erzählinstanz, ebenso wie ihre Loyalität zur Habsburgerdynastie, betont werden. Die Kritik des *Epilogs* schließt somit versöhnlich, dennoch wird die Euphorie gedrückt, als sich um den Dichter nach seinen Ausführungen „mählich dunkle Nacht“ (LR, V. 3025) legt. Das ambivalente Bild des Zwielfichts in den letzten Strophen wird durch einen abschließenden Blick auf die Statue Maximilians hoffnungsvoll konterkariert: „Er selbst liegt auf den Knien, die Hände sanft erhoben,/ Und für sein Volk noch betend, blickt lächelnd er nach oben“ (LR, V. 3035-3036).

Mit der Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart, dem Beharren auf der deutschen Tugend und Freiheit sowie dem unbedingten Kompromiss zwischen Fürst\*innen und Bevölkerung finden im *Epilog* also zahlreiche Leitdiskurse des Texts zusammen. Abschließend sei dennoch ein Blick zurück, sogar vor den Beginn der Rahmen- und Binnenhandlung erlaubt. Das Widmungsgedicht, das Auersperg dem *Letzten Ritter* ab der zweiten Ausgabe anstatt des Prosavorworts voranstellte, formt die Grundidee des Texts lyrisch aus und spiegelt dabei fast ident die Themen der letzten Romanze. In Vierzeilern von vierhebigen Jamben verfasst setzt das Gedicht mit der Beschauung einer unbestimmten Plastik Maximilians ein: „In unsern weichen, seidnen Zeiten,/ Was soll der Mann in starrem Erz?/ Vielleicht, daß sein Vorüberschreiten/ Noch heute rührt manch deutsches Herz!“ (LR/ WG, V. 1-4). Das lyrische Ich verweist hier auf das Potenzial des Denkmals, seine (im Idealfall wohl deutschen) Betrachter\*innen emotional zu berühren, um so eine Verbindung zur Vergangenheit herzustellen. Den beiden Zeitebenen werden dabei unterschiedliche Materialien zugeordnet, während das harte Erz auf Zurückliegendes verweist, entspricht der Gegenwart mit der Seide ein besonders weicher und fein gewobener Stoff. Das Bildnis des Ritters steht „am Schaft des nun zerfetzten/ Germanenbanners“ (LR/ WG, V. 5-6) und provoziert somit für eine Zeit,

in der die deutschen Länder von besonderer politischer Heterogenität geprägt sind, die Erinnerung an eine, freilich konstruierte, pandeutsche Einigkeit. Durch ihre spezifische Benennung wird die Flagge in Maximilians Hand zur Zeugin einer direkten Entwicklungslinie von den germanischen Stämmen zum Heiligen Römischen Reich. In zwei Passagen wird das Motiv der Zeitenwende in Bezug auf Gegenwart wie Vergangenheit eingesetzt, für erstere in der Bezeichnung von Franz II. als „letzte[m]/ Der deutschen Kaiser“ (LR/ WG, V. 7-8), für zweitere als Rechtfertigung der Stoffwahl für das Epos: „Mein Jugendlied hat nicht gepriesen/ Den Helden, weil’s ein Ritter war,/ Nur darum war’s entflammt für diesen,/ Weil er der *Letzte* jener Schar“ (LR/ WG, V. 21-24). Die Position Maximilians als Übergangskaiser zwischen Mittelalter und Renaissance wird so verwandtschaftlich mit der Rolle Franzens als letztem Oberhaupt des Heiligen Römischen Reichs in Beziehung gesetzt. Über diese Ähnlichkeit wird die Möglichkeit der Selbstbeschauung etabliert. Das Gedicht verweist weiters auf die Funktion des *Letzten Ritters* als positive Wunschprojektion, wenn das lyrische Ich seine gegenwärtige Lebenswelt dem Herbst gleichsetzt und darüber den Frühling ersehnt, den es im Epos abgebildet sieht: „Ach, daß ein Herz von Frühlingswonne/ Stets träumt, wenn ihrer es entbehrt!“ (LR/ WG, V. 41-42). Das Denkmal ist hier also wiederum Ausgangspunkt einer Überlegung zur eigenen Gegenwart, die mit Maximilian ein richtungsweisendes Ideal zur Verfügung habe. In Summe mit den anderen im Text repräsentierten Erinnerungsmedien stellt Auersperg so eine vielseitige Aneignung von Vergangenheit mit unterschiedlichen Rezeptionshaltungen dar. Die stille Reflexion während der Betrachtung von Denk- oder Grabmal bietet im Text ebenso wie die emotionale, selbst körperlich wirkende Lektüre eines Buchs die Möglichkeit, vaterländische Geschichte im Prozess der Erinnerung und Verinnerlichung zu erfahren.

### 3.2.4 Zwischenfazit und Übergang

Die Inszenierung von Erinnerungsmedien und ihrer Rezeption schließt den Kreis vom kollektiven Identitäts- zum Gedächtnisdiskurs und beendet gleichzeitig meine Analyse des *Letzten Ritters*. Ziel derselben war es, herauszufiltern, wie Gemeinschaft und Vergangenheit im Text inszeniert werden und aufeinander Bezug nehmen, die wichtigsten Ergebnisse sollen vor dem Übergang zu den *Nibelungen im Frack* noch einmal zusammengefasst werden: Die einsetzende Analyse des Protagonisten machte deutlich, dass Maximilian zwar einerseits als vorbildhafte Einzelperson dargestellt wird, vor allem aber auch als idealer Repräsentant ei-

nes deutschen Kollektivs fungiert, dessen Einheit im Text politisch durch das Heilige Römische Reich definiert wird. Während in der ohnehin spärlichen bisherigen Forschung der Fokus auf den liberalen Aspekten des *Letzten Ritters* liegt, konnte gezeigt werden, wie die Vorstellung dieser national gedachten *imagined community* sich auf unterschiedlichen Textebenen ausdrückt. Neben der stereotypen Charakterisierung unterschiedlicher Gemeinschaften wurde aufgeschlüsselt, wie der metaphorisch und symbolisch stabilisierte Bezugsrahmen des Reichs im Text als kulturelle Formation zeichenhaft Verbindlichkeit herstellt. Die so aufgebauten Verweissysteme legitimieren die dargestellte Einheit und naturalisieren gleichermaßen deren gesellschaftspolitische Hierarchien. Der dabei als Idealkonzept vorgestellten monarchischen Ordnung wird ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis von Regierenden und Regierten als unumgängliche Basis zugeschrieben. Durch die anschließende Untersuchung des Gedächtnisdiskurses zuvorderst in Widmungsgedicht und Rahmenhandlung wurde weiters deutlich, dass das in der Maximilianerzählung dargestellte Heilige Römische Reich als Vorbild eines zukünftig zu realisierenden deutschen Nationalstaats inszeniert wird, dessen Entstehung auch persönliches Anliegen des Politikers Auersperg war. Dass dem Haus Habsburg in einem solchen Staat die Regentschaft zugestanden werden sollte, ist im *Letzten Ritter* unbestritten. Ohne sich auszuschließen finden im Text somit ein auf Deutschland bezogener Nationalismus und ein ausgeprägter Österreich-Patriotismus zusammen, was einen interessanten Einblick in die Heterogenität kollektiver Identitätskonzepte des 19. Jahrhunderts ermöglicht und veranschaulicht, wie eng verknüpft deren Bezugsgrößen miteinander waren. Begründet und dargestellt werden beide anhand eines ausgeprägten Gedächtnisdiskurses, der die Vergangenheit für ein zeitgenössisches Publikum zu aktualisieren versucht.

Die Ausgangslage der 1843 erschienenen *Nibelungen im Frack* ist auf den ersten Blick eine völlig andere: Die Gattung ändert sich vom ernsten zum komischen Epos, der Protagonist Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg ist im Gegensatz zu Maximilian I. lediglich ein relativ unbedeutender Fürst der neueren deutschen Geschichte und anstatt historische Schlachten zu inszenieren, beschränkt sich der Inhalt auf harmlose, um wunderbare Elemente ergänzte Alltagsabenteuer. Nur selten wird auf ein kollektives ‚Wir‘ verwiesen, die im *Letzten Ritter* so prominent inszenierten Erinnerungsmedien und -praxen sind hier lediglich als Leerstelle integriert. Eine aufmerksame gemeinsame Lektüre der beiden Texte zeigt aber schnell, dass zwischen ihnen zahlreiche intertextuelle Verknüpfungen bestehen. Die Nacherzählung eines Fürstenlebens als Grundschema ist dabei zweifelslos am schnellsten

ersichtlich, hinzu kommen jedoch gleiche Themenschwerpunkte, übereinstimmende Motive und sogar parallele Szenenführungen. Anhand dieser Ähnlichkeiten möchte ich zeigen, dass die beiden Kurzepen als Gegentexte gelesen werden können, die dieselben Zusammenhänge von unterschiedlichen Standpunkten aus behandeln. Für die *Nibelungen* eröffnet sich somit eine neue Lesart abseits bisheriger Interpretationen. Zunächst erfolgt wie beim *Letzten Ritter* eine Einführung in die Produktions- und Rezeptionsgeschichte des Texts, anschließend wird zur Analyse übergegangen: Im ersten Schritt widme ich mich wieder der Darstellung des Protagonisten, wobei die Einführung Moritz Wilhelms sowie die Positionierung der Erzählinstanz im Text je ein Teilkapitel ausmachen. Danach erfolgt eine Untersuchung der als höchst ambivalent dargestellten Herrschaftsverhältnisse, zuerst anhand der zahlreichen Exempel scheiternder Führungspersönlichkeiten im Epos und nachher durch einen Vergleich der Regierungspraxen Maximilians und Moritz Wilhelms. Im letzten Teil der Analyse stelle ich dem Gedächtnisdiskurs des *Letzten Ritters* die Inszenierung des Vergessens in den *Nibelungen im Frack* gegenüber, wobei erstens die elegische Veranschaulichung der Vergänglichkeit, zweitens die gescheiterte Suche des Protagonisten nach der Harmonie und drittens das Motiv der Blindheit eingehend untersucht werden.

## 4 *Nibelungen im Frack*

---

### 4.1 Textgestalt und Rezeption

Während der Besprechung der liberalen Aspekte in Auerspergs Schreiben wurden die Kritik und die Verleumdungen, mit denen sich der Autor in der literarischen Öffentlichkeit, zuvor erst zum Ende der 1830er hin, konfrontiert sah, bereits erwähnt; erinnert sei hier beispielsweise an die Missbilligung seiner Heirat, die Diskussion um seine Einstellung dem System Metternichs gegenüber oder den Vorwurf des Erkaltens seines politischen Engagements (vgl. Kap. 2.2.2). In ebendiese Zeit der Unzufriedenheit mit der öffentlichen Darstellung der eigenen Person fiel die Entstehung des zweiten hier zu analysierenden Texts, des komischen Epos *Nibelungen im Frack*. Für Auersperg stellten die radikalisierten Tendenzdichtungen

etwa eines Hoffmann von Fallerslebens oder Georg Herweghs lediglich die unpoetische Vereinnahmung der Literatur für politische Zwecke dar, deren konsequente Ablehnung ermutigte Wissenschaftler\*innen, ihn ideologisch immer wieder in die Nähe Heines zu rücken, mit dem er zeitlebens in freundschaftlichem Austausch stand.<sup>280</sup> Den Texten nach den *Spaziergängen* wird gemeinhin ein verminderter gesellschaftspolitischer Gehalt attestiert, Primus-Heinz Kucher spricht in dieser Hinsicht sogar von einem völligen Rückzug Auerspergs, „geradezu programmatisch und ohne Not“.<sup>281</sup> Die Gültigkeit dieser Behauptung bei eingehender Analyse ist fraglich, zweifelsfrei nachweisbar ist aber die politische Heimatlosigkeit, die der Autor als Anhänger einer gemäßigten Opposition angesichts der zunehmenden Polarisierung des öffentlichen Diskurses empfand. 1843 formulierte er seinen Unmut in einem Brief an Bauernfeld:

Wo geschieht jetzt eine große Handlung, für die man ganz begeistert sein, wo ist eine Partei, der man sich ganz und warm anschließen, wo ein Erfolg, den man bejubeln könnte? Als Fragment tritt uns mit jedem Schritte Löbliches und Vernünftiges entgegen. Die verschiedenen Richtungen, in welche sich die Kraft der Gegenwart zersplittert, sind entweder kaum aus dem Embryo gekrochene Halbheiten oder bereits zur Carricatur gediehene Uebertreibungen! Möglich, daß es immer so war und das wahrhaft Große und Gute mit der Zeit von selbst sich Bahn bricht und zur Bedingung einstiger Vollendung allmähliches und langsames Wachstum fordert; möglich, jedenfalls aber ist die Uebergangsperiode für den, der mitten drin steht, verstimmend und niederdrückend.<sup>282</sup>

In dasselbe Jahr fiel die Erstpublikation des komischen Epos *Nibelungen im Frack*, dessen Entstehungsprozess wohl spätestens 1837 begonnen hatte. Ein Brief an den Weidmann-Verlag mit der Bitte um Unterstützung bei der Materialbeschaffung zum Protagonisten bezeugt dies, bereits zuvor war in diesem Zusammenhang offenbar die Übersendung der *Merseburgiana* erfolgt.<sup>283</sup> Seit dem *Schutt* von 1836 war das Kurzepos die erste längere Veröffentlichung des Autors, er selbst beurteilte den Text als einen seiner besten und nannte ihn im

---

<sup>280</sup> Die ähnliche ablehnende Haltung gegenüber der politischen Dichtung und Verteidigung einer weisungsfreien Kunst betont beispielsweise Becken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz, S. 198; eine direkte Verbindung von der Stoßrichtung des *Atta Troll* zu der der *Nibelungen im Frack* zieht Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 147.

<sup>281</sup> Kucher, Primus-Heinz: Legitimität und ‚Trostlose Realität der Gegenwart...‘. Österreich um 1840 aus dem Blick von Anastasius Grün und Viktor von Andrian-Werburg. In: Oxford German Studies 40/3 (2011), S. 259.

<sup>282</sup> Brief Auerspergs an Eduard von Bauernfeld von 1843. In: Bauernfeld, Eduard von: Correspondenz mit Anastasius Grün. Erinnerungen von Bauernfeld. Berlin: G. Stilke 1877, S. 376-377.

<sup>283</sup> Vgl. Brief Auerspergs an die Weidmannsche Buchhandlung vom 13. März 1837. In: Scharmitzer (Hg.): So eine Art lyrisches Kaffeehaus, S. 41.

brieflichen Austausch das „Lieblingskind[] [s]einer Muse“.<sup>284</sup> Deziert wünschte Auersperg eine Beurteilung der *Nibelungen* abseits der tagesaktuellen politischen Lyrik und so postulierte er noch vor der Publikation, mit eindeutiger Referenz auf die gegen ihn gerichteten kritischen Stimmen, das Epos sei „übrigens ein ganz anspruchsloses Gedicht, weit entfernt von der pausbäckigen Poesie unserer neuesten Olymp-Stürmer“.<sup>285</sup> Gegen die Vorwürfe der Interesselosigkeit an der Politik verwehrte er sich dennoch und betonte, dass seine Prinzipien sich seit den frühen Texten nicht verändert hätten. Er stellte sich entsprechend der öffentlichen Meinung auf Missinterpretationen ein, wie er an Friedrich Heinrich von der Hagen schreibt: „Auch die *Nibelungen im Frack* dürften nur von wenigen in ihrem wahren Zusammenhange beurteilt werden [...]. Man wird sie meist für Zeichen des Erkalten, wo nicht einer Sinnesänderung, ansehen, während sie doch nur dasselbe Bild aber nach einer anderen Seite reflektieren“.<sup>286</sup>

Der veröffentlichte Text selbst ist ein komisches Kurzepos von 12 Episoden, deren Strophenmenge jeweils stark variiert, reichend von 62 in der *Exposition* bis zu nur 11 im *Intermezzo*. Auch hier entschied sich Auersperg für die Nibelungenstrophe als Versmaß, diesmal behielt er jedoch, anders als im *Letzten Ritter*, die zusätzliche Hebung am Ende der letzten Verszeile bei. Die *Nibelungen im Frack* behandeln inhaltlich das Leben Moritz Wilhelms von Sachsen-Merseburg (1688-1731), da die Ausführungen des Autors aber zum größten Teil fiktiv sind, sei ein kurzer Exkurs auf die historische Figur erlaubt: Moritz Wilhelm war als vierter Herzog Erbe der Sekundogenitur, wurde aber selbst als Erwachsener de facto für regierungsunfähig befunden.<sup>287</sup> Er verwirrte mit seiner Vorliebe für Musik und insbesondere seiner Geigensammlung (die ihm den Beinamen ‚Geigenherzog‘ einbrachte), war als Choleriker bekannt und wurde intellektuell gemeinhin als wenig rege angesehen.<sup>288</sup> Auch deshalb blieb seine Ehe mit der gebildeten Henriette Charlotte von Nassau-Idstein kinderlos,

---

<sup>284</sup> Brief Auerspergs an Karl Reimer vom 24. März 1844. In: Ebd., S. 115.

<sup>285</sup> Brief Auerspergs an die Weidmannsche Buchhandlung vom Februar 1843. In: Ebd., S. 97-98.

<sup>286</sup> Brief Auerspergs an Heinrich von der Hagen vom 10. Juli 1843. Zit. nach: Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 182.

<sup>287</sup> Vötsch, Jochen: Staatsbildung in Mitteldeutschland? Entstehung und Entwicklung der kursächsisch-albertinischen Nebenlinien. In: Schattowsky, Martina / Wilde, Manfred (Hg.): Sachsen und seine Sekundogenituren. Die Nebenlinien Weißenfels, Merseburg und Zeitz (1657-1746). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010, S. 68.

<sup>288</sup> Wilde, Manfred: Zwischen Ehebruch und Staatsräson. Das außereheliche Verhältnis von Herzogin Henriette Charlotte von Sachsen-Merseburg als diplomatisches Ränkespiel. In: Schattowsky, Martina / Wilde, Manfred (Hg.): Sachsen und seine Sekundogenituren. Die Nebenlinien Weißenfels, Merseburg und Zeitz (1657-1746). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010, S. 260.

ein außereheliches Verhältnis der jungen Frau mit dem Hofbeamten Friedrich Carl von Pöllnitz resultierte hingegen in einer Schwangerschaft. Der dadurch entstehende Skandal wurde selbst am Kaiserhof in Wien diskutiert und zog große diplomatische Aufwände nach sich.<sup>289</sup> Diese einzige Anekdote, die die Regentschaft Moritz Wilhelms (bis auf seine finanziellen Schwierigkeiten) auszeichnen würde, lässt Auersperg in seiner Darstellung außen vor, er beschränkt sich hingegen auf eine überspitzte Inszenierung der Hingabe seines Protagonisten an die Musik. Der Text setzt mit den Kinderjahren des Herzogs ein, in denen dieser nach eingehender Mahnung durch seinen Lehrer Sittig von jedweden Staatsangelegenheiten absteht, um sich vollends der Suche nach der Harmonie zu widmen. Zwei Herzenswünsche – einen Riesen im Hoforchester, der den Bass als Geige spielen könne, und einen Zwerg, für den die Geige wie ein Bass zu streichen sei – erfüllt er sich im Textverlauf, gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen entzieht er sich ebenso wie kriegerischen. Nach seinem Ableben wird er als „Fürst[], dessen Hände von Blut- und Tintengreuel rein“ (NiF, V. 1198) geblieben sein, zum Sternbild zwischen Harfe und Lyra erhoben. Moritz Wilhelm wird als epischer Held inszeniert, der sich so gar nicht heldenhaft verhält, mit der literarischen Erhöhung seines Gegenstands entspricht der Text somit dem Grundanliegen des komischen Epos nach Ritchie Robertsons prägnanter Definition: „Mock heroic applies heroic language to unheroic subjects“.<sup>290</sup> Wie in den nächsten Kapiteln sukzessive dargelegt wird, setzt sich der Text mit der heroischen Epenstradition auseinander, so integriert er beispielsweise einen verfremdeten Musenanruf, kontinuierliche intertextuelle Verweise sowie das Wunderbare, das im komischen Epos selbst im 19. Jahrhundert noch ohne Einschränkungen geduldet wurde.<sup>291</sup> All diese Elemente stellen die notwendige Verbindung zur Gattungskonvention her, die Umformung ins Komische bedeutet aber nicht zwingend auch eine intendierte Entwertung der parodierten Form;<sup>292</sup> vielmehr, so möchte ich argumentieren, geht es erneut darum, fürstliches (Fehl-)Verhalten zu untersuchen und zu verhandeln, wenngleich von einer völlig anderen Warte aus als im *Letzten Ritter*.

---

<sup>289</sup>Wilde widmet sich ausführlich den Abläufen und Ergebnissen dieses Verhältnisses, vgl. ebd., S. 257-287.

<sup>290</sup>Robertson: Mock-Epic Poetry from Pope to Heine, S. 50.

<sup>291</sup>Vgl. Sengle: Biedermeierzeit, S. 732.

<sup>292</sup>In seiner Definition der Parodie streicht Robertson diesen Aspekt des komischen Epos spezifisch heraus und betont, dass die parodistische Überformung eines Gegenstands dessen Status auch untermauern kann: „Parody, of which travesty is one variety, differs from other forms of intertextuality by not simply referring to one or more previous texts but by demanding an ironic, normally humorous, distance from them. It is not necessarily an attack on the object parodied. While parody responds to weaknesses and flaws in its object, it

Die Aufnahme des Bändchens durch die zeitgenössischen Leser\*innen fiel ausgesprochen verhalten aus. Bauernfeld ließ Auersperg in einem Brief beispielsweise wissen, dass er in Bezug auf den beibehaltenen Schleppvers der Nibelungenstrophe gehört habe, dem Publikum „wollen die Verse nicht recht zu Gehör“, er fügte hinzu, dass sich viele aus dem Inhalt nichts zu machen wissen: „Dieser u. Jener fragte mich auch, was Du mit dem Gedichte gemeint. [...] Man sol noch immer was Anderes meinen, als im Text steht“.<sup>293</sup> Dieselbe Ratlosigkeit beobachtete der Autor selbst und beklagte gegenüber Weidmann, dass zu viele beim Lesen nach einem versteckten Sinn suchen, der im Epos keinesfalls zu finden sei:

Das Büchlein wird sonderbare Schicksale haben. Ich habe dieß vorausgesehen und mich davon jetzt in Wien überzeugt. Während Jene, die ein Gedicht um seiner selbst willen lesen, es für die beste meiner Arbeiten erklären, mühen sich Andere und leider die Mehrheit ab, nach etwas Verborgenen oder Verhülltem darin zu suchen, das sie natürlich nicht finden, da es nicht hineingelegt wurde, ‚Habent sua fata libelli‘.<sup>294</sup>

Bezüglich des bescheidenen Absatzes zeigte sich Auersperg entmutigt,<sup>295</sup> über das Unverständnis dem Text gegenüber beinahe aufgebracht: „Obendrein wissen die wenigsten Leser, was sie aus dem Ganzen machen sollen, ob es Spaß oder Ernst? Vergötterung eines Mannes oder Persiflage? Es wäre noth, man schriebe zu seinem Gedicht gleich den Commentar!“<sup>296</sup> So unbeholfen das Publikum dem Text gegenüberstand, so unterschiedlich fiel auch seine Bewertung in den Rezensionen aus. Heinrich Laube beispielsweise hält in der *Zeitung für die Elegante Welt* zunächst einmal fest, die *Nibelungen* würden die liberale politische Orientierung Auerspergs entgegen den Behauptungen seiner Kritiker\*innen beweisen. Besonders den Angriff auf die zeitgenössische Tendenzpoesie in der *Exposition* hebt er dabei lobend hervor: „Er geißelt die vorlauten Schreier, welche den Liberalismus zum Handwerke herabwürdigen, welche ihn aller Schönheit entkleiden, ja der Freiheit berauben möchten, er geißelt sie auf eine stolze, dröhnende Weise“. Dennoch findet er für das „eigenthümliche Gedicht“ auch kritische Worte, vor allem was die Wahl des Versmaßes betrifft. Laube findet das „schleppende, unmusikalische Nibelungenversmaaß unglücklich gewählt“, überlagere

---

also testifies to its object’s status as a cultural institution”, Robertson: *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*, S. 59-60.

<sup>293</sup> Bauernfeld, Eduard von: Brief an Anton Alexander von Auersperg vom 20. August 1843. Online-Zugriff: [http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld\\_1843\\_08\\_20.html](http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld_1843_08_20.html) (24.11.2019).

<sup>294</sup> Brief Auerspergs an die Weidmannsche Buchhandlung vom 30. September 1843. In: Scharmitzer (Hg.): *So eine Art lyrisches Kaffeehaus*, S. 108.

<sup>295</sup> Vgl. Brief Auerspergs an Karl Reimer vom 24. März 1844. In: Ebd., S. 115.

<sup>296</sup> Brief Auerspergs an die Weidmannsche Buchhandlung vom 25. Januar 1844. In: Ebd., S. 113.

es doch zu viele der „schönen Gedanken und Wendungen“.<sup>297</sup> Der Einschätzung Laubes ganz gegensätzlich setzt eine anonym in den *Grenzboten* erschienene Besprechung damit ein, Auerspergs Ruf als politischen Dichter mit dieser Publikation endgültig für obsolet zu erklären:

Es gab eine Zeit, wo Anastasius Grün als vorzugsweise politischer Dichter galt. Wir wollen uns hier nicht in eine neue Discussion über das hundertmal durchgedroschene Thema: ‚Politische Poesie‘ einlassen; genüge es zu bemerken, daß wir Grün stets für einen unserer ersten Lyriker, aber nie für einen Helden des politischen Liedes hielten.

Zwar haben die *Spaziergänge* bei ihrer Publikation durch Humor und „österreichische Gemüthlichkeit“ bestochen, doch selbst sie seien nicht von den hohen Ideen der politischen Dichtkunst durchdrungen. Oft, so die Rezensierenden, scheinen die Gedichte gar nur wie ein Arrangement zeitgenössischer Schlagworte, die der Autor, „wie ein Kind, das im phantastischen Sinnen mit Perlen und Juwelen im Sonnenschein spielt“, zusammengestellt habe. Die *Nibelungen* entsprechen dieser Einschätzung zufolge weniger den Kriterien eines humoristischen Epos denn denen eines Idylls, „reich an reizenden Schildereien und weichen, gemüthlichen Ergüssen“. Die Ambivalenz des Protagonisten wird auch in dieser Rezension bemängelt: „Freilich ist selten eine That ganz schuldrein; aber ohne Thaten gibt es nur Paradiese, Träume von goldenen Zeitaltern: keine Welt und keine Weltgeschichte. Man weiß nicht, ist der Dichter erbaut von seinem Violinfürsten oder will er sich über ihn sanft lustig machen“. Die Bewertung der Dichtung bleibt am Ende in der Schwebe zwischen Unverständnis und Zuspruch, harsch kritisiert werden allerdings die Spitzen Auerspergs gegen die politische Poesie in der *Exposition*, die Laubes Kritik so positiv hervorhebt. Hier scheint den Schreibenden, der Autor verstehe die Dringlichkeit der nationalen Frage nicht:

Grün ahnt nicht, was in Deutschland vorgeht, daß eine Stimmung sich vieler Gemüther bemächtigt hat, die, bei allen Extravaganzen von allen Seiten, doch eine, grundedle und große ist: das Bewußtsein einer herannahenden großen Zukunft, das Gefühl, daß es sich um Sein oder Nichtsein, um Größe und Ehre der Nation handelt. Die politische Poesie ist nicht blos ein Advocat für Leibeigene gegen schlechte Gutsherrn oder für steuerbedrückte Völker gegen tyrannische Landesväter: sie ist auch eine Heroldin, ein Echo solcher innern Nationalhebung. Edler Grün, Du hast Dich, wie damals, als Du auf den Kahlenberg stiegst, noch nicht über die provinzielle Wiener Atmosphäre erhoben.

---

<sup>297</sup> Vgl. Laube, Heinrich: *Nibelungen im Frack*. In: Zeitung für die Elegante Welt. 1843. Zweiter Band (Nr. 27-52). Leipzig: Leopold Voß 1843, S. 878-881.

Als Fazit bleibt von der Besprechung in den *Grenzboten* somit der Vorwurf der Provinzialität, die Ansätze einer gelungenen Dichtung überdecke und den Text für die Bedürfnisse seiner Zeit unbrauchbar mache.<sup>298</sup> Zumindest die Verkaufszahlen gaben der Einschätzung in den Rezensionen Recht; zwar ließ sich der Verlag von einer zweiten Auflage überzeugen, von beiden Drucken blieben zu Auerspergs Lebzeiten aber Restbestände übrig. 1870 vermeldete Weidmann, dass von den 2000 Exemplaren der Erstausgabe noch 713 vorhanden seien, von der zweiten Auflage 604.<sup>299</sup>

Die gedämpfte Aufnahme durch die Zeitgenoss\*innen spiegelt sich auch im recht geringen Interesse der Grün-Forschung an den *Nibelungen* wider. Ein eigenständiger Beitrag über den Text wurde bisher nicht veröffentlicht, die ausführlichsten Besprechungen finden sich, ähnlich der Materiallage für den *Letzten Ritter*, in Scharmitzers Biografie und Sengles Darstellungen zur Ependichtung des 19. Jahrhunderts. Ersterer betont vor allem die apolitische Konzeption des Kurzepos und bringt die Vermutung vor, der Text habe dadurch dem Zeitgeist nicht entsprechen können; gerade die Verteidigung einer *l'art pour l'art*, zeichne den Text aber aus.<sup>300</sup> Scharmitzer meint weiter, Auersperg habe sich in formalen Belangen als Dichter gesteigert, an Gehalt jedoch abgebaut: „[W]as am *Letzten Ritter* noch Faszination am Stoff gewesen war, ist zur virtuosen Handhabung der Form geworden, ein kleiner Bruder, ein Nachzügler mit doppelt so gewandter Eloquenz und halbiertem Impetus“.<sup>301</sup> Gegenätzlich empfindet Sengle die Balance von Form und Inhalt. Das Epos sei zwar „[r]echt originell angelegt und gedacht“, die komische Ausgestaltung sowie liebliche Handlung werden aber von der politischen Absicht überlagert und können dadurch „die mit der liberalen Grundidee gegebene Schwere der Dichtung nicht kompensieren“.<sup>302</sup> Der Misserfolg des Texts erkläre sich aber auch aus den mangelnden dichterischen Kompetenzen des Autors, das Genre habe durch die *Nibelungen* zumindest nichts dazugewonnen: „Jedenfalls bewältigt das literarische Können des Dichters – schwerfällige Nibelungenstrophen – die kühn gedachte, humoristische Erneuerung des komischen Epos nicht“.<sup>303</sup> Ansatzweise behandelt die *Nibelungen im*

---

<sup>298</sup> Vgl. o.V.: Tagebuch. Literatur aus und über Oesterreich. In: Die Grenzboten 2 (1843), S.1221-1226.

<sup>299</sup> Vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 183.

<sup>300</sup> Vgl. ebd., S. 182-184.

<sup>301</sup> Ebd., S. 184.

<sup>302</sup> Sengle: Biedermeierzeit, S. 737-738.

<sup>303</sup> Ebd., S. 738.

*Frack* ein Aufsatz Werner M. Bauers über das komische Epos in der österreichischen Literatur mit. Der Fokus liegt auch hier auf den Argumenten der *Exposition* und so sieht Bauer das Epos in besonderem Maße „gegen die deutschen Vormärzautoren und ihre Literaturtheorie gerichtet[]“;<sup>304</sup> dem vergleichbar hebt auch Beicken die Kritik an den politischen Dichter\*innen hervor, meint aber, Auersperg lasse sie „vergleichsweise milde abfahren im Gegensatz zu Heine“.<sup>305</sup> Für Bruce Thompson überwiegt hingegen, ähnlich der Ansicht in den *Grenzboten*, der eskapistische Eindruck, er sieht in der dargestellten Regentschaft Moritz Wilhelms „an innocent form of harmony in a violent and tyrannical world“.<sup>306</sup> Auffällig ist also für die Einschätzungen in den zeitgenössischen Rezensionen ebenso wie in den wissenschaftlichen Kommentaren die unterschiedliche Beurteilung des Texts in Hinsicht auf seinen politischen Gehalt. Während die einen die Absenz des Politischen betonen, meinen die anderen, in den *Nibelungen* die Grundsätze des liberalen Dichters bestätigt zu sehen; in meiner folgenden Analyse möchte ich deshalb versuchen, dem Text so unvoreingenommen wie möglich zu begegnen. Ich werde die Darstellung der zugrundeliegenden Diskurse sowie sich durch den Text ziehenden Spuren untersuchen und dabei die in der Forschung bisher nicht berücksichtigten strukturellen wie thematischen Parallelen des komischen Epos zum *Letzten Ritter* auf ihren interpretatorischen Mehrwert hin überprüfen.

## 4.2 Analyse

Mithilfe der durch die erste Textanalyse geschaffenen Basis möchte ich also eine im Kontext der bisherigen wissenschaftlichen Bearbeitungen neue Herangehensweise an die *Nibelungen im Frack* vorschlagen, die ihrerseits – es wurde in der Rezeptionsgeschichte dargelegt – durchaus als eines der Stiefkinder der Grün-Forschung angesehen werden können. Ich arbeite dabei entlang der zahlreichen Parallelen der beiden Texte, um aufzuzeigen, dass das komische Epos die Themen des *Letzten Ritters* (mit einer Untersuchung des Verhältnisses zwischen Souverän und Bevölkerung ebenso wie der Frage nach einer gelungenen Regierungspraxis handelt es sich um wiederkehrende Anliegen des Autors) aufnimmt und von

---

<sup>304</sup> Bauer, Werner M.: Beobachtungen zum komischen Epos in der österreichischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982, S. 491.

<sup>305</sup> Beicken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz, S. 198.

<sup>306</sup> Thompson: Two Liberals of the Vormärz, S. 48.

einem anderen Standpunkt aus bearbeitet. Die *Nibelungen* bieten folglich einen parodistischen Spiegel für Auerspergs eigene literarische Produktion. Wie bereits bei der ersten Analyse wird auch hier im Dreischritt verfahren, wieder beginne ich beim Identitätsdiskurs, der anhand einer Charakterisierung des Protagonisten und einer anschließenden Analyse der Erzählinstanz verhandelt wird. Danach steht erneut die Frage der Kollektivität im Zentrum, wobei die im Text dargestellten Herrschaftsverhältnisse und eine Gegenüberstellung von Maximilian und Moritz Wilhelm in ihrer Rolle als Fürsten fokussiert werden. Den Abschluss der Analysekapitel bildet erneut eine Hinwendung zum im Text repräsentierten Gedächtnisdiskurs, der sich im Fall der *Nibelungen* jedoch nicht über den Akt des Erinnerns, sondern gegensätzlich über das Vergessen konstituiert. Inszenierungen von Vergänglichkeit werden diesbezüglich zuerst untersucht, danach folgen eine Spezifizierung der Suche nach der Harmonie und als letztes Unterkapitel eine Analyse des Motivs der Blindheit und seiner Implikationen.

#### 4.2.1 Moritz Wilhelm, verkehrter Held

Am deutlichsten sichtbar werden die Gattungskonventionen des komischen Epos in den *Nibelungen* durch die selbstreflexive Haltung der Erzählinstanz und die komische Charakterisierung Moritz Wilhelms. Bereits vor deren, mit der eigentlichen Handlung beginnenden, Inszenierung wird aber im Widmungsgedicht einer der Leitgedanken des Texts formuliert, auf den vorbereitend noch eingegangen werden soll. Im *Letzten Ritter* wird an dieser Stelle durch den „Mann in starrem Erz“ (LR/ WG, V. 2) bereits der anhand erinnerungskultureller Praktiken und Medien integrierte nationalhistorische Kontext aufgemacht, der das gesamte Epos bestimmt. Die Paul Pfizer zugelegte lyrische Einleitung der *Nibelungen im Frack* indes distanziert sich, ganz entgegen dem literarischen Zeitgeist, demonstrativ von jeglicher politischen Vereinnahmung der Kunst. Das lyrische Ich beschreibt diese Abkehr durch das Bild einer gerüsteten Muse, die nach ergebnislosen Kämpfen ihre Waffen ablegt:

Übend angeborne Rechte  
An den Lenz im Sonnenglanze,  
Müde siegloser Gefechte,  
Legt die Muse ab die Lanze;

Will nicht unter Machtgeboten  
Kämpfen in gedrillten Scharen,  
Nicht von Söldnern der Despoten,  
Nicht von Freiheitsjanitscharen. (NiF/ WG, V. 1-8)

Während die Göttin den Dichter im Jugendtext auf seine Verantwortung als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie implizit auch den daraus zu ziehenden gesellschaftspolitischen Nutzen hinweist, ist sie es hier, die sich jeder weiteren Vereinnahmung durch die Politik verweigert. Dass diese Entscheidung allgemeingültig und nicht von der jeweiligen Fraktion, der die Kunst dienen solle, abhängig ist, verdeutlichen dabei die mit „nicht“ eingeleiteten Aufzählungen der zweiten Strophe. Aus diesem Eindruck einer umfassenden Politikverdrossenheit heraus entspinnt sich eine versöhnlichere Haltung, die argumentiert, eine sich selbst genügende Dichtung stehe der zweckgerichteten politischen Poesie nicht zwingend im Weg – beide können nebeneinander existieren, hebt das lyrische Ich hervor: „Mögt dem Einzel nicht versagen,/ Was das Ganze soll erlangen!/ Wollt ihr frei das hohe Jagen,/ Gebt auch frei das Grillenfangen“ (NiF/ WG, V. 9-11). Beigefügt wird mit Verweis auf „Albion“ (NiF/ WG, V. 14) das Beispiel einer Nationalliteratur, die trotz ihrer lebhaften komischen Epenstradition nicht an Würde verloren habe. Wie im *Letzten Ritter*, in dem die Dichtung, versinnbildlicht als Efeu, die beiden Zeitebenen miteinander verbindet, verwendet Auersperg eine Pflanzenmetapher, um die freigeistige Kunst, die er verteidigt, darzustellen. Im Widmungsgedicht umspielt sie als Blütenranke die durch Marmorbüsten abgebildete Tradition („So in Römervillen ragen/ Marmorbüsten alter Weisen;/ Bunte Blütenranken wagen/ Gaukelnd doch sie zu umkreisen“; NiF/ WG, V. 49-52), in der anschließenden ersten Romanze folgt ein ähnlicher floraler Vergleich: „Und ragten zu den Sternen groß unsre Liedesahnen,/ Wie Palmen feingefiedert, schönblättrig wie Platanen;/ Dem Erdpuls sind wir näher, der Neuzeit Orchideen,/ Bizarr der Wuchs, die Blüten wie blumengewordene Märchen der Feen. – – –“ (NiF/ WG, V. 161-164). Die Form der Dichtung spiegle immer auch ihre Entstehungszeit wider, aus der Vielfalt der Gegenwart sei die verspielte Sonderlichkeit der in ihr verfassten Texte zu erklären. Zurück im Widmungsgedicht leitet also eine Verteidigungsrede die nachfolgenden Darstellungen ein, die auf den Rechten einer zwecklosen doch schmuckhaften literarischen Ausgestaltung der Tradition besteht. In ebendieser Weise werden die Gattungskonventionen des ersten Geschichtsepos in den *Nibelungen* verarbeitet, die seine Elemente aufnehmen und umwerten, im Zuge dessen anstatt der Vorbildhaftigkeit einer historisch bedeutsamen Gestalt die Kuriosität eines unbedeutenden Fürsten hervorheben. Dessen Inszenierung sowie die Position der Erzählinstanz im Text werden nun in einem ersten Analyseschritt beschrieben.

#### 4.2.1.1 Vorstellung des Protagonisten

Schon Titel und Ausgestaltung der einleitenden Romanze illustrieren die Gattungsverschiebung des Texts zum Komischen hin; angekündigt wird in der Überschrift nicht die Beschreibung eines bestimmten Ereignisses, sondern eine Ansammlung unterschiedlichster, nicht weiter spezifizierter, Inhalte, „[e]in Stück Exposition, Invokation, nebst etlichen Episoden“ (NiF, S. 21), die mit 62 Strophen den eindeutig längsten Textabschnitt bildet. Die beiden Anfangsstrophen bleiben thematisch aber erst einmal beim Epos. Mit einem selbstbewussten „Ich singe“ markiert die Erzählinstanz ihren Status als Sänger eines Heldenlieds, doch noch in der ersten Verszeile provoziert eine Zwischenfrage Unsicherheit über die Wahl eines passenden Protagonisten: „Ich singe jenen Helden, – ja, welchen? – wo der Held,/ Des Taten Zauberbanne, zu fesseln süß die Welt,/ Der Held, der im Liebestaumel hin seines Dichters Geist,/ Wie Windeswirbel in Lüften mit sich den Frühlingsfalter reißt?“ (NiF, V. 1-4). Es scheint, als fände der Dichter für die vorbildlichen Figuren der Vergangenheit in der Gegenwart keine Entsprechung mehr, überhaupt lässt er sich nach den ersten beiden Strophen von tagesaktuellen Themen ablenken. Der erste vorgestellte Gegenstand bleibt zumindest inhaltlich in der Nähe der Einleitungsstrophen und bietet ein erstes Exempel zur gescheiterten Heldensuche. In neun Strophen wird von der als Frühling visualisierten Hoffnung gesprochen, die mit der Thronfolge Friedrich Wilhelms IV. als König von Preußen in Bezug auf eine Lockerung der Zensur und weitere liberale Zugeständnisse aufgekommen war („Du bist wie Lenz gekommen“; NiF, V. 37). Im nächsten Abschnitt aber wird die Enttäuschung der Erzählinstanz aufgrund der rasch folgenden Rücknahme der Reformen verdeutlicht („So sang ich in meinen Bergen, – noch hoffend, als dein Land/ Schon glaubens-, hoffensärmer dein Sternbild bleichend fand“; NiF, V. 61-62). Die ganze 24 Strophen in Anspruch nehmenden anschließenden Ausführungen widmen sich als eingehende Rüge der aktuellen politischen Dichtung eines völlig anderen Themenkomplexes.<sup>307</sup> Es wird dabei ähnlich der Prämisse des Widmungsgedichts die Freiheit der Kunst verteidigt („Ihr wollt,

---

<sup>307</sup> Dieser Teil der *Exposition* enthält zahlreiche interessante Bezüge auf das literarische Umfeld Auerspergs und den öffentlichen Diskurs um die politische Dichtung. Weil sie für die hier behandelte Frage nicht unbedingt relevant sind und in anderen Besprechungen der *Nibelungen* die meiste Aufmerksamkeit erfahren, möchte ich von einer eingehenderen Untersuchung an dieser Stelle absehen; verwiesen sei aber auf die Analyse Scharmitzers, in der die intertextuellen und politischen Verweise dieser Passage übersichtlich aufgeschlüsselt werden, vgl. Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 178-181.

der Freiheit Sänger, die eigne Mutter knechten,/ Die Poesie, im Feldrock der Politik zu fechten!/  
Im Mondlichttraum des Waldes o lat die Jägerin schweifen,/ Ist's Zeit, wird die Amazone nach Schwert und Chlamys zürnend greifen!"; NiF, V. 121-1240), erst danach kehrt die Erzählinstanz zurück zu ihrem noch immer unbekanntem Protagonisten:

Blitz! Im Diskurse hätt' ich bald meinen Helden vergessen,  
Wie Amme das Kindlein, herzend den Grenadier indessen,  
Wie Kindlein seine Puppe, der Apfelschnitten halber,  
Wie Grenadier die Amme, wohl einer schönen dritten halber!

Mein Held ist, traun, kein Riese, das könnt' uns schnell entzwei'n,  
Dir möcht' ein Wicht mein Riese, dein Ries' ein Zwerg mir sein;  
Er ist nicht so groß, daß Mißgunst ihn noch verkleinern wollte,  
Er ist nicht so klein, daß Liebe aufblasen ihn und strecken sollte. (NiF, V. 165-172)

Moritz Wilhelms Name wird überhaupt erst in Vers 249 genannt, der Text inszeniert also eine Vorstellung mit Verzögerung in mehreren Etappen – den Fokus auf dem Helden zu belassen scheint angesichts der sich überschlagenden Ereignisse der Gegenwart einiger Anstrengung zu bedürfen. Die zweite der vorhin zitierten Strophen spricht an, weshalb die Wahl zum Protagonisten auf den Geigenherzog gefallen sei: Nicht seine Taten oder Tugendhaftigkeit haben die Erzählinstanz überzeugt, sondern gerade seine unverfängliche Durchschnittlichkeit. Um Unmut unter den Leser\*innen zu vermeiden sei ein Held gerade recht, der historisch weder als „Zwerg“ noch „Riese“ gelte, ganz gegensätzlich also dem zur Lichtgestalt idealisierten Maximilian im *Letzten Ritter*. Mit dieser Verlegenheitslösung ist der Grundstein für das komische Epos gelegt, das in Moritz Wilhelms Lebensgeschichte einen wenig heldenhaften Gegenstand zur epischen Bearbeitung findet. Implizit wird mit diesem inszenierten Auswahlverfahren aber auch ein politisch aufgeheiztes Klima beklagt, in dem die Dichtung wegen der Verfanglichkeit jeder Parteinahme ihr Potenzial nicht mehr entfalten könne.

Trotz seiner historischen Irrelevanz gliedert die Erzählinstanz Moritz Wilhelm mithilfe einer intertextuellen Verweiskette in die Epen-tradition ein. Über seine Attribute stellt sie eine Verbindung zu bekannten Heldenfiguren her, so wird beispielsweise sein Fiedelbogen mit Rolands Schwert Durandart gleichgesetzt (NiF, V. 173-176). Die metaphorisch als sein Ross beschriebene Vorliebe für die Musik („Sein Rolein heißt Marotte, im Ba geht's statt im Paß"; NiF, V. 181) wird gleich mit vier bekannten Pferden der Literaturgeschichte verglichen, drei davon aus dem Bereich der Heldendichtung: Das Wunderross Bayard aus dem karolingischen Sagenkreis, das Pferd Marko Kraljevic, eines Helden der sudslawischen

Volkspoesie, sowie das Streitross Alexanders des Großen werden genannt. Als Ausnahmeerscheinung gesellt sich Rosinante, das Pferd Don Quijotes, hinzu (NiF, V. 177-180), das die Vergleiche um einen parodistischen Deutungshorizont erweitert. So wie Miguel de Cervantes mit seinem bekanntesten Roman die populären Rittergeschichten seiner Zeit karikierte, wird durch das Zitat angedeutet, dass es sich auch bei den Ausführungen der Erzählinstanz um eine Gattungsparodie handeln könnte. An späterer Stelle spielen die *Nibelungen* übrigens erneut auf *Don Quijote* an, wenn Moritz Wilhelm unterwegs mit seinem Kanzler glaubt, in der Ferne Windmühlen zu erblicken, obwohl tatsächlich der Riese Einheer zu sehen ist (NiF, V. 652). Ein weiterer Verweis auf die ernsthafte Epenstradition findet sich bei der Beschreibung des Protagonisten, dessen erklärtes Ziel – die Suche nach der Harmonie – in Form des Brautwerbescemas vorgestellt wird: „Ich singe, Rößlein, deinen berühmtesten Besteiger,/ Den Herzog Moritz Wilhelm, Mersburgs fürstlichen Geiger/ Der auf dir ausgezogen, Frau Harmonia zu frei'n,/ Den Fürsten, dessen Hände von Blut- und Tintengreuel rein“ (NiF, V. 205-208). Die Abweichung Moritz Wilhelms vom Prototypen des Helden gesteht die Erzählinstanz ein und erkennt an, dass er von einigen Leser\*innen durchaus für einen Narren gehalten werden könnte. Mit einem Verweis auf die Subjektivität dieser Einschätzung verteidigt der Sänger aber seinen Geigenherzog und betont, wie schnell bisweilen eine populäre Meinung als Wahrheit fehlgedeutet werde: „Ein Nam' ist nur ein Odem und Narr gern, wer's errät,/ Daß Narren sich Weise nennen, wenn sie in der Majorität“ (NiF, V. 209-212). Diese eingangs behauptete Eignung Moritz Wilhelms zum Helden wird in den folgenden Romanzen aber zunehmend fragwürdig. Anders als Heines *Atta Troll* oder Karl Immermanns *Tulifäntchen* bieten die *Nibelungen im Frack* keine Inszenierung einer veralteten Heldenhaftigkeit, die angesichts moderner Entwicklungen obsolet geworden ist.<sup>308</sup> Vielmehr, so wird im Lauf des Texts immer deutlicher, vernachlässigt Auerspergs Protagonist seine Verpflichtungen als Fürst – in deren Ausübung er wie Maximilian seine Qualitäten beweisen sollte – mutwillig, um seiner eigenartigen Leidenschaft nachzugehen. Die Komik des Texts liegt somit nicht in der Verortung einer heldenhaften Figur in einer pragmatischer gewordenen Welt, sondern in der Darstellung eines zweifelhaften Protagonisten, dem die Erzählinstanz seinen Heldenmut wortwörtlich andichtet.

---

<sup>308</sup> Vgl. Robertson: Mock-Epic Poetry from Pope to Heine, S. 375.

#### 4.2.1.2 Position der Erzählinstanz

Die Inszenierung der Erzählinstanz ist sowohl in Hinsicht auf die Gattungsfrage als auch bezüglich der Bewertung der dargestellten Handlungen durch die Leser\*innen zentral. Regelpoetiken bis ins 19. Jahrhundert forderten für das Epos, wie erwähnt, das Ideal einer möglichst objektiven epischen Instanz (vgl. Kap. 3.1). Schon im *Letzten Ritter* setzt sich Auersperg von dieser Vorstellung vehement ab, indem er erstens einen selbst als Person auftretenden Dichter sprechen lässt und diesen zweitens als höchst parteiisch darstellt, was in einer starken Emotionalisierung des Texts resultiert. Für das komische Epos ist es nun geradezu gattungsbildend, die Präsenz der vermittelnden Instanz hervorzuheben, anstatt sie zu verschleiern, was den Akt des Erzählens selbst betont und zur metatextuellen Reflexion anregt.<sup>309</sup> Die dadurch entstehende Distanz wird in den *Nibelungen im Frack* laufend forciert, die Erzählinstanz verschwindet nicht hinter ihren Darstellungen, sondern unterbricht, kommentiert und schweift ab. Ein paar Beispiele aus den bereits zitierten ersten Strophen des Epos sollen diese Vorgehensweise illustrieren: Gleich die einsetzende Wendung „Ich singe jenen Helden, – ja, welchen?“ bricht ironisch mit Leseerwartungen, wenn die Vorstellung von Held und Setting zugunsten einer Selbstinszenierung des Sängers zurückgestellt wird. Mit der rhetorischen Frage nach dem Protagonisten wird zugleich die parodierte Gattung hinterfragt. Die nach den 44 Strophen der ausführlichen *Exposition* gesetzte Interjektion „Blitz!“ markiert anschließend nicht nur den Fokuswechsel auf Moritz Wilhelm, sondern auch einen markanten Illusionsbruch im Erzählverlauf, der die Schilderungen auf die Erzählinstanz als ihren Ausgangspunkt zurückführt. Diese Rückbindung wird außerdem durch die zahlreiche Verwendung von Personal- und Possessivpronomina verstärkt; das einleitende „Ich“ der ersten Verszeile initiiert Subjektivität gleich zu Beginn des Texts, die wiederholte besitzanzeigende Wendung „mein Held“ (NiF, V. 165; V. 169; V. 219) verdeutlicht zusätzlich die Abhängigkeit der Heldendarstellung vom Individuum. Von Beginn an wird somit darauf hingewiesen, dass Moritz Wilhelms ohnehin fragwürdige Handlungen nicht in jeder Bearbeitung des Stoffs so positiv artikuliert werden würden, ausreichend Beispiele dieser ambivalenten Darstellungsweise folgen in den nächsten Analysekapiteln. Einen weiteren Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des Erzählten geben die Überschriften der einzelnen Ro-

---

<sup>309</sup> Vgl. Robertson: *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*, S. 64.

manzen. In der konjunktivischen Formulierung *Wie der Merseburger Hofpoet gesungen haben würde* (NiF, S. 36) schwingt beispielsweise mit, dass es sich lediglich um die versuchte Rekonstruktion einer Charakterisierung des Geigenherzogs handelt, und dass diese zudem aus der Sicht eines Hofpoeten gestaltet ist, was selbstredend eine positive Verklärung der Ereignisse bedeutet. Im Titel der Romanze *Der Herzog meint die Harmonie zu finden* (NiF, S. 39) deutet das Modalverb „meint“ wiederum die Subjektivität dieser Einschätzung an; glaubt Moritz Wilhelm auch die Harmonie gefunden zu haben, so beweist spätestens die Vision vor seinem Ableben (eine genauere Analyse folgt in Kap. 4.2.3.2) das Gegenteil. Unscheinbare grammatische Verweise markieren also für die Leser\*innen die Subjektivität und Unzuverlässigkeit des Erzählten, ebenso wie wiederholte Illusionsbrüche. In Summe ergibt sich aus diesen Strategien eine Distanz zum Geschehen, die eine Rezeption des Kurzepos als geschlossenen Identifikationsraum, vergleichbar dem *Letzten Ritter*, unterbindet. Prägnant formuliert die Erzählinstanz die Befangenheit jeder sprachlichen Darstellung an späterer Stelle, mit Bezug auf einen von Fehleinschätzungen geprägten Tagebucheintrag des Chevaliers von Pöllnitz über den Geigenherzog: „So pfeift jedweder Vogel im Lenz sein Urteil los;/ Zaunkönig an der Ecke sieht alles erstaunlich groß,/ Stoßfalke in den Wolken sieht alles unendlich klein,/ Die Lerche zwischen den beiden mag bester Kritikus noch sein“ (NiF, V. 765-768). Am lohnendsten sei für Rezipient\*innen demnach eine Abkehr von Extremen zugunsten einer Zwischenposition, was zweifelsfrei sowohl eine metatextuelle Leseanleitung für die *Nibelungen* als auch eine Referenz auf die sich zur Entstehungszeit weiter polarisierende literarische Öffentlichkeit darstellt.

Um trotz der äußerst präsenten Erzählinstanz und der über sie hergestellten Distanz zum Textgeschehen die notwendige Nähe zum Epos nicht zu verlieren, werden einzelne Elemente der Gattungstradition anzitiert. Der Vergleich Moritz Wilhelms mit anderen Heldenfiguren wurde bereits angesprochen, am Ende der *Exposition* wird außerdem der für die epische Dichtung typische Musenanruf in den Text integriert. Im *Letzten Ritter* wurde er durch das Gespräch zwischen Dichter und Muse in der *Weihe* ersetzt, hier fügt Auersperg hingegen drei Anrufungen anderer Instanzen ein. Die erste *invocatio* gilt dem Sonnenschein („Dich, Sonnenschein, du klarer, ruf' ich nach Recht der Dichter“; NiF, V. 221), die zweite wendet sich an die sogenannten Hauskobolde und markiert die einzige Stelle des Texts, an der er eindeutig als Epos benannt wird: „Ihr aber, Hauskobolde, mutwill'ger Geisterchor,/ Seid meine Maschinisten, doch nicht zuviel Rumor!/  
Ihr wißt ja, in das Epos gehört ein wenig

Mirakel;/ Blast Geigenharz, Blitzpulver, durchs Licht zu Feuerwerks Spektakel!“ (NiF, V. 225-228). Mit dieser Anrede wird dem Bereich des Wunderbaren sein Recht eingeräumt, dem hier weit größere Bedeutung als in der Maximilianerzählung zukommt. Die dritte Anrufung ist mit einem Umfang von fünf Strophen die längste und gilt dem Versmaß:

O Nibelungenstrophe, gewohnt in stählern Mieder,  
Ins Panzerhemd zu schnüren die markig strammen Glieder,  
Bei wallender Oriflamme im leuchtenden Harnisch zu schreiten,  
Mit hochgeschwungner Keule und langgestrecktem Speer zu streiten;

Leihst du dich auch den Spielen von schwächern Enkelsöhnen,  
Dein Haupt mit Puderwolken statt Schlachtenstaubs zu krönen,  
In Schnallenschuh' zu strecken den Fuß, statt in den Bügel,  
Dein Ebenmaß zu opfern des Seidenfracks betäubtem Flügel? (NiF, V. 229-236)

Die Nibelungenstrophe evoziert die Gattung ebenso wie der Musenanruf, war sie doch eine der gängigsten Epenstrophen des 19. Jahrhunderts.<sup>310</sup> In direktem Verweis auf diese Tradition hebt die Erzählinstanz aber die Differenzen zum eigenen Narrativ hervor: Die antithetische Gegenüberstellung von Materialien (Stahl vs. Seide), auf die Allegorien projizierter körperlicher Verfassung (markig vs. schwach) und Formgestaltung (Ebenmaß vs. mit Tressen besetzt) versinnbildlicht einen Stilbruch in der Literaturproduktion und belegt wiederum Auerspergs Vorliebe für kontrastive Bilder. Ein ironischer Blick auf die zuvor als „der Neuzeit Orchideen“ bezeichnete neuere Dichtung stellt selbige als modisches Bekleiden einer traditionsreichen Strophenform dar, wodurch ihr ein gesteigerter Unterhaltungswert ebenso wie eine erhöhte Künstlichkeit attestiert wird. Die Repräsentation von Vergangenheit durch metallhaltige Materialien – Erz im Jugendtext, Stahl im komischen Epos – und Gegenwart durch die Seide verbindet übrigens die *Exposition* mit dem Widmungsgedicht des *Letzten Ritters* („In unsern weichen, seidnen Zeiten,/ Was soll der Mann in starrem Erz?“). Ein unmittelbarer Bezug zum früheren Text wird dann im letzten Vierzeiler dieses verfremdeten Musenanrufs hergestellt, in dem von der Nibelungenstrophe erneut poetisches Geleit erbeten wird: „Du bist die Kriegsgallione, von Erzgeschossen schwer,/ Trugst einst als Sängerbarke mich gondelflink durchs Meer/ Dorthin, wo vom Balkone winkt Poesie, die Fei; –/ O trag auch jetzt mich wieder, zu fern nicht ihrem Herzen vorbei!“ (NiF, V. 245-248). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass das Bild der neumodisch eingekleideten Strophenform, der *Nibelungen im Frack*, anstelle des Protagonisten sogar titelgebend fungiert und

---

<sup>310</sup> Vgl. Sengle: Biedermeierzeit, S. 637.

der Fokus damit bereits im Paratext auf der komischen Anwendung der Form und der Provokation eines metatextuellen Bewusstseins liegt.

#### 4.2.2 Ambivalente Herrschaftsverhältnisse

Der *Letzte Ritter* und die *Nibelungen im Frack* illustrieren beide ein Fürstenleben und ziehen dabei Bilanz über die Taten ihrer Protagonisten, die Darstellungsweisen variieren bei gleicher Thematik jedoch beträchtlich; während Maximilian als Idealbild eines Königs inszeniert wird, dessen Handeln positiv gestaltend auf sein Reich rückwirkt, fällt im komischen Epos die weit größere Ambivalenz der abgebildeten Herrschaftsverhältnisse auf. Die wiederholte Vorführung scheiternder Autoritätspersonen (in deren Ränge sich bei genauem Lesen auch Moritz Wilhelm einreihet) kann sogar als eines der bezeichnenden Merkmale des Texts ausgemacht werden. Dieser grundlegende Unterschied zum *Letzten Ritter* macht die Ähnlichkeiten der beiden Epen, die von gemeinsamen Motiven und Themen bis hin zu paralleler Szenenführung reichen, umso interessanter, legt er doch nahe, dass Auersperg in den *Nibelungen* tatsächlich „dasselbe Bild aber nach einer anderen Seite“<sup>311</sup> zu bearbeiten suchte (vgl. Kap. 4.1). Unter ebendieser Prämisse möchte ich die intertextuellen Verbindungen der beiden Texte, wie angekündigt, als eine Grundlage meiner Interpretation anerkennen. Hinzugefügt sei an dieser Stelle, dass die Kurzezen am Ende dieselbe Kompromisshaltung zwischen Fürst\*in und Untertan\*innen vertreten. Auersperg kritisiert auch im jüngeren Text beide Parteien; inszeniert die Handlung um Moritz Wilhelm zuvorderst ein Fehlverhalten der Autoritätspersonen, so werden in der *Exposition* deren Kritiker\*innen zur versöhnlichen Verständigung gemahnt. Spezifisch die politischen Dichter\*innen ansprechend betont die Erzählinstanz die Notwendigkeit eines Ausgleichs im Bemühen um die Freiheit: „Das Wort, das deutsche, freie, wir nimmer missen können!/ Doch lernt, auch Fürstenlippen ihr freies Wort zu gönnen. Die Zeit will euch mißfallen; gefällt wohl ihr der Zeit,/ Die, was sie baut, zertrümmern und die entweihn, was sie geweiht?“ (NiF, V. 129-132). Dass beidseitige Zugeständnisse und Reformwille für Auersperg eine gelungene Staatsentwicklung bedingen, wurde in der Analyse des *Letzten Ritters* bereits gezeigt (vgl. Kap. 3.2.2.2). Der Fokus in den Texten liegt aber gewichtig auf der Verantwortung der Machthabenden, wobei deren

---

<sup>311</sup> Brief Auerspergs an Heinrich von der Hagen vom 10. Juli 1843. Zit. nach: Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 182.

Handeln am Beispiel Maximilians vorbildlich und zukunftssträchtig, im Fall Moritz Wilhelms als missglückt und fruchtlos dargestellt wird. Um diese Leitthematik genauer aufzuschlüsseln, werden nun zuerst die in die *Nibelungen im Frack* eingearbeiteten Darstellungen von Autoritätspersonen untersucht und zueinander in Verbindung gesetzt. Anschließend folgt ein Vergleich der Inszenierungen Maximilians und Moritz Wilhelms entlang der Szenen, die in beiden Texten in ähnlicher Form vorhanden, dabei jedoch unterschiedlich ausgestaltet sind.

#### 4.2.2.1 Negative Herrscherschau

Das zentrale wiederkehrende Thema der *Nibelungen im Frack* ist also das der fehlgeleiteten Herrschaft, bereits in der *Exposition* wird mit Friedrich Wilhelm IV. im Grunde das erste entsprechende Beispiel eingeführt. Die wesentliche Argumentation dieses Abschnitts wurde schon angesprochen, die Erzählinstanz lobt zuerst die Reformen des Preußenkönigs und lamentiert in den darauffolgenden Strophen retrospektiv deren Rücknahme. Zuvor hatte der Sänger anstatt einer vorschnellen Verurteilung noch verteidigend das Recht des Königs eingefordert, sich zu beweisen, wie im *Letzten Ritter* die Entwicklung eines Staats durch den architektonischen Bau abbildend: „Abtragen ist des Handwerks, der Kunst nur ist das Baun,/ Wohlfeiler Witz ist Zweifel, doch heil’ge Tat Vertraun;/ Der Bauspruch ist gesprochen, der Grundstein ist gelegt,/ Sei drum der Bau zerbrochen, weil eine Kron’ am First er trägt? – “ (NiF, V. 25-28). Nach dieser anfänglichen Euphorie wendet sich die Erzählinstanz aber kritischer an den König selbst und gemahnt ihn der Verpflichtung, die er der Bevölkerung gegenüber trage („[U]nsre Liebe schuf dir gar schwere Pflicht“; NiF, V. 47). Der weiter als Vermittlungsfigur fungierende Sänger bleibt am Kompromiss orientiert, betont in dieser Retrospektive jedoch stärker die Abhängigkeit der Fürst\*innen von den Untertan\*innen und warnt angesichts der von Friedrich Wilhelm zurückgenommenen Reformen vor einem Rückschritt: „Doch möcht’ ich in dem Strome, beglänzt von heitrer Sonne,/ Nach Lotsenart befest’gen manch schwarze Warnungstonne:/ Herr, ein Geschenk, gegeben, darf keinen König reu’n!/ Wer vorwärts schritt, soll rückwärts den Schritt, wie Niederlage scheu’n!“ (NiF, V. 53-56). Anstatt des erhofften Frühlings sei in Deutschland „die alte Nacht“ (NiF, V. 64) eingekehrt, in einer letzten Referenz auf den Preußenkönig wird noch einmal hervorgehoben, dass Liebe und Vertrauen aus der Bevölkerung notwendige Bedingung der Stabilität seien: „Wenn ich in Liebe irrte, mich wird es nicht entehren;/ Der Liebe heil’gen Purpur, kein Fürst

kann ihn entbehren!/ Weh, läßt der Reichgeschmückte die edlen Kleinode wandern,/ Bis ihm vom Leib gefallen ein schöner Lappen nach dem andern!“ (NiF, V. 65-68).

Die so mit einem zeitgenössischen Beispiel angestoßene Debatte um die Pflichten Machthaber wird nachher in der Erzählung um Moritz Wilhelm anhand mehrerer Beispiele weitergeführt. Der Text kann gleichsam als eine Art negative Herrscherschau gelesen werden, in der die Mängel von Autoritätspersonen ebenso abgebildet werden wie der verlorene Posten, von dem aus sie handeln – denn selbst aus einer lobenswerten Absicht heraus kann Schlechtes entstehen. Einzig der verschrobene Geigenherzog wird von der Erzählinstanz, als der „Fürst[], dessen Hände von Blut- und Tintengreuel rein“ (NiF, V. 208) geblieben seien, zum positiven, weil schuldlosen, Gegenbeispiel erklärt; die Romanze *Von einer Feder, einem Schwerte und einer Axt; nebenbei etwas von der Menschenhand* expliziert, auf welche Kontroverse durch diese Behauptung angespielt wird. Die Episode setzt mit einer Studierszene ein, der noch kindliche Moritz Wilhelm liest im Schloss zu Merseburg an der Seite seines Lehrers Sittig, eines „frommen Pred’ger[s]“ (NiF, V. 250), in einem Geschichtsbuch: „Vor ihnen aufgeschlagen ein Buch zum Unterrichte,/ Leicht lesbar, schwer verständlich: das Fürstenbuch der Weltgeschichte“ (NiF, V. 251-252). Darin geschrieben findet der Junge zahlreiche Exempel Machthaber, deren Handlungen ungeachtet ihrer Intentionen („Sie lesen, wie Gutes, Schlimmes der Menschenhände Ziel“; NiF, V. 253) zu Leid und Krieg führten. Die Szene erinnert zweifach an den *Letzten Ritter*; sie verweist einerseits auf das Buch der Weltgeschichte im Tempel der Rahmenerzählung, nimmt aber vor allem die Argumentationslinie des Todes aus der Romanze *Des Herrschers Wiege* wieder auf, im Fall der *Nibelungen* werden der bloßen Behauptung mit Nero, Diokletian und Heinrich I. aber historische Beispiele hinzugefügt (NiF, V. 253-264). Das Resümee des Lehrers nach dieser gemeinsamen Lektüre ist ein ernüchterndes: „Es ist die Hand des Menschen wie Henkerschwert, Brandfackel, Pest!“ (NiF, V. 264). Um dem jungen Herzog einen alternativen Weg aufzuzeigen, werden anschließend positive Gegenbeispiele dargelegt, die aber nur bedingt mit seinen zukünftigen Aufgaben als Fürst zu tun haben und teilweise überhaupt dem Bereich der Kunst zuzurechnen sind: Der alternde Karl der Große wird angeführt, weil er vom Kämpfen abgelassen habe, um am Rheinufer Reben zu pflanzen, ebenso der biblische König David mit seinem Harfenspiel. Als Dritter folgt Leonardo da Vinci, dessen Arbeit als Musterbeispiel einer gottgewollten Instrumentalisierung der Menschenhände dargestellt

wird, seine Hand verführe „glücklich“, „gottbegeistert“, „rein“ und von „der Gottheit Dreiklang“ beseelt (NiF, V. 265-268). Im Fazit des Lehrers ist es dieses kunstvolle Schaffen, das von den Menschen erstrebt werden solle, auch für den Knaben antizipiert er eine friedvolle Tätigkeit: „Daß deine Hand nur gleiche dem Vogelsang, dem Sonnenscheine“ (NiF, V. 276). Gemäß der Autorität einer Lehrperson im Kindesalter hinterlassen die Worte des Predigers gravierenden Eindruck bei Moritz Wilhelm, der angesichts seiner gesellschaftspolitischen Stellung die eigene Fürstenhand nachfolgend als beinahe enteignet betrachtet: „Dies Wort, es sank dem Schüler zu Herzen tief und leise,/ Wie in den See ein Steinlein, lang beben nach die Kreise;/ Und fromm und scheu anblickt er, wie fremd, die eigne Hand,/ Als sei's ein andres Wesen, ein Pflegekind, ein heilig Pfand“ (NiF, V. 276-280).

Was folgt, ist der Versuch des Jungen, ein Mittel zur friedlichen Regentschaft zu finden, drei Möglichkeiten werden dabei in der immer gleichen rhetorischen Form vorgeführt. Moritz Wilhelm wählt einen Gegenstand, an dem er sich als Fürst orientieren will, wonach der Lehrer den Vorschlag durch eine parabelhafte Erzählung entkräftet. Davon ausgehend, dass die Schrift kein Leid erzeugen könne, wählt der Knabe zuerst die Feder und deklamiert: „Sei meiner Hand Gewaffen du, friedliche Federspitze!“ (NiF, V. 282). Ernst und unter Kopfschütteln geleitet Sittig ihn in den Schlosshof und trägt als erstes negatives Exempel die merseburgische Sage über den Abt Thilo von Trotha vor: Ein Ring des Geistlichen ist verschwunden, wonach ein unschuldiger Kammerjunge des Diebstahls bezichtigt und zum Tod verurteilt wird. Das Schmuckstück wird nach der Hinrichtung in einem Rabennest gefunden, als Zeichen der Abbitte und Mahnung lässt Abt Thilo den Vogel in einen Käfig sperren und dort versorgen. Stirbt der Rabe, so wird er durch einen anderen ersetzt, um auch kommende Generationen von unüberlegtem Handeln abzuhalten. Die Ausgestaltung der Erzählung ist relativ schlicht, bloß die rhetorische Steigerung in der Bewertung des Abts durch Sittig ist auffällig. Das Urteil für den Kammerjungen wird als „schlimme Tat“ (NiF, V. 294) ausgewiesen, das Füttern des eingesperrten Vogels von der Exklamation „o noch viel schlimmere Tat! (NiF, V. 302) begleitet. In der Verfügung, dass der Rabe nach seinem Tod ausgetauscht werden solle, sieht der Lehrer das größte Vergehen und kommentiert: „[O] schlimmste Tat!“ (NiF, V. 305). Das Resultat der Rabensage wird somit als das Ergebnis einer Kette von Fehlentscheidungen dargestellt, deren letzte den lehrreichen Kern der Parabel bildet:

So wuchert fort die Sippe von Sündern, Gesetzverächtern,  
So blüht der Ahnen Untat in Gold und Ehren den Enkelgeschlechtern!

So hat des Weisen Feder, nun er fein nachgesonnen,  
Wie Übereiltes er sühne, noch Schlimmres angesponnen. (NiF, V. 315-318)

Der gute Wille schützte also nicht vor negativen Konsequenzen, die möglichen Folgen einer übereilten Tat, und sei diese bloß schriftlicher Natur wie das Gebot im Testament des Abts, könne noch zahlreiche kommende Generationen beeinträchtigen. Moritz Wilhelm lässt deshalb von der Illusion der friedlichen Feder ab und wählt als seinen nächsten Versuch das Schwert („So schmücke meine Hände in Ehren einst ein Schwert!“; NiF, V. 222). Als Widerspruch des Lehrers wird hier die Nacherzählung vom Tod des Gegenkönigs Rudolf von Rheinfelden 1080 während der Schlacht bei Hohenmölsen vorgebracht. Durch den Zusammenschluss mit dem Papst und die Auflehnung gegen das Kaisertum habe Rudolf seine Verantwortung als Fürst missachtet, so die Argumentation Sittigs: „Daß nie gen seinen Kaiser er sie erhoben hätte,/ Vom Papst, dem Kronhausierer, erstanden nie Goldreif und – Kette“ (NiF, V. 343-344). Er habe durch sein Vorgehen die gottgewollte Ordnung gestört, was durch Metaphern der Verdunkelung verbildlicht wird („Es glänzt ein Stern, ein Lichtmal an jeder Fürstenstirne,/ Ein Gottesmal! – Verwischen darf nicht die Staubhand Lichtgestirne“; NiF, V. 347-348). Am Ende sei die Konfrontation umsonst gewesen und so habe Rudolf lediglich im Sinne der Pfaffen gehandelt, die sich an seinem Leichenwein erfreuen: „In seiner Gruft zecht dankbar die Kirche den Leichenwein,/ Zum Keller macht sie der Pfaffe und schmeißt hinaus das Kaisergebein“ (NiF, V. 363-364). Von der „Königseiche“ sei nur ein Ast geblieben, der sich als Hand warnend dem Fürstenkind entgegenstrecke (NiF, V. 366-367). Sich kämpferisch gegen die Ordnung zu erheben, führe nur zu Krieg und Leid, und so lässt Moritz Wilhelm vom Schwert ab, um sich dem zivilisatorischen und moralischen Fortschritt zu verschreiben: „So rag’ in meinen Händen hoch der Gesittung Beil!“ (NiF, V. 370). Es folgt die dritte und letzte Parabel des Lehrers, die sich dem Missionar Wigbert widmet, der „mit frommem Mund“ die Heid\*innen bekehrt habe (NiF, V. 381). Als Bischof von Merseburg lässt Wigbert während der Slawenmission den heiligen Hain Schkeitbar, im Text Swatibor, abholzen, um an seinem Standort eine Kirche zu erbauen.<sup>312</sup> Dieser ist in Auerspergs Epos aber Heimat zahlreicher Fabelwesen und so wird Wigberts vermeintlich frommer Tat das durch sie ausgelöste Leid antithetisch gegenübergestellt: „Hier stör’ ich keine Rechte! – O hätt er wahr gesprochen!/ Hier drück’ ich keinen Armen! – Noch

---

<sup>312</sup> Vgl. Siewert, Ulrike: Wigbert. Sächsische Biografie. Online-Version: [http://saebi.isgv.de/biografie/Wigbert,\\_Bischof\\_von\\_Merseburg\\_\(gest.\\_1009\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Wigbert,_Bischof_von_Merseburg_(gest._1009)) (28.4.2020).

Schlimmes ward verbrochen“ (NiF, V. 385-386). Eine detaillierte und idyllische Beschreibung des Alltags der Zauberwesen geht den Konsequenzen des Beilschlags voran, dessen zerstörerische Wirkung dem Missionar verborgen bleibe: „Nicht ahnt beim frommen Werke Herr Wigbert, daß er quäle/ In kleinen Elfenseelchen die große Gottesseele“ (NiF, V. 421-422). Bis in die Gegenwart sei das so ausgelöste Leid am ehemaligen Hain zu vernehmen, „das Glöcklein wimmert“ und der Hügel berge „ein tiefes, lang verhaltnes Weinen“ (NiF, V. 374-376). Sittig regt den Knaben am Ende der Erzählung dazu an, sich dem Beil zu widmen, wenn er sicher sein könne, dass dadurch kein Schaden entstehe: „Geh hin, und bist du sicher, es blinke nur dem Heil,/ In deinen Händen schwinde empor hoch der Gesittung Beil“ (NiF, V. 427-428). Auch nach dieser dritten Lektion lehnt der Lehrer alle Bestrebungen des Jungen, sich im Verhältnis zur Welt auszuprobieren, ab, bis Moritz Wilhelm sich für die Geige entscheidet:

Wenn er zum Spiel Raketen, Vesuvlein losgebrannt,  
 Der Lehrer mahnt: ‚Nie werde Brandfackel Menschenhand!‘  
 Wenn dem erhaschten Falter er tändelnd die Schwinge bricht,  
 Der Lehrer zürnt: ‚Nie werde die Menschenhand zum Hochgericht!‘

Die rote Kindergeige zur Hand der Knabe nimmt,  
 Er streicht sie, daß unterm Bogen sie ächzt und kreischt verstimmt;  
 Herr Sittig duldet’s schweigend, er sagt nicht ja, nicht nein,  
 Ihm dünkt’s das erste Zwitschern von einem Vogelsang zu sein. (NiF, V. 433-440)

Geschichte wird in dieser fundierenden Romanze schriftlich wie mündlich vermittelt, dient aber – anstatt wie im *Letzten Ritter* eine Rückdatierung des eigenen kollektiven Selbstbilds in die Vergangenheit zu legitimieren – der Abschreckung. Das kontinuierliche Scheitern geistlicher wie weltlicher Autoritätspersonen wird anhand zahlreicher Beispiele vorgeführt, was zu dem Schluss führt, dass Machthabe nie vollkommen friedlich ausgeübt werden könne. Für das Handeln Moritz Wilhelms resultiert diese Veranschaulichung notwendig in der Paralyse. Sich völlig auf die harmlose, doch zum Regieren unbrauchbare Geige fixierend, vermeidet der Herzog zeitlebens jegliche Konflikte, bleibt damit aber auch einfluss- und tatenlos; eine fürstliche Eigenschaft, die schon das lyrische Ich des Widmungsgedichts als ungünstig hinstellt: „Und der ‚großen Tat in Worten‘/ Könnten wir beinah’ entraten;/ Was uns not tut allerorten,/ Ist ein großes Wort in Taten! – –“ (NiF/ WG, V. 29-32).

#### 4.2.2.2 Moritz Wilhelm und Maximilian

Die Darstellung Moritz Wilhelms als tatenloser Fürst in einer Reihe erfolgloser Autoritätspersonen steht in bemerkenswertem Kontrast zu seiner heldenhaften Erhöhung durch die Erzählinstanz. Während in Kritik und wissenschaftlicher Bearbeitung häufig nur das Lob hervorgehoben wird (vgl. Kap. 4.1), ist es doch die Vereinigung beider Aspekte, die die Komik und Spannung des Texts ausmacht. Bei aufmerksamer Lektüre stellt sich die Idylle des Fürstentums nicht nur als brüchig, sondern als höchst fragwürdig dar; was diesen Eindruck noch verstärkt, sind die zahlreichen intertextuellen Verknüpfungen mit dem *Letzten Ritter*, deren einige bereits vorgebracht wurden und denen nun eingehend nachgegangen wird. Gewiss sind es zuerst die Unterschiede der beiden Texte, die auffallen, so regiert der Geigenherzog kein Kaiserreich, sondern lediglich ein Sekundogenitur-Fürstentum, der Vergleich mit dem Jugendtext kann somit allenfalls eine Beschauung des Großen im Kleinen sein. Der erste Romanzenkranz ist reich an ausgedehnten Schlachtenbeschreibungen, das komische Epos begnügt sich hingegen mit wunderlichen Anekdoten, in denen Auseinandersetzungen bewusst gemieden werden. Vielleicht auch deshalb wurden die Ähnlichkeiten in der Grün-Forschung bisher kaum beachtet, lediglich Scharmitzer erkennt sie in einer Anmerkung zur Form der *Nibelungen* an: „Folie war sich der Dichter selber: Strophenform – hier in der alten Variante – und Widmung orientieren sich am *Letzten Ritter*, so mancher vorgeformte Topos ist verarbeitet, wie das Bild von der Zeder und dem ‚Fürstenbuch der Weltgeschichte‘“.<sup>313</sup> Seine Analyse beschäftigt sich anschließend aber zuvorderst mit der *Exposition* und deren außertextlichen Verweisen, die textübergreifenden Gemeinsamkeiten werden in ihrem poetischen Nutzen nicht weiter untersucht. Die Ergebnisse meiner ausführlichen Charakterisierung Maximilians berücksichtigend, möchte ich im Folgenden deshalb weiter aufzeigen, warum eine gemeinsame Lektüre der beiden Texte lohnend sein kann. Einen auffälligen paratextuellen Hinweis für eine mögliche Verquickung bildet im jüngeren Epos, bereits vor Beginn der Handlung um Moritz Wilhelm, das vorangestellte Motto. Während im *Letzten Ritter* vor *Weihe* und *Epilog* aus den semi-autobiografischen Texten Maximilians, dem *Theuerdank* und dem *Weißkunig*, zitiert wird, steht den *Nibelungen* ein lateinischer Spruch voran, der mit dem Vermerk „Ex dictis Imp. Maximiliani I.“ Maximilian zugeschrieben wird: „Deus aeterne, nisi vigilares, quam male esset mundus, quem regimus

---

<sup>313</sup> Scharmitzer: Anastasius Grün (1806-1876), S. 178.

nos, ego miser venator et ebriosus ille et sceleratus Julius“ (NiF, S. 21). Die Übersetzung übernehme ich von Carl Julius Weber: „Ewiger Gott! Wenn du nicht wachen würdest, wie böß wäre die Welt, welche wir regieren – ich, der arme Jäger, und der betrunkene lasterhafte Julius“.<sup>314</sup> Zwei Annahmen können durch dieses unscheinbare Zitat gestützt werden. Erstens stellt es eine direkte Verbindung zu Maximilian her, was dergestalt weitergedacht werden kann, dass beide Epen in ihren Mottos auf ihre jeweiligen Ausgangstexte verweisen – so wie die Versromane des Kaisers Grundlage für den *Letzten Ritter* sind, ist dieser Referenztext für die komische Bearbeitung in den *Nibelungen*. Zweitens führt der Spruch das bereits vorgestellte Thema einer mehr schlechten als rechten Herrschaft ein, wodurch sich die beiden Epen mit ihren Inszenierungen eines Fürstenlebens inhaltlich zwar gleichen, doch in der Ausgestaltung konträr gegenüberstehen: Konstruiert der erste Text das Bild einer idealen Regentschaft durch einen aufgeklärten Kaiser, so führt der zweite im Grunde sein missglücktes Gegenstück vor. Durch mehrere ähnliche Episoden um die Protagonisten wird dieser Eindruck noch verstärkt, ob intendiert oder durch Zufall, sei dahingestellt. Auersperg gestaltete im *Letzten Ritter* und den *Nibelungen im Frack* neben den formalen, motivischen und thematischen Ähnlichkeiten nämlich mehrere Szenen aus, die den Umgang der Fürsten mit denselben Situationen zeigen. Anhand der Reaktion der beiden Helden auf einen drohenden Aufstand, ihr Bestreben, in der Bevölkerung Bestätigung für ihre Regierungspraxis zu finden, und die verwandte Gestaltung ihrer Sterbeszenen werden diese Entsprechungen folglich exemplifiziert.

Chronologisch bearbeiten die Epen von den genannten Ereignissen zuerst die gesellschaftlichen Unruhen, wobei die Reaktionen der Protagonisten beträchtliche Unterschiede aufweisen. In Fall des *Letzten Ritters* handelt es sich um die Auflehnung der Stände in Brügge, im Zuge derer Maximilian gefangengenommen wird; durch die Truppen Friedrichs kann der als wirr und ziellos dargestellte Aufstand beendet werden, der König lässt Milde walten und die Ausreise aus der Stadt erfolgt versöhnlich (vgl. Kap. 3.2.2.3). In den *Nibelungen* hingegen lehnen sich in einem Zusammenschluss alle möglichen Berufsstände gegen Moritz Wilhelm auf, weil sie das stete Geigenspiel aus dem Schloss nicht mehr ertragen können. Am Beginn der Romanze *Der Herzog besiegt die Hydra der Rebellion* klagt der Anwalt, der nachher

---

<sup>314</sup> Weber, Carl Julius: Der Stand und die Lebensweise. In: Democritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. Mit Uebersetzung der aus fremden Sprachen angezogenen Stellen vermehrt. Zehnter Band. Stuttgart: Hallberger'sche Verlagshandlung 1840, S. 62.

zum Sprachrohr der Aufständischen wird, über die permanente Zwangsbeschallung: „Der Geigensturm vom Schlosse macht taumeln mich und schwindeln,/ Erwürgt die Geisteskinder mir schon in zarten Windeln;/ Thyrannenlist, die freie Gedanken also jocht!'/ Der Klempner heut nicht hämmert, der Küfer heut nicht klopft und pocht“ (NiF, V. 837-840). Syntaktisch parallelisiert bringen in den folgenden drei Strophen andere Berufsstände, vom Küfer bis zum Brauer, ihre Beschwerden vor, die Rebellion wird aber erst beschlossen, als der Hof außerdem zu einer Kollekte für den Hofzweig aufruft: „Und: ‚Nieder mit dem Zwerge!‘ und: ‚Nieder mit dem Basse!‘/ Rief's durch die Schar; wilddrohend drängt sich zum Schloß die Masse“ (NiF, 873-874). Die vom Spiel des Hoforchesters frustrierte Bevölkerung konfrontiert unter Anführung des Anwalts den Herzog mit ihren Beschwerden („So hat, o Fürst, das Dröhnen der Geig' in deiner Hand/ Dein Volk gehetzt zum Wahnsinn, daß zorngewaffnet es aufstand!“; NiF, V. 883-884), Moritz Wilhelm aber bleibt seiner Charakterisierung als tatenlosem Regenten treu und zeigt keinerlei Reaktion. Die Szene der Gegenüberstellung von Herrscher und Untertan\*innen ist von Wiederholungen geprägt; drei Mal in Folge beschreibt jeweils eine Strophe das unbeirrte Spiel des Orchesters, woraufhin der Anwalt die Anliegen der Aufständischen vorträgt. Danach wird durch das Einfügen von refrainartigen Zweizeilern die fast immer regelmäßige Strophenform durchbrochen, um das konstante Schweigen des Herzogs zu illustrieren: „Der Anwalt glüht im Eifer, der Herzog aber schweigt./ Im Chore murt die Menge, der Herzog aber geigt“ (NiF, V. 885-886). Interessant sind die Vorwürfe des Anwalts, die durchaus eine Unzufriedenheit der Bevölkerung mit Moritz Wilhelms Politik aufzeigen. Formulierungen wie „Dir ziemt ein Arm zum Herrschen, doch nicht zum Spiel der Zither“ (NiF, V. 893) oder „Statt Zepters einen Bogen,/ statt Trommeln Saitenspiel!// Die Hunde macht es bellen, doch schlägt es nicht die Türken;/ Laß einmal Fiedelbogen das Wunderamt des Schwertes wirken!“ (NiF, V. 902-904) verdeutlichen, dass anstatt der passiven Haltung des Herzogs die Erfüllung seiner traditionellen Regierungsaufgaben eingefordert wird, was keineswegs seiner positiven Darstellung durch die Erzählinstanz entspricht; der verlangte Wechsel von der Geige zu Schwert und Zepter stellt symbolisch das Ablassen von der Kunst zugunsten der politischen Aufgaben dar. Es kommt zu keiner Form des Dialogs zwischen dem Protagonisten und den Aufständischen, die Musik des Orchesters wird am Ende zum „Flutenschwall“ (NiF, V. 908), der, vom Metaphorischen ins Eigentliche übergehend, die Menge aus dem Blickfeld des Herzogs zwingt. Anstatt den Auslöser des Konflikts zu beheben, werden also nur dessen Symptome bekämpft, der hergestellte Friede scheint deshalb doppelt fragwürdig: „Und Friede war's! Wie genesen vom Otternbiß das

Rasen/ Des Kranken, dem die Flöte ward über die Wunde geblasen,/ So heilte des Herzogs Geige der Meutrer Fieberhitzen; – Die Neuzeit hat erfunden dafür Pariser Feuerspritzen“ (NiF, V. 915-918). Das Ergebnis ist erstens strittig, weil es an den Umständen, die den Aufstand provoziert haben, nichts verändert. Zweitens spricht der Vergleich der höfischen Musik mit den Feuerspritzen für sich und illustriert, dass es sich bei diesem Ausgang, wenn gleich komisch überformt, nicht um einen Ausgleich zwischen den Parteien, sondern um eine gewaltvolle Niederschlagung handelt. Moritz Wilhelm wird von den Aufständischen direkt zur Heldenhaftigkeit im Sinne einer gerechten und entschiedenen Regierungspraxis aufgefordert, er entzieht sich dieser Aufgabe aber willentlich. Wird der Text in der Forschung auch immer wieder als eskapistisch gedeutet, so scheint er hier vielmehr selbst Kritik am Eskapismus des Protagonisten zu sein. Ganz anders als die lösungsorientierte Haltung Maximilians, der unter „des Friedens Stern“ (LR, V. 1246) als milder und bestätigter Regent Brügge verlässt, unterstreicht Moritz Wilhelms Vorgehen lediglich die Ambivalenz seiner Darstellung.

Der Rebellion folgt in den *Nibelungen* die Romanze *Der Herzog bereist seine Staaten*, mit der unmittelbar die nächste szenische Parallele zum *Letzten Ritter* eingeführt wird. Nach den Unruhen hinterfragt der Geigenherzog erstmalig seine Regierungspraxis und beschließt, sich selbst ein Bild seiner Reputation in der Bevölkerung zu machen. Zu diesem Zweck will Moritz Wilhelm unerkannt sein Herrschaftsgebiet bereisen, doch die Rahmung der Erzählinstanz verdeutlicht, dass von Anonymität nicht die Rede sein kann:

„Soll’s, während wir hier geigen, im Land so übel stehn?  
O laßt, wie ich regierte, mich eignen Auges sehn!  
Den Schatz indes bewahre Ries’ Einheer, Zwerg Laurin.“ –  
Der Fürst rollt mit dem Kanzler inkognito durchs Land dahin.

Inkognito das heiße: Auf, Türen und Tore weit!  
Die Böller los und Glocken! Doch bergt, verhängt das Leid  
Mit Blumen- und Mädchengirlanden, betäubt’s mit Sang und Klang,  
Macht doppelt tief den Bückling und eure Reden doppelt lang! (NiF, V. 923-926)

Die vorgetäuschte Zufriedenheit bedingt, dass auch in dieser Episode keine Aufhebung der Missstände initiiert wird, die verwendeten Verben – „bergen“, „verhängen“, „betäuben“ – weisen vielmehr erneut auf reine Symptombekämpfung hin. Die Künstlichkeit des inszenierten Glücks wird vom Herzog nicht durchschaut, was keineswegs für seine Einschätzungsgabe spricht, er nimmt die Inszenierung vielmehr als Realität hin: „Ganz weiß, ihm Blumen

streuend viel Kindlein drängen herein,/ Der Herzog denkt zufrieden: Ich muß doch kein Herodes sein! – –“ (NiF, V. 945-946). Durch die umfassendere Einschätzung der Erzählinstanz wird der Wissensstand der Leser\*innen über den des Herzogs erhoben, dessen Irrtum mittels der Abbildung der Vorbereitungen in der Bevölkerung, ebenso wie der Wortwahl für diese, belegt wird. Die Verhüllung des Leids repräsentiert einen Umgang mit gesellschaftlichen Problemen, der zwar einen friedlichen Schein wahrt, tatsächliche Zufriedenheit aber nicht gewährleisten kann. Der Wunsch Moritz Wilhelms, über die Konstruktivität seiner Regentschaft Auskunft zu erhalten, und sein Versuch, diese am Verhalten seiner Untertan\*innen abzulesen, korrespondiert mit der Romanze *Abfahrt von Innsbruck im Letzten Ritter*. Beide Gedichte stehen kurz vor dem Ende des jeweiligen Epos und illustrieren somit das Bestreben der Protagonisten, Bilanz aus ihrer zurückliegenden Regierungsarbeit zu ziehen. Wie der Geigenherzog möchte auch Maximilian wissen, ob er sein Land gut regiert habe, seine dahingehende Frage wurde an anderer Stelle bereits zitiert: „Du schönes Land, dich liebt’ ich so treu und inniglich,/ O wüßt’ ich nur, ob glücklich mein Volk auch sei durch mich!“ (LR, V. 2691-2692). Seine Antwort ist die Ausbreitung einer idyllischen Szenerie in sieben Strophen („Wohin er blickt, sprießt Leben und Segen, Kraft und Fleiß,/ Wohin er horcht, klingt Freude und Jubelsang und Preis“; LR, V. 2695-2696), die im Gegensatz zur aufwändigen Maskerade in Sachsen-Merseburg ohne Ambivalenzen bleibt. Am einfachen Glück der Bevölkerung erkennt Maximilian seine Aufgabe als erfüllt und so kann er zufrieden aus Innsbruck abreisen: „Wohl tief hat er verstanden der Antwort stummen Ruf/ Und fragt nicht mehr, ob glücklich sein treues Volk er schuf?“ (LR, 2723-2724). Das Oxymoron des „stummen Rufs“ betont, dass sich die Frage des alternden Kaisers im Anblick seiner Lande selbst beantwortet; die pompöse Inszenierung für den Geigenherzog steht dazu in krassem Gegensatz. So wie beim Aufstand vor dem Schloss die Beschwerden der Untertan\*innen nicht angehört wurden, ist es auch hier das Verbergen der eigentlichen Missstände, das den Status quo trotz Handlungsbedarfs präserviert. Das wissentliche Übergehen der Probleme auf beiden Seiten führt in den *Nibelungen* damit zu einer ganzheitlich fehlgeleiteten Regierungspraxis.

Die wohl deutlichste szenische Verbindung der beiden Texte stellen die ähnlich gestalteten Sterbeszenen der Protagonisten dar. Der Tod Maximilians wurde aufgrund der ihm vorangehenden Theuerdanklektüre schon besprochen (vgl. Kap. 3.2.3.2), zum Zweck der direkten Gegenüberstellung seien hier die Anfangsstrophen ausführlicher angeführt:

Schon strahlt auf alle Lande das Frührot hell und warm,  
Da lehnte Max im Samtstuhl, ein Buch hielt er im Arm;  
Das Buch war's seiner Taten, genannt der Teuerdank,  
Der Spiegel seines Lebens, sein eigner Schwanensang.

Er liest in seinen Taten! – Der Engel, der gesandt,  
Die Augen ihm zu schließen, schwebt schon gen Östreichs Land.  
Er liest in seinen Taten! – Ihr Fürsten, blickt nun her,  
Lernt, was kein Mönch euch lehret, zu sterben so wie der. (LR, V. 2841-2848)

Danach folgt die abschließende Rückschau auf das Leben des Kaisers mittels dessen Verschriftlichung im *Theuerdank*. Beinahe ident aufgebaut ist der Beginn der Romanze *Eine Vision. Die Saiten klingen aus* in den *Nibelungen im Frack*, auch hier entwerfen die ersten beiden Strophen das Bild des sterbenden Fürsten in seinen Gemächern:

Der Sturzbach einst im Fallen wird festgebannt zu Eis,  
Dem grünen Baum entwallen treulos die Blätter leis,  
Des Meisters Hände, müde, herab die Harfe gleiten,  
Nachdröhnen still und stiller, bis sie verstummen ganz, die Saiten.

Es lehnt im Sorgenstuhle der Herzog schwach und krank,  
Sein Haupt am Halse nieder der Favorite sank;  
Der Zauber ihrer Stimme verflutet in den Räumen  
Und singt ihn leis in Schlummer und wiegt ihn in ein süßes Träumen. (NiF, 1079-1086)

Trotz der ähnlichen Ausgangslage eignen den beiden Darstellungen atmosphärisch signifikante Unterschiede, die für Auerspergs Texte so typische Antithetik scheint geradezu textübergreifend aufgebaut: Während sich Maximilian an seinem Lebensabend im weichen „Samtstuhl“ befindet, lehnt Moritz Wilhelm im „Sorgenstuhle“ und auch die Naturbilder suggerieren eine Korrespondenz der beiden Szenen. Den sterbenden Kaiser empfängt das „Frührot“ eines hoffnungsvollen Morgens, das den Raum „hell und warm“ erscheinen lässt, das Schloss des Herzogs hingegen umgibt eine erstarrte, leblose Landschaft. Die Blätter eines Baums „entwallen treulos“ und „leis“, der gefrorene Sturzbach deutet auf den kommenden Winter hin, der Kälte und Stillstand mit sich bringt.<sup>315</sup> Beide Protagonisten werden mit einem Objekt in Händen dargestellt, das ihre Leistungen als Herrscher versinnbildlicht. Maximilian blickt auf den *Theuerdank* nieder, der als Speichermedium seine Heldentaten archiviert („Das Buch war's seiner Taten“), und lässt durch die Lektüre Vergangenes wieder

---

<sup>315</sup> Interessant sind in diesem Zusammenhang die eigentlichen Sterbedaten der beiden Fürsten. Während Maximilians Tod auf den Januar datiert wird, starb Moritz Wilhelm Ende April – wäre das Ziel der Texte also eine historisch akkurate Darstellung gewesen, hätte die Inszenierung gegensätzlich erfolgen müssen.

aufleben; Moritz Wilhelm hingegen lehnt am Hals seiner „Favorite“, der Bassgeige, die unbestimmte, ziellose Klänge erzeugt: „Der Zauber ihrer Stimme verflutet in den Räumen“. Ein vergleichbares Rekapitulieren seiner Taten ist für den Geigenherzog kaum möglich, hat er doch nichts anderes getan als zu musizieren. Wo die Vergegenwärtigung vergangener Verdienste Maximilian glücklich zurücklässt („Es glüht ein mildes Lächeln auf seiner Wang’ empor/ Und eine helle Träne bricht aus dem Aug’ hervor“; LR, V. 2873-2874), versucht Moritz Wilhelm in einer letzten Vision die noch immer nicht erreichte Harmonie zu finden – eine genauere Analyse dieser Szene folgt an späterer Stelle. Vor der Folie des idealisierten Kaisers scheint Auerspergs komischer Held erfolglos aus der Welt zu scheiden, er hat keinerlei in *memoria*-Kunst verewigte Leistungen vorzuweisen. Zwar wird im Text einmal ironisch vermerkt, dass das Ersetzen der Kriegsführung durch das Orchesterspiel zahlreiche menschliche Verluste verhindere („Doch nun die Schlacht geschlagen, der Held belobt die Seinen/ Und freut sich still des Sieges, denn siehe – keine Mütter weinen. –“; NiF, V, 584), das Fazit über die Untätigkeit des Herzogs bleibt aber negativ: Die Liebe seiner Untertan\*innen zu ihm ist lediglich vorgespielt, die ersehnte Harmonie bleibt aus und es gibt keine Errungenschaften, auf die er vor seinem Tod zurückblicken könnte. Das „große[] Wort in Taten“ aus dem Eingangsgedicht der *Nibelungen* hat Maximilian in den Romanzen des *Letzten Ritters* mehrfach realisiert; für Moritz Wilhelm bleibt es ungesprochen. Hierbei soll noch das Epitheton des Geigenherzogs thematisiert werden. Dessen Bezeichnung als „Fürst[], dessen Hände von Blut- und Tintengreuel rein“ geblieben seien, rahmt wortgleich zu Anfang und Ende (NiF, V. 208; V. 1198) das Epos, legt aber weiters eine Spur zur Romanze *Des Herrschers Wiege* im *Letzten Ritter*. Die Figur Moritz Wilhelm verkörpert aufgrund dieser Benennung nämlich einen Herrschertypus, den der allegorisch personifizierte Tod als reine Utopie darstellt: „Ein König wird er werden, all eins, ob böß, ob gut;/ Kein König starb auf Erden, der gänzlich rein von Blut“ (LR, V. 147-148). Von diesem Vermerk ausgehend können die *Nibelungen* als ein Gedankenexperiment gelesen werden, das nach der Möglichkeit einer völlig friedlichen Regentschaft fragt – deren Bewertung in der literarischen Ausgestaltung bleibt, wie gezeigt wurde und weiter wird, in jedem Fall höchst ambivalent.

#### 4.2.3 Über das Vergessen

In Bezug auf den *Letzten Ritter* wurde im dritten großen Analyseabschnitt die Relevanz des Gedächtnisdiskurses für den Text untersucht. Der Akt des Erinnerns hat sich dabei als zentral herausgestellt, der Jugendtext führt gewissermaßen vor, wie Geschichte durch die Relektüre

und Neubewertung bestimmter Episoden einer vermeintlich kollektiven Vergangenheit konstruiert und instrumentalisiert werden kann. Auch meine Analyse der *Nibelungen* widmet sich im folgenden letzten Schritt dem Themenkomplex der Erinnerung, wenngleich von einer anderen Seite – der Gedächtnisdiskurs ist hier durch seine Absenz integriert, die sich in Prozessen des Vergessens und in einer Haltung der Gleichgültigkeit ausdrückt. Die Wahrnehmung allumfassender Vergänglichkeit verstärkt die im Geigenherzog ohnehin ausgeprägte Unfähigkeit, auf seine Lebensrealität zu reagieren, dem im *Epilog des Letzten Ritters* heraufbeschworenen Kampf gegen die Gleichgültigkeit wird damit die Inszenierung eines geduldig erwarteten Zerfalls gegenübergestellt. Anhand dreier Aspekte nähere ich mich dieser Beobachtung an: Zuerst wird aufgeschlüsselt, wie die für den Jugendtext grundlegenden Gedanken des Fortdauerns und Tradierens in der komischen Bearbeitung Bildern der Vergänglichkeit weichen, danach verdeutlicht eine eingehendere Beschäftigung mit der thematisch zentralen Suche nach der Harmonie die Fruchtlosigkeit von Moritz Wilhelms Regierungszeit. Abschließend zeige ich in einer Analyse des Motivs der Blindheit, wie den Figuren die Fähigkeit abgesprochen wird, die Probleme ihrer Zeit zu erkennen und in Folge effektiv auf sie zu reagieren.

#### 4.2.3.1 Elegische Vergänglichkeit

Die Notwendigkeit, Geschichte und mit ihr mutmaßlich kollektiv tradierte Wertvorstellungen überdauern zu lassen, wird im *Letzten Ritter* durch Monumente und Gedächtnispraxen inszeniert. Den Beginn macht die Tempelanlage der *Weihe*, wo die Wunderbücher als Speichermedien sowie der Efeu, in dessen Form das Lied organisch die beiden Zeitebenen als monumentale Säulen verbindet, zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln. Maximilians Taten werden weiters in Form von Plastiken, Grabmälern, bildender Kunst und Literatur konserviert, das Abbild des Kaisers am Ende des Texts deutet ein Überdauern der dargestellten Werte und einen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft an. Die *Nibelungen im Frack* gehen mit dem Gedächtnisdiskurs sehr anders um: Wie das Beispiel des Fürstenbuchs der Weltgeschichte illustriert, können historische Speichermedien, anstatt Vorbildhaftigkeit auszubilden, auch lähmend wirken. Die Vorstellung der zahlreichen Negativbeispiele provoziert einen Stillstand, der nach der späten Reise Moritz Wilhelms durch sein Herrschaftsgebiet in elegischem Ton reflektiert wird. Der Herzog befindet sich auf einem Hügel bei Dölitsch und deutet dort zum ersten Mal ein Bewusstsein für kollektive Vergangenheit in Form einer germanischen Vorzeit an – der *Letzte Ritter* dagegen besteht fortwährend, gleich

zu Beginn durch das „Germanenbanner“ versinnbildlicht, auf einer Kontinuität deutscher Zusammengehörigkeit bis über das Heilige Römische Reich hinaus. In besagter Szene betrachtet Moritz Wilhelm also die ihn am Hügel umgebenden Linden, noch vor ihm hebt die Erzählinstanz deren Relation zu den germanischen Rechtspraxen hervor: „Bei Dölitsch stehn auf der Höhe drei Linden alt und breit,/ Im Frei'n hier hielten Landtag die Männer alter Zeit“ (NiF. V. 947-948). Die moderne Form des Landtags wird hier direkt vom germanischen Ding oder Thing abgeleitet, im Zuge dessen wichtige Versammlungen, häufig in Heiligen Hainen oder an Gerichtsbäumen, abgehalten wurden.<sup>316</sup> Die Entwicklungen seit diesem historischen Ausgangspunkt werden aber anschließend keineswegs als positiv dargestellt, vielmehr endet die Meditation über die Linden mit vier Strophen deutlicher Zeit- und Zivilisationskritik durch den Herzog, deren erste drei mithilfe einer wiederkehrenden Schlusszeile verbunden werden. Moritz Wilhelm spricht:

Ein schön Beraten, ihr Alten, war's hier im Lindenzelte,  
 Frei vor dem Himmel, der helfe, frei vor dem Land, dem's gelte!  
 Redfreiheit schützt der Panzer, ans Schwert greift flink der Zorn;  
 Die Sonne lächelt schweigend: es wächst die Tanne, es reift das Korn.

Flohn wir, ihr Licht nur scheuend, zum Rat in dunkle Kammer?  
 Heilt schneller der geschriebne, als der gesprochne Jammer?  
 Die Motte frißt die Lettern, die Liebe schrieb, die Zorn;  
 Die Sonne lächelt schweigend: es wächst die Tanne, es reift das Korn.

Heil dir, weckt, wie ihr Leuchten, Wohlwollen deine Saaten!  
 Weh dir, wenn deine Mißgunst verhagelt Keime der Taten!  
 Den Weltgang wird's nicht irren, ist Hemmnis nicht, noch Sporn;  
 Die Sonne lächelt schweigend: es wächst die Tanne, es reift das Korn. (NiF, V. 959-970)

In der ersten Strophe wird äußerst positiv die germanische Vergangenheit imaginiert, wobei eindeutig gegenwärtige Sehnsüchte auf die verlustig gegangene Ordnung rückprojiziert werden: Zentral sind der von modernen Zivilisationsmarkern uneingeschränkte Einklang der Menschen mit der Natur und die Idee einer ungehinderten „Redfreiheit“ trotz möglicher durch sie erwachsender Konflikte („ans Schwert greift flink der Zorn“). Die Erfüllung einer Grundforderung der liberalen Opposition im 19. Jahrhundert wird hier in die Vergangenheit vorgelagert, was den Gedanken nahelegt, ein verlorengangener Urzustand müsse wieder

---

<sup>316</sup> Vgl. Beck, Heinrich / Wenskus, Reinhard / Andersen, P. Sveaas / Schledermann, Helmuth / Stefánsson, Magnús / Dahlbäck, Göran: Ding. In: Beck, Heinrich / Jankuhn, Herbert / Ranke, Kurt / Wenskus, Reinhard (Hg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde von Johannes Hoops. Zweite, völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Fünfter Band. Berlin / New York: De Gruyter 1984, S. 452.

erreicht werden. Die anschließenden vier Verszeilen bilden eine Verlusterfahrung ab, die Ratsversammlungen unter freiem Himmel werden in die „dunkle Kammer“ verlegt, von der mündlichen Aussprache wird abgesehen zugunsten der Schrift, ob dadurch aber Vorteile erwachsen seien, wird angezweifelt; mit der nostalgischen Verklärung der Vergangenheit geht eine Kritik der Gegenwart einher. Die dritte Strophe schließlich zieht ein Fazit aus den ersten beiden, eine Orientierung am „Leuchten“ der Vorfahren bringe Erfüllung, wogegen eine Hingabe an die „Mißgunst“ Entwicklungen vorab unterdrücke. In der dritten Verszeile aber wird im Grunde die Gleichgültigkeit dieser antithetischen Gegenüberstellung ausgedrückt: „Den Weltgang wird's nicht irren“, wie die Entscheidung auch ausfalle, werden sich die Folgen auf lange Sicht in Grenzen halten. Ungeachtet menschlichen Handelns dreht sich die Welt weiter, wie die sich wiederholende letzte Zeile der drei Strophen markiert, die Zeit entwickelt sich zyklisch und nimmt am Schicksal Einzelner keinen Anteil. Die teilnahmslose Kontinuität natürlicher Prozesse wird den bedeutungsschweren Geschichtsreflexionen Moritz Wilhelms gegenübergestellt, den Kontrast zwischen den beiden äußert der Herzog schon zu Beginn der Szene: „Wie kommt's daß diese Bäume den Menschen überdauern/ Und seine flieh'nden Geschlechter und seine fallenden Mauern?“ (NiF, V. 951-952). Obgleich auch im *Letzten Ritter* Überlegungen zur Vergänglichkeit Raum gegeben wird, wird ihrer Bedingungslosigkeit dort zumindest etwas entgegengesetzt. Der Mensch ist endlich, durch diverse Erinnerungspraktiken und die Tradierung kollektiv relevanter Narrative kann ein Überdauern aber erreicht werden; der Jugendtext spricht diese Haltung nicht nur aus, sondern praktiziert sie auch, und stellt selbst einen verdichteten Erinnerungsraum dar. Den in den *Nibelungen* betonten Verfall kennt auch der Vergleichstext, wie für die *Weihe* exemplarisch vorgeführt wurde („Hart dran stand eine Säule, gebaut der Ewigkeit,/ Die ist nun Schutt, rings liegen zerstreut die Trümmer weit;/ Wer liest die verwitterte Inschrift, die von Unsterblichen sprach?“; LR, V. 25-27), die der Vergänglichkeit gegenübergestellte aktive Erinnerungskultur macht die Artefakte der Vergangenheit aber deutbar und sinnhaft. Im komischen Epos bleibt diese aus.

Von dieser allgemeinen Reflexion an den Linden bei Dölitsch geht Moritz Wilhelm dazu über, seine eigene Position innerhalb der Geschichtsschreibung zu überdenken. Er bemüht dafür eine Schriftmetapher und sinniert darüber, welches Wort als Sinnbild seiner Regentschaft fungieren könne: „Mir ist's, als wehte vom Himmel ein Blatt mir in den Schoß/ Ganz weiß, daß drauf ich schreibe ein Wort, doch wichtig, groß!“ (NiF, V. 975-976). Es scheint

ihm angebracht, sich in herausragender Weise in die Historie einzuschreiben, doch er ist sich seines Ausdrucks nicht sicher und beurteilt eine Identifikation mit den Worten „Liebe“ (NiF, V. 977), „Mensch“ (NiF, V. 979) und „Gott“ (NiF, V. 980) jeweils als unzulänglich oder anmaßend. Aus mangelnder Entscheidungskraft mündet auch diese Überlegung des Herzogs in Nichtstun, im Bild des unbeschriebenen Blatts wird gleichermaßen seine von Tatenlosigkeit geprägte Regentschaft dargestellt: „Das Blatt blieb’ unbeschrieben, den Winden gäb’ ich’s preis!/ So wahr’t ich’s frei von Makel, heimflög’ es fleckenrein und weiß“ (NiF, V. 981-982). Die Erzählinstanz argumentiert für diesen Schritt erneut mit dem positiven Nebeneffekt der Makellosigkeit, die auch das fürstliche Epitheton bestimmt, im Vergleich mit Maximilians prachtvoll inszeniertem „Denkbuch seiner Taten“ (LR, V. 2878) offenbart die für Moritz Wilhelm verwendete Schriftmetapher aber ihre Nichtigkeit. Zum Ende dieser Episode beteuert der Geigenherzog noch einmal, durch seine Position nichts ausrichten zu können, die stellvertretend für eine ideale Staatsführung im *Letzten Ritter* so häufig verwendete Metaphorik des Bauens weist der dabei von sich ab: „Den neuen Bau zu türmen fühl’ ich den Arm zu schwach;/ Möcht’ er den alten schirmen getreu vor Fall und Schmach!/ Gestrost lass’ ich des Zepters Gewicht Statthaltern zwei’n: Dir, freie Menschenseele, dir, ew’ger, warmer Sonnenschein!“ (NiF, V. 987-990). Bloß zum Bewahren des Bestehenden sieht sich Moritz Wilhelm also kräftig genug, diese konservierende Haltung schließt jedoch zwingend den Stillstand zulasten der Entwicklung mit ein. Ein Zusammenhang mit Österreichs restaurativer, bewahrender Politik seit den Koalitionskriegen sowie mit dem als regierungsunfähig eingeschätzten Kaiser Ferdinand bleibt rein assoziativ, soll aber auch nicht verschwiegen werden.

#### 4.2.3.2 Die Suche nach der Harmonie

Um die eigentliche Fruchtlosigkeit von Moritz Wilhelms Regentschaft weiter zu illustrieren, wird nun näher auf die Suche nach der Harmonie eingegangen, deren Nennung sich wie ein roter Faden durch den Text zieht. Was die zu Beginn so benannte „Frau Harmonia“ (NiF, V. 207) genau ausmacht, wird nicht definiert, sie ist im Kontext des Epos aber selbstverständlich zweifach zu lesen: Einerseits wörtlich, als der im Orchesterspiel angestrebte Wohlklang, andererseits als der Versuch des Herzogs, gesellschaftspolitische Konflikte zu meiden und so einen fragwürdigen Ausgleich zu schaffen. Ähnlich Moritz Wilhelms Unvermögen, sich in die Geschichte einzuschreiben, bleibt die Harmonie bis zum Ende des Texts eine ungefüllte Leerstelle. Besonders deutlich wird dies in der Sterbeszene des Geigenherzogs,

die nach der bereits untersuchten Darstellung in seinen Gemächern in eine absurde Vision resultiert. Es handelt sich um einen letzten Kraftakt, das mit Sehnsucht antizipierte Gefühl doch noch zu finden, und so beginnt der Fürst mit eben dessen Anrede: „Soll, die ich überall suche, ich nirgend finden, nie?/ Wohin bist du geflüchtet, du all mein Sehnen, Harmonie?“ (NiF, V. 1117-1118). In den Händen des schwächer werdenden Herzogs unterzieht sich die Bassgeige einer Metamorphose und wird zum Schiff, das ihn davonträgt. Auf einem „grüne[n] Eiland“ (NiF, V. 1104) gleicht die sich anbietende Natur, mit ihrer ungesetzlichen Mischung von Tier- und Pflanzenarten, dem Paradies:

Sieh, mächt'ge Ahornheine mit breiten Blättern sprießen  
Und Fichten, deren Nadeln die Wolkenkissen spießen,  
Auch Pernambuko Sträucher mit krummgebeugtem Schafte,  
Seltsamer Form dazwischen der Ebenbaum, der fabelhafte.

Und Elefantenrudel scheu durch die Büsche rasen,  
Milchweiße schöne Rosse mit Lämmern auf Triften grasen. (NiF, V. 1107-1112)

Ein Bild der Harmonie, das sich aber als bloßes Phantom, heraufbeschworen durch das Instrument, erweist („Doch jetzt zerstob's! – Der Geige war's nur ein Widerschein“; NiF, V. 1113). Zuerst topisch konventionell wird die lebenslange Sinnsuche durch die Schifffahrt dargestellt, bald schon gesellen sich in großer Anzahl mythologische Gestalten und personifizierte Naturgewalten hinzu. Als erste beteuern Tritonen und Sirenen, selbst auf der Suche nach der Harmonie zu sein, ihnen folgt der Geist des Sturms, danach Windstille, Westhauch und Brise, die im Chor eine Lösung vorschlagen: „[I]st denn nicht Liebe Harmonie?“ (NiF, V. 1130). Der Wirbelwind widerspricht und sieht als Weg zur Harmonie nur die Vermittlung (NiF, V. 1134), die Nacht hingegen den Zustand der Bewusstlosigkeit (NiF, V. 1138). Die lichtspendenden Himmelskörper Sonne, Mond, Sterne und Kometen müssen der letztgenannten Auffassung selbstredend widersprechen und rufen aus: „Wir auch, wir suchen sie!/ Im Licht ward sie geboren! Bewußtsein nur ist Harmonie!“ (NiF, S. 87). Während die angelegte Diskussion fortschreitet, fühlt sich der Herzog immer weiter „gehoben, entrückt der Erdsphäre“ (NiF, V. 1147), die Himmelfahrt unterbrechend kommt die Suche durch eine gemeinsame Epiphanie aller Stimmen zu ihrem zwischenzeitlichen Ende: „Tief unter ihm die Stimmen der Welt zusammenschlagen,/ Was sie vereinzelt suchen, sie all vereint es tragen!/ Selbst Schweigen ward nur Pause, Mißklang zur Note hie;/ Ein süßes Tongebrause: ‚Der Ganzheit All ist Harmonie!‘“ (NiF, V. 1151-1154). Diesen schlüssig scheinenden Ab-

schlussgedanken unterwandert der weitere Textverlauf jedoch und die Suche wird noch weiter ins Absurde gekehrt. Cherubime tauchen auf, schon in ihrem Aussehen wunderlich, weil „[l]eiblose Flügelköpfchen“, und verkünden: „Wir fanden sie!“ (NiF, V. 1156-1158). Das durch ihre eigenwillige Physik entstehende Unvermögen, ein Instrument zu spielen, ist dem nach wie vor völlig auf die Musik fixierten Moritz Wilhelm Grund genug, diese Aussage anzuzweifeln („[D]as sollte mich wundern übermaßen,/ Euch fehlen ja die Händchen, ein Saitenspiel zu fassen! –“; NiF, V. 1159-1160). Ohne die Harmonie gefunden zu haben entfernt er sich aus der Szenerie und steigt in immer höhere Himmelsphären auf, bis er das Bewusstsein verliert: „Der Sinn Herrn Moritz schwindet, denn lichter ward’s und lichter;/ Sein Aug’ von Glanz erblindet, er fühlt’s: nah ist sein Richter!“ (NiF, V. 1175-1176). Auerperg stellt seinen Protagonisten nun aber nicht vor das Gericht Gottes, die richtende Instanz spricht vielmehr in der Stimme seines Lehrers Sittig, der lobend die Wahrung der blut reinen Hand bemerkt: „Nun ihm’s die Hand berührte, hört’ eine Stimm’ er sagen:/ – Der Ton schien’s seines Lehrers aus fernen Kindertagen! –/ ,Die Hand blieb ohne Makel! Als Sternbild rage sie/ Inmitten Harf’ und Lyra – und beider Saiten schlage sie!’ – –“ (NiF, V. 1183-1186). Gleich den zwölf Arbeiten des Herakles wird Moritz Wilhelms Aufgabe damit für erfüllt befunden und er wird zum Sternbild erhoben, die komische Apotheose macht ihn am Ende doch zum Helden. Die Absenz Gottes zugunsten des sakral überhöhten Lehrers drückt erneut den kleinen Wirkkreis des Herzogs aus, ebenso wie seinen eingeschränkten Weitblick. Zusätzlich zeigt die fehlende Erinnerungskultur um seine Person einmal mehr den Unterschied zu Maximilian auf, dessen Denkmäler im *Letzten Ritter* aufwendig inszeniert werden und damit seine historische Bedeutsamkeit bezeugen. Für den Geigenherzog bemüht die Nachwelt nichts dergleichen, obgleich sich die Erzählinstanz für ihren Helden und sein Andenken einsetzt:

Längst ruht er bei den Seinen. – Die du aus Erz und Stein  
Denkmale türmst, o Nachwelt, ist dir mein Held zu klein?  
Laß ihn im Standbild ragen, wie lebend mit dem Basse:  
Zum ersten Male wäre gehau’n der Baß in Marmors Masse.

Heiß einen Steinblock wälzen die Bergeswächter Zwerge,  
Ein Prachtstück sei’s, wie jener Koloß am Zotenberge!  
Dann grabe – du kannst es selten – die Worte in den Stein:  
,Dem Fürsten, dessen Hände von Blut- und Tintengreuel rein!’ (NiF, V. 1191-1198)

Lehrer und Sänger preisen posthum die Regentschaft des Herzogs, die zwar ohne große Ereignisse und Fortschritte, dafür aber auch ohne menschliche Verluste blieb. Das fehlende

Gedenken durch die Nachwelt ebenso wie die ergebnislose Suche nach der Harmonie heben aber schlussendlich die Irrelevanz Moritz Wilhelms für seine Zeitgenoss\*innen und nachkommende Generationen hervor. Die zahlreichen Denkmäler im *Letzten Ritter* finden keine Entsprechung, das einzige inszenierte Erinnerungsmedium ist der Text selber, der in einem komischen Unterfangen versucht, den ruhmlosen Herzog durch ein Heldenepos der Bedeutungslosigkeit zu entheben.

#### 4.2.3.3 Blindheit

Verwandtschaftlich gehört zu den Inszenierungen der Vergänglichkeit und des Vergessens in den *Nibelungen im Frack* das Motiv des Erblindens. Einerseits ist es im Verdrängen gesellschaftspolitischer Aufgaben durch Moritz Wilhelm und das Verdecken des Leids in der Bevölkerung präsent, zusätzlich aber fügen die Ausführungen der vorletzten Romanze dem gesamten Text in diesem Zusammenhang einen neuen Deutungshorizont hinzu. Das betreffende Gedicht *Hier wird Spielzeug gefertigt* setzt mit einem Schauplatzwechsel in der Vertikale ein, die Erzählinstanz spricht zu Beginn noch den Herzog an: „O Fürst, dein Dichter könnte, da eben du auf Reisen,/ Mit seinem Stab die Pforten zu unterird'schen Gleisen/ Dir öffnen und dich führen in deines Geschickes Schmiede;/ Doch will kein Glück er stören, – oft mit dem Wissen flieht der Friede. –“ (NiF, V. 1003-1006). Insbesondere der letzte Vers deutet eine mögliche weitere Minderung der im Text behaupteten Eintracht an, weshalb der Protagonist an der Erdoberfläche verbleibt und nur die Leser\*innen die Erzählinstanz begleiten. Erneut entsteht so ein Gefälle zwischen dem Wissensstand Moritz Wilhelms und dem des Publikums. Der Ortswechsel führt nach unten, in eine „kristallne[] Grotte tief im Verlies der Berge“ (NiF, V. 1007), deren Bewohner\*innen gleich dreifache Benennung erfahren: „Da wohnen gute Geister, die Kobolde, die Zwerge“ (NiF, V. 1008). Die Relation derselben zu den Menschen wird daraufhin anhand dreier Strophen offenbart, wodurch auch der Zweck ihrer handwerklichen Tätigkeiten erklärt wird. Vor langer Zeit haben sie unter den Menschen an der Erdoberfläche gelebt und diese bei vielerlei Arbeiten unterstützt. Mit „Spott, unedlem Necken“ sowie „Kreuzeschlagen und Weihbrunnbecken“ (NiF, V. 1013-1014) seien sie aber verjagt worden, was die Erzählinstanz durch zwei anaphorisch eingeleitete Interjektionen („Ach, daß wir sie erzürnten [...] / Ach, daß wir sie verscheuchten [...]“; NiF, V. 103-1014) beklagt. Trotz dieses Hintergrunds seien die Zwerge den Menschenkindern noch immer in Liebe zugeneigt, deshalb betreiben sie eine Werkstatt in den Tiefen des Bergs für sie: „Für die nur schafft und rasselt die Werkstatt in dem Berge/ und

hämmern, brau'n und raspeln, polieren und feilen Kobold und Zwerge“ (NiF, V. 1017-1018). Schon hier steht die oberflächlich liebenswerte Intention durch die ambivalente Beschreibung der „häßlich-gutmütigen Gesichter“ (NiF, V. 1024) infrage. Geprägt von zahlreichen Wiederholungsfiguren wird anschließend die Arbeit der Koblode beschrieben: „Der schneidet Talismane, der schmilzt im Tiegel Metalle,/ Der schnitzelt köstlich Spielzeug aus Gold und Bergkristalle; [...] Doch immer sprüht die Esse, und immer donnert die Schmiede,/ Doch immer rasseln die Räder [...]“ (NiF, V. 1019-1026). Die Parallelismen in der Syntax reflektieren die mechanische Eintönigkeit der Verrichtungen, deren eigentlichen Zweck äußern die Berggeister in einem Lied von zwei Strophen:

Weh, daß wir, Geisteraugen, durchschauend Tiefe und Höhe,  
Nur dunkeln sehn die Ferne, nur modern sehn die Nähe!  
Weh, daß so schlecht die Blumen der Erde Verwesung decken,  
Weh, daß so schlecht die Sterne des Himmels Trostlosigkeit verstecken!

Weh, Mensch, daß du geboren! Vor unsres Auges Strahlen  
Liegt bar dein armes Leben, Elend, erkaufte durch Qualen! –  
Daß von des Seins Entsetzen er ab sein Auge wende,  
O Schacht, mit deinen Schätzen, mit deinem Flitter mild ihn blende! (NiF, V. 1027-1034)

Repetitio, Anapher und Parallelismus werden wiederum als Stilmittel gewählt, um die Tätigkeiten im Schacht zu veranschaulichen, die zyklische Vergänglichkeit natürlicher Prozesse der vorherigen Romanzen wird durch die mechanische Eintönigkeit in der Werkstatt ergänzt. Die gemeinsame Grundkomponente beider ist das Bewusstsein vom unumgänglichen Verfall alles Organischen und damit auch des menschlichen Lebens; die Koblode argumentieren inhaltlich, den Kindern das Leid, diesen zu erleben, durch ihre Schätze ersparen zu wollen. Mit dieser Erklärung eingeführt werden zahlreiche Begriffe aus den Wortfeldern des Sehens und Erblindens, die für den in der Romanze aufgebauten Kontrast zentral sind. Das Auge als Sehorgan wird allein in den zitierten beiden Strophen dreifach genannt, die Wahl der Verben spiegelt das antithetische Verhältnis zwischen den unwissenden Menschen und den sich der Vergänglichkeit bewussten Zwergen: Dem „Durschauen“ letzterer stehen seitens der erstgenannten Prozesse der Unsichtbarmachung gegenüber, beispielsweise das von außen initiierte „Decken“, „Verstecken“ und „Blenden“, weiters das „Abwenden“ des eigenen Auges. Allein die Verhüllung der Flüchtigkeit des irdischen Lebens sei Aufgabe des Schachts, der in der *invocatio* der letzten Verszeile angerufen wird. Wie eine schauerhafte Variation des epischen Götterapparats scheinen die Koblode so unbemerkt die Geschehnisse an der Erdoberfläche zu beeinflussen, die Episode spannt damit gleichzeitig einen Bogen zu

den von der Erzählinstanz am Ende der *Exposition* angerufenen „Hauskobolden[]“, den „Maschinisten“ des Texts. In den anschließenden zwei Strophen wird expliziert, wie nach deren Herstellung weiter mit den Schätzen des Schachts verfahren wird. Die Zwerge bringen das gefertigte Spielzeug an die Oberfläche, „[d]orthin, wo drauf recht helle die Sonnenstrahlen zielen,/ Zur großen Blumenwiese, auf der die Menschenkinder spielen“ (NiF, V. 1041-1042). Auffällig sind hier die betonte Helligkeit und der Sonnenschein in der Szenerie, die – konträr zum Topos des Erblindens und zur Verdunkelung – anfänglich gute Sicht versprechen (NiF, V. 1040).

Die Erzählung des Sängers wechselt mit dem Schauplatz auch von der Ursache (dem Werken der Kobolde) zur Wirkung, wodurch die Wahrnehmung der vermeintlich harmlosen Geisterwesen durch die Leser\*innen merklich verschoben wird. Unter dem Vorwand, die Menschenkinder schützen zu wollen, lassen sie sie durch das gefertigte Spielzeug für Endlichkeit und Prozesse des Verfalls erblinden, ein Vorgang, der in sieben Strophen ausgebreitet wird. Zuerst platzieren die Kobolde ihre Objekte auf der Blumenwiese, wo die Menschenkinder damit gelockt werden: „Recht, wie den Balg ein Jüdlein, weiß er’s zu drehn, zu wenden,/ Daß Kinderaugen sein Kleinod bald locken muß und blenden,/ Bis sich’s ein Kind erhaschte! Doch das gibt’s nimmer frei:/ Indes das Aug’ ihm’s fesselt, zieht ungesehn sein Leid vorbei“ (NiF, V. 1043-1046). Die Ambivalenz der Zwerge wird durch den stereotyp antisemitischen Vergleich in dieser ersten Strophe verstärkt, das „Fesseln“ des Auges und folgende Abwenden von weltlichem Leid prägt das Muster für die zahlreichen kommenden Beispiele. Ob das Geschehen als frühe Kapitalismuskritik gewertet werden kann, sei dahingestellt, in jedem Fall bringen die Wesen fortlaufend neues Spielzeug auf die Wiese, dessen sich jeweils ein Kind bemächtigt; dem Schema *actio – reactio* folgend wird anschließend sein Erblinden dargestellt. Die Betroffenen wenden sich nach Inbesitznahme der Objekte von ihrem „Leid“ (NiF, V. 1046), „[d]em Bild grau’nvoller Nähe“ (NiF, V. 11054) und dem „Erdenjammer“ (NiF, V. 1058) ab, ebenso von „des Schmerzes Wehklagen“ (NiF, V. 1060) sowie der Tatsache, dass „des Lebens Töne“ um sie „erstorben und ergraut“ seien (NiF, V. 1062). Zum Schwinden des Gesichtssinns kommt metaphorisch noch die Taubheit (NiF, V. 1066). Im Kontext dieser Arbeit besonders interessant ist folgendes Beispiel: „Von Gold den Apfel schleudert ein anderer unter die Kleinen,/ Des Apfels Stiel ein Kreuzbild, die Wangen von Edelsteinen;/ Drum balgen sich die Knaben, – ihn faßt ein Königskind:/ Der Glanz quillt um sein Auge, für Erdenjammer nun selig-blind!“ (NiF, V. 1055-1058). Das vermeintliche

Spielzeug stellt offensichtlich einen Reichsapfel dar, der dem Setting geschuldet wohl am ehesten mit dem Heiligen Römischen Reich zu assoziieren ist. Im abgebildeten Streit der Kinder um das Objekt sind zwei Aspekte bemerkenswert: Erstens wird das Auswahlverfahren als willkürlich dargestellt, denn obwohl die Bezeichnung „Königskind“ des gewinnenden Knaben auf genealogische Legitimität schließen lässt, ist letztlich mehr der Zufall als eine göttliche Sendung oder besondere Begabung entscheidend. Zweitens versinnbildlicht die Fetischisierung des Reichsapfels im Kinderauge, mit dem aus ihr resultierenden Abwenden vom „Erdenjammer“, erneut eine Regentschaft, die nicht durch verantwortungsbewusstes Handeln, sondern durch bloße Machthabe definiert ist. Die Verbindung zu Moritz Wilhelm, dessen Blindheit gegenüber der Unzufriedenheit seiner Bevölkerung sich im gesamten Epos offenbart, scheint hier bereits offensichtlich, wenig später wird sie bestätigt. In Form einer Analepse führen die letzten beiden Strophen der Romanze in die Jugendjahre des Herzogs zurück:

Mit Kichern und mit Lachen heim zu der Brüder Scharen  
Kam von der Blumenwiese ein Kobold einst vor Jahren:  
,Goldgeiglein, das ich formte dem Fiedlersohn zur Spende,  
Fiel heut im wirren Gedränge in eines Fürstenkindes Hände!

Doch ihm auch soll's gefallen und nützen bis zur Bahre,  
Sein Ohr und Aug' bezaubern, daß ihm's zu sehn erspare  
Des eig'nen Stamms Erlöschen, der dunklen Mächte Wallen,  
Des deutschen Sternes Sinken, des großen Vaterlands Zerfallen!‘ (NiF, V. 1071-1078)

Die von der Erzählinstanz liebevoll verteidigte Marotte des Geigenherzogs wird hier nach der naiv-komischen Huldigung des bisherigen Heldenlieds als Resultat einer Bezauberung ausgewiesen. Moritz Wilhelms Fixierung auf die Geige ist damit fremdbestimmte Verblendung, die für den „Fiedlersohn“ bestimmt gewesen sei, sein Ablassen von den Regierungsgeschäften wird dadurch weiter problematisiert. Das Geblendetsein des Jungen verhindert wie im Fall der anderen Kinder die Wahrnehmung größerer Zusammenhänge, zum ersten Mal wird in den letzten beiden Verszeilen dieser Romanze somit die im *Letzten Ritter* so präsente politische Situation der deutschen Länder angesprochen. Im Sinken des „deutschen Sternes“ und „des großen Vaterlands Zerfallen“ wird die Auflösung des Heiligen Römischen Reichs vorausgesagt; die übertriebene Beachtung des Eigenen, Kleinen – manifestiert im verzauberten Objekt – betäubt das Bewusstsein für die kontinuierliche Zersetzung des Überbaus. Das hoffnungsvolle Antizipieren eines neuen geeinten Deutschlands (wie es im *Epilog* des Vergleichstexts dargestellt wird) bleibt in den *Nibelungen im Frack* aus. Sie inszenieren

in komischer Form einen Zerfall, der sich aus Gleichgültigkeit und teils bewusster Blindheit gegenüber Problemen speist; ob dieser Prozess als irreversibel gedacht wird, bleibt unerwähnt.

## 5 Zusammenführung und Fazit

---

Abschließend ist aus der umfassenden Analyse nur noch ein Fazit zu ziehen, weshalb ich hier noch einmal an die Fragestellungen der Einleitung erinnern möchte: Mein Anliegen war herauszufinden, welche kollektiven Identitäten in den Texten dargestellt und wie sie und ihre Hierarchien legitimiert werden. Besonderes Interesse sollte außerdem der Inszenierung von kollektivem Gedächtnis als Grundlage dieser menschlichen Zusammenschlüsse gelten, ebenso wie den Textstrategien Auerspergs zur Illustration und Bewertung der konstruierten Verhältnisse.

Ausgangspunkt meiner Analyse war für beide Texte der Protagonist als Individuum. In der Lektüre des *Letzten Ritters* wurde rasch die Inszenierung Maximilians als Idealbild eines Fürsten deutlich, die weiterführend sein Potenzial als Referenzfigur kollektiver Identitätsbildung bedingt. Abseits des ritterlichen Settings entspricht sein vorgestellter Tugendkatalog im 19. Jahrhundert stereotypen deutschen Selbstdarstellungen, er wird dergestalt als Repräsentant eines national gedachten deutschen Kollektivs vorgeführt, dessen politische Bezugsgröße im Text das Heilige Römische Reich bildet. Zur Definition des Eigenen dient die Abgrenzung nach außen, wobei insbesondere Frankreich als Negativ fungiert und die Schweiz als positives Vorbild hervorgehoben wird. Gegensätzlich gestaltet sich die Charakterisierung Moritz Wilhelms in den *Nibelungen im Frack*. Obwohl die Erzählinstanz den Geigenherzog dichterisch in eine heldenhafte Tradition stellt, legen zahlreiche sprachliche Andeutungen die Unzuverlässigkeit dieser Einschätzung nahe; der Protagonist zeichnet sich am Ende vor allem durch seine Inkompetenz und chronische Tatenlosigkeit aus. Der zweite Analyseschritt fragte jeweils danach, inwiefern die abgebildete Herrschaft und gesellschaftliche Ordnung in den Epen Legitimation oder Kritik erfahren. Der *Letzte Ritter* konstruiert in diesem Zusammenhang durch heraldische Metaphorik, genealogische Verweise und die

zusätzliche Bestätigung der Eignung Maximilians als Kaiser auf bildlicher Ebene ein verbindliches Zeichensystem, das die Autorität des Protagonisten sowie das ihr zugrundeliegende Gesellschaftssystem bestätigt. Anstelle von Verbindlichkeit und vorbildhafter Herrschaft führen die *Nibelungen* hingegen zahlreiche Beispiele gescheiterter weltlicher wie geistlicher Autoritätspersonen vor, in deren Reihe Moritz Wilhelm implizit gestellt wird. Die beiden Epen gestalten somit einen Gegensatz aus: Auf der einen Seite verkörpert Maximilian eine für Auersperg zukunftsweisende aufgeklärte Monarchie, am entgegengesetzten Pol entlarvt das Epos um den Geigenherzog die Vorstellung eines schuldlosen Regenten als Unmöglichkeit. Moritz Wilhelms Passivität schafft realiter nicht die gewünschte Harmonie, sondern unausgesprochenen Unmut in der Bevölkerung und geschichtliche Irrelevanz. Die letzten großen Analysekapitel behandelten den in den Texten repräsentierten Gedächtnisdiskurs und bestätigten jeweils die vorangegangenen Einschätzungen. Mittels einer Vielzahl von inszenierten Gedächtnismedien (Buch, Gemälde, Denkmal, Grab) und Erinnerungspraktiken konstruiert der *Letzte Ritter* geradezu einen literarischen Raum zur kollektiven Selbstbeschauung. Entsprechend verteidigt das Epos kontinuierlich die Relevanz der Vergangenheit für die Gegenwart; gemeinsame Geschichte wird als unerlässliche Basis kollektiver Identität und Zukunftsfähigkeit behauptet. Die *Nibelungen* dagegen stellen Geschichte zuallererst als Hemmnis dar und verzichten weitgehend auf die positive Inszenierung von Erinnerungsprozessen. An ihrer statt überwiegen Gleichgültigkeit zukünftigen Entwicklungen gegenüber und das Gefühl allgegenwärtiger Vergänglichkeit, die durch sukzessives Vergessen und Erblinden repräsentiert werden. Literarische Verfahrensweisen wie der Aufbau beständiger Metaphernfelder, wiederkehrende Motivik und Symbolik, Intensivierung mithilfe von Kontrast und Parallelismus oder die demonstrative Subjektivität der Erzählinstanz bilden weitere Verknüpfungspunkte der Texte.

Die gemeinsame Lektüre der beiden Epen zeigt deren Anlage als gegensätzliche Ausarbeitung derselben Grundgedanken: Auersperg verhandelt im *Letzten Ritter* und den *Nibelungen im Frack* gleichermaßen Fragen nach einer zukunftssträchtigen Staatsform, den Bedingungen gelungener Herrschaft und der Notwendigkeit, kollektive Geschichte als Medium der Identitätsbildung zu reaktualisieren. Die Maximilianerzählung präsentiert mit ihrer zeichenhaft verdichteten Vergangenheitsdarstellung eine Möglichkeit der Selbstbeschauung und Reflexion für ihre zeitgenössischen Leser\*innen, Moritz Wilhelms Regentschaft hingegen steht

als Sinnbild für einen moralischen wie gesellschaftspolitischen Verfallsprozess, der Vergangenes sukzessive obsolet macht. Ich halte es weiterführend sogar für legitim, die *Nibelungen* als parodistische Antwort Auerspergs auf den eigenen Jugendtext zu lesen. Als Gedankenexperiment formen beide Darstellungen gängige Identitäts- und Gedächtnisdiskurse des 19. Jahrhunderts unterschiedlich aus – das eine Mal als zukunftsoptimistische Ermutigung zur Tat, das andere Mal als ironisch-gleichgültige Beobachtung des Zerfalls. Vom *Letzten Ritter* zu den *Nibelungen im Frack* ergibt sich somit eine Bewegung vom Erinnern zum Vergessen, von der aktiven Gestaltung zur Resignation, in letzter Konsequenz von der idealen Stilisierung der eigenen *imagined community* zur Kritik an deren Gleichgültigkeit. Die Texte legen Zeugenschaft über die intensive Auseinandersetzung Auerspergs mit der gesellschaftspolitischen Stimmung in Österreich ab, seine Argumentation kehrt dabei immer zu einer Verteidigung der monarchischen Ordnung und der Habsburger\*innen als legitime Herrscherdynastie zurück. Dem übergeordnet ist jedoch auch der konstante Rückgriff auf das Heilige Römische Reich als historisches Beispiel einer umfassenden deutschen Einheit evident, deren politische Erneuerung der Autor zeitlebens antizipierte.

Schließen möchte ich meine Ausführungen mit einem Plädoyer für eine fortwährende kritische Auseinandersetzung mit Auerspergs Texten; die gegenwärtig eher spärliche Forschungslage und die oft recht große Konformität unter den vorhandenen Ansätzen reizen das Erkenntnispotenzial dieses Korpus meiner Meinung nach nicht annähernd aus. Als Dichter, der in seinen Texten vielfältige gesellschaftliche Entwicklungen beobachtete und in dessen Person sich heute widersprüchlich scheinende Interessen vereinten, bietet Auersperg mehr Facetten als seinen durch die *Spaziergänge* gefestigten oppositionellen Ruf. Seine brieflichen Korrespondenzen ebenso wie die literarische Textproduktion bieten beispielsweise einen Zugang zur Selbstwahrnehmung der deutschsprachigen Bevölkerung – und hier spezifisch der Aristokratie – im Habsburgerreich vor und nach historischen Schlüsselereignissen wie der Revolution von 1848 oder dem Deutschen Krieg von 1866. Auch in Bezug auf die in dieser Arbeit nur flüchtig angesprochenen Mechanismen von Selbst- und Fremdwahrnehmung der in der Monarchie präsenten Ethnien und Sprachgemeinschaften (das heutige Slowenien wird in Auerspergs Schreiben selbstredend besonders häufig inszeniert) verfügen die Texte noch über einiges an ungenutztem Potenzial. Vornehmlich in der deutschsprachigen Forschung wurden viele mögliche Anknüpfungspunkte noch nicht wahrgenommen. Mit Auerspergs Schriften sind die Überlegungen eines politischen Dichters wie

dichtenden Politikers zugänglich, der sich über liberale Grundinteressen hinaus mit gesellschaftspolitischen Fragen, Tendenzen und Umbrüchen auseinandersetzt. Literatur stellt sich in seinen Texten als Raum dar, in dem Diskurse geordnet und von unterschiedlichen Seiten aus reflektiert werden können, kollektive Identitätsbildung sowie die Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses werden darin in ihrer Prozesshaftigkeit sichtbar. Unterschiedliche Überlegungen zu ebendiesen Prozessen begegnen den Leser\*innen in sprachlich verfestigter Form und bieten damit eine von zahlreichen Möglichkeiten, sich mit Leitdiskursen des 19. Jahrhunderts auseinanderzusetzen.

## Literaturverzeichnis

---

### Primärtexte

- Castelli, Ignaz Franz: Kriegslied für die österreichische Armee. In Musik gesetzt von Joseph Weigl, Kapellmeister der k. k. Hoftheater. Wien: Anton Strauß 1809.
- Collin, Matthäus von: Über die nationale Wesenheit der Kunst. In: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst 2 (1811), S. 513-524.
- Grillparzer, Franz: Der radikale Dichter. In: Frank, Peter / Pörnbacher, Karl (Hg.): Franz Grillparzer. Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Erster Band. Gedichte – Epigramme – Dramen I. München: Carl Hanser, S. 420.
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Der Ring im See bei Aachen. In: Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hg.): Deutsche Sagen. Mit einem Nachwort und bibliographischen Hinweisen von Lutz Röhrich. München: Goldmann 1998, S. 483-484.
- Grün, Anastasius: Der letzte Ritter. Romanzenkranz. In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Erster Teil. Politische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Bong & Co. 1909, S. 15-108.
- Grün, Anastasius: An Jakob Grimm. In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Erster Teil. Politische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Bong & Co. 1909, S. 172.
- Grün, Anastasius: Nibelungen im Frack. In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Vierter Teil. Epische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Bong & Co. 1909, S. 16-66.
- Grün, Anastasius: An meine slowenischen Brüder! In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Sechster Teil. Aufsätze und Reden. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1909, S. 130-134.
- Grün, Anastasius: Antwort auf das Offene Sendschreiben des Vereines ‚Slovenja‘ in Wien. In: Castle, Eduard (Hg.): Anastasius Grüns Werke. Sechster Teil. Aufsätze und Reden. Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1909, S. 134-143.
- Grün, Anastasius: Spaziergänge eines Wiener Poeten. Textkritisch herausgegeben und kommentiert von Ralf Bogner. Hildesheim: Georg Olms 2011. (Documenta Austriaca 3).
- Grün, Anastasius: Schutt. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1835.
- Grün, Anastasius: Volkslieder aus Krain. Uebersetzt von Anastasius Grün. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1850.

- Hormayr, Joseph von: Oesterreichischer Plutarch, oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates. Bd. 5. Wien: Anton Doll 1807.
- Sealsfield, Charles: Austria as it is: Or, Sketches of Continental Courts. By an Eye-Witness. London: Hurst, Chance, and Co. 1828.
- Spenser, Edmund: The Faerie Queene. In: The Complete Works of Edmund Spenser. New York: Thomas Y. Crowell & Co. 1903, S. 1-543.

### **Ergänzende Quellentexte**

- Bauernfeld, Eduard von: Die schöne Literatur in Oesterreich. Historische Skizze von Bauernfeld. Schluß. In: Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde. 78 (1835), S. 309-312.
- Bauernfeld, Eduard von: Brief an Anton Alexander von Auersperg vom 20. August 1843. Online-Zugriff: [http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld\\_1843\\_08\\_20.html](http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld_1843_08_20.html) (24.11.2019).
- Bauernfeld, Eduard von: Correspondenz mit Anastasius Grün. Erinnerungen von Bauernfeld. Berlin: G. Stilke 1877.
- Enk, Michael: Der letzte Ritter. Der Cid. Das Habsburgerlied. In: Jahrbücher der Literatur 58 (1832), S. 204-214.
- Frankl-Hochwart, Bruno von (Hg.): Briefwechsel zwischen Anastasius Grün und Ludwig August Frankl (1845-1876). Berlin: Concordia 1905.
- Gutzkow, Karl: Epische Dichtkunst (Fortsetzung). In: Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt 65 (1832), S. 257-260.
- Kraus, Karl: Auersperg. In: Die Fackel 216 (1907), S. 1-10.
- Laube, Heinrich: Nibelungen im Frack. In: Zeitung für die Elegante Welt. 1843. Zweiter Band (Nr. 27-52). Leipzig: Leopold Voß 1843, S. 878-881.
- O.V.: Tagebuch. Literatur aus und über Oesterreich. In: Die Grenzboten 2 (1843), S. 1221-1226.
- Scharmitzer, Dietmar (Hg.): So eine Art lyrisches Kaffeehaus. Briefwechsel Anastasius Grün mit dem Weidmann-Verlag 1832-76. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2009. (Manu Scripta. Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 1).
- Weber, Carl Julius: Der Stand und die Lebensweise. In: Democritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. Mit Uebersetzung der aus fremden Sprachen angezogenen Stellen vermehrt. Zehnter Band. Stuttgart: Hallberger'sche Verlags-handlung 1840.

## Sekundärtexte

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London / New York: Verso 2016.
- Assmann, Aleida / Friese, Heidrun: Einleitung. In: Assmann, Aleida / Friese, Heidrun (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>2</sup>1999. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1404), S. 11-23.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5., durchgesehene Auflage. München: C. H. Beck 2010.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck <sup>7</sup>2013.
- Bauer, Werner M.: Beobachtungen zum komischen Epos in der österreichischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Zeman, Herbert (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982, S. 465-497.
- Beck, Heinrich / Wenskus, Reinhard / Andersen, P. Sveaas / Schledermann, Helmuth / Stefánsson, Magnús / Dahlbäck, Göran: Ding. In: Beck, Heinrich / Jankuhn, Herbert / Ranke, Kurt / Wenskus, Reinhard (Hg.): *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde von Johannes Hoops*. Zweite, völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Fünfter Band. Berlin / New York: De Gruyter 1984, S. 443-465.
- Beicken, Peter: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz. In: *The German Quarterly* 58/2 (1985), S. 194-207.
- Beutin, Wolfgang: ‚Freiheit geb‘ ich euch und Gleichheit! Gleich beglückt sollt all ihr sein!‘. Spazier- und Waffengänge eines Wiener Poeten. Anastasius Grün. In: Dvořák, Johann (Hg.): *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003, S. 19-39.
- Beutin, Wolfgang: ‚Der Kunst erhobst du wieder den halbverfallnen Altar.‘ Anastasius Grüns Romanzenkranz *Der letzte Ritter* (1829). *Teuerdank* in Studentenhand und als Lektüre des sterbenden Kaisers. In: Hartmann, Sieglinde / Löser, Freimut (Hg.): *Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit*. Unter redaktioneller Mitarbeit von Robert Steinke. Wiesbaden: Reichert 2009. (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 17), S. 425-438.
- Bichlmeier, Harald: Zur sprachlichen Situation und der Sprachpolitik der Habsburgermonarchie in den böhmischen Kronländern zwischen 1848 und 1914. In: Kohler, Gun-Britt / Grübel, Rainer / Hahn, Hans Henning (Hg.): *Habsburg und die Slavia*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. (Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas 10), S. 117-148.
- Birk, Matjaž: Österreichisch-slowenischer Kulturtransfer am Beispiel von Anastasius Grün und France Prešeren. In: *Modern Austrian Literature* 41/2 (2008), S. 1-18.

- Bruckmüller, Ernst: Österreichbegriff und Österreich-Bewusstsein in der Franzisko-Josephinischen Epoche. In: Plaschka, Richard G. / Stourzh, Gerald / Niederkorn, Jan Paul (Hg.): Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1995, S. 255-288.
- Castle, Eduard: Der letzte Ritter. Einleitung des Herausgebers. In: Castle, Eduard (Hg): Anastasius Grüns Werke. Erster Teil. Politische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Stuttgart / Wien: Bong & Co. 1909, S. 3-9.
- Castle, Eduard: Pfaff vom Kahlenberg. Einleitung des Herausgebers. In: Castle, Eduard (Hg): Anastasius Grüns Werke. Vierter Teil. Epische Dichtungen. Berlin / Leipzig / Stuttgart / Wien: Bong & Co. 1909, S. 69-83.
- Dörfel, Donata: Michael. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Deutsche Bibelgesellschaft 2010. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/27133> (15.2.2020).
- Erll, Astrid: Literaturwissenschaft. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 288-298.
- Essen, Gesa von: Epos. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Herausgegeben von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 204-220.
- Florack, Ruth: Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001.
- Giesemann, Gerhard: Kulturhistorische Berührungspunkte zwischen Slowenien und Habsburg. In: Kohler, Gun-Britt / Grübel, Rainer / Hahn, Hans Henning (Hg.): Habsburg und die Slavia. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. (Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas 10), S. 327-352.
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hg.): Patriotismus. In: Deutsches Wörterbuch. 32 Bände. Leipzig 1854-1961. Online-Version: [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GP01304#XGP01304](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GP01304#XGP01304) (6.11.2019).
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hg.): mild, milde. In: Deutsches Wörterbuch. 32 Bände. Leipzig 1854-1961. Online-Version: [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM04977#XGM04977](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM04977#XGM04977) (6.4.2020).
- Hagemann, Karen: ‚Die Freiheit ruft uns allen‘. (Selbst-)Entwürfe von Patriotismus und Männlichkeit ‚politischer Romantiker‘ zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Österreichs, 1809 und 1813-15. In: Aspalter, Christian / Müller-Funk, Wolfgang / Saurer, Edith / Schmidt-Dengler, Wendelin/ Tantner, Anton (Hg.): Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien: WUV 2006, S. 123-147.

- Häusler, Wolfgang: Kaiserstaat oder Vielvölkerverein? Zum österreichischen Staats- und Reichsproblem zwischen 1804 und 1848/49. In: Plaschka, Richard G. / Stourzh, Gerald / Niederkorn, Jan Paul (Hg.): Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1995, S. 221-254.
- Hentschel, Uwe: Mythos Schweiz. Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850. Tübingen: Niemeyer 2002. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 90).
- Hien, Markus: Altes Reich und Neue Dichtung. Literarisch-politisches Reichsdenken zwischen 1740 und 1830. Berlin / Boston: De Gruyter 2015. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 82).
- Hollegger, Manfred: Maximilian I. (1459-1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende. Stuttgart: W. Kohlhammer 2005.
- Janko, Anton: Anastasius Grün und die slowenische Literaturgeschichte. In: Janko, Anton / Schwob, Anton (Hg.): Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz. Internationales Symposium Laibach / Ljubljana 3.-6. November 1994. Unter Mitarbeit von Carla Carnevale. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1995. (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks 68), S. 109-121.
- Jeismann, Michael: Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1980. Stuttgart: Klett-Cotta 1992. (Sprache und Geschichte 19).
- Judson, Pieter M.: Habsburg. Geschichte eines Imperiums. 1740-1918. Aus dem Englischen von Michael Müller. 3., durchgesehene Auflage. München: C.H. Beck 2019.
- Karwath, Hermine: Anton Alexander Graf Auersperg (Anastasius Grün) und die nationale Bewegung seiner Zeit. Dissertation. Univ. Wien 1940.
- Koselleck, Reinhart: Volk, Nation, Nationalismus, Masse. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 7. Verw – Z. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S.141-431.
- Krasa-Florian, Selma: Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2007.
- Kriegleder, Wynfrid: Die ‚Eigenen‘ und die ‚Fremden‘ in den historischen Romanen der Caroline Pichler. In: Aspalter, Christian / Müller-Funk, Wolfgang / Saurer, Edith / Schmidt-Dengler, Wendelin / Tantner, Anton (Hg.): Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien: WUV 2006, S. 401-420.
- Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens 2011.

- Kucher, Primus-Heinz: Legitimität und ‚Trostlose Realität der Gegenwart...‘. Österreich um 1840 aus dem Blick von Anastasius Grün und Viktor von Andrian-Werburg. In: Oxford German Studies 40/3 (2011), S. 253-269.
- Lengauer, Hubert: Ästhetik und liberale Opposition. Zur Rollenproblematik des Schriftstellers in der österreichischen Literatur um 1848. Wien / Köln: Böhlau 1989. (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur 17).
- Levy, Daniel: Das kulturelle Gedächtnis. Übersetzt von Corinne Heaven. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 93-101.
- Mádl, Antal: Nikolaus Lenau und sein kulturelles und sozialpolitisches Umfeld. München: IKGS 2005. (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas 92).
- Maleczek, Werner: Auf der Suche nach dem vorbildhaften Mittelalter in der Nationalgeschichte des 19. Jahrhunderts. Deutschland und Österreich im Vergleich. In: Hye, Hans Peter / Mazohl, Brigitte / Niederkorn, Jan Paul: Nationalgeschichte als Artefakt. Zum Paradigma ‚Nationalstaat‘ in den Historiographien Deutschlands, Italiens und Österreichs. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2009. (Zentraleuropa-Studien 12), S. 97-131.
- Mančić, Emilija: Von der Aeneis zu den Nationalepen. Gründungs- und Begründungsnarrative im imperialen und nationalen Kontext. In: Schmidt, Matthias / Finzi, Daniela / Car, Milka/ Müller-Funk, Wolfgang / Bobinac, Marijan (Hg.): Narrative im (post)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Zentral- und Südosteuropa. Tübingen: Francke 2015, S. 41-48.
- Mayer, Johannes Gottfried: Efeu. Hedera helix L. Kulturhistorisches Porträt einer Arzneipflanze. In: Zeitschrift für Phytotherapie 31 (2010), S. 21-274.
- Mazohl, Brigitte / Schneider, Karin: ‚Translatio Imperii‘? Reichsidee und Kaisermuthos in der Habsburgermonarchie. In: Asche, Matthias / Nicklas, Thomas (Hg.): Was vom Alten Reiche blieb ... Deutungen, Institutionen und Bilder des frühneuzeitlichen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im 19. und 20. Jahrhundert. München: Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit 2011.
- Mazohl-Wallnig, Brigitte: Zeitenwende 1806. Das Heilige Römische Reich und die Geburt des modernen Europa. Unter Mitarbeit von Andreas Bösche. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2005.
- Melik, Vasilij: Anton Alexander Graf Auersperg und die Slowenen. Aus dem Slowenischen von Käthe Grah und Madita Štinc-Salzmann. In: Janko, Anton / Schwob, Anton (Hg.): Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz. Internationales Symposium Laibach / Ljubljana 3.-6. November 1994. Unter Mitarbeit von Carla Carnevale. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1995. (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks 68), S. 93-108.

- Moller, Sabine: Das kollektive Gedächtnis. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 85-92.
- Neuhaus, Stefan: Literatur und Identität. Zur Relevanz der Literaturwissenschaft. In: Margerski, Christine / Vidulić, Svjetlan Lacko (Hg.): Literaturwissenschaft im Wandel. Aspekte theoretischer und fachlicher Neuorganisation. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 81-95.
- Neumann, Birgit: Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten. In: Erll, Astrid / Gymnich, Marion / Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003. (Studies in English Literary and Cultural History 11), S. 49-77.
- Pollak, Marianne: Vom Erinnerungsort zur Denkmalpflege. Kulturgüter als Medien des kulturellen Gedächtnisses. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010. (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XXI).
- Puchalski, Lucjan: Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreichbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2000. (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 8).
- Pelzer, Erich: Die Wiedergeburt Deutschlands 1813 und die Dämonisierung Napoleons. In: Höpel, Thomas (Hg.): Deutschlandbilder – Frankreichbilder. 1700-1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2001, S. 271-284.
- Rauchensteiner, Manfred: Österreichbewußtsein und österreichische Staatsidee im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus und im Vormärz. In: Zöllner, Erich (Hg.): Volk, Land und Staat. Landesbewußtsein, Staatsidee und nationale Fragen in der Geschichte Österreichs. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984. (Schriften des Instituts für Österreichkunde 43), S. 42-53.
- Reinalter, Helmut: Österreich. Vormärz und 1848/ 49. In: Reinalter, Helmut (Hg.): Die Anfänge des Liberalismus und der Demokratie in Deutschland und Österreich 1830-1848/49. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle ‚Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770-1850‘ 32), S. 271-291.
- Riede, Peter: Zeder. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Deutsche Bibelgesellschaft 2010. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35226> (6.3.2020).
- Robertson, Ritchie: Mock-Epic Poetry from Pope to Heine. Oxford: Oxford University Press 2009.
- Scharmitzer, Dietmar: Anastasius Grün (1806-1876). Leben und Werk. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010.

- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Band II. Die Formenwelt. Stuttgart: J. B. Metzler 1972.
- Siewert, Ulrike: Wigbert. Sächsische Biografie. Online-Version: [http://saebi.isgv.de/biografie/Wigbert,\\_Bischof\\_von\\_Merseburg\\_\(gest.\\_1009\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Wigbert,_Bischof_von_Merseburg_(gest._1009)) (28.4.2020).
- Steinecke, Hartmut: Literatur als ‚Aufklärungsmittel‘. Zur Neubestimmung der Werke Charles Sealsfields zwischen Österreich, Deutschland und Amerika. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982, S. 399-422.
- Steinecke, Hartmut: Von Lenau bis Broch. Studien zur österreichischen Literatur – von außen betrachtet. Tübingen: Francke 2002.
- Telesko, Werner: Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006.
- Thompson, Bruce: Two Liberals of the Vormärz. Eduard von Bauernfeld and Anastasius Grün. In: Ward, Mark G. (Hg.): From Vormärz to Fin de Siècle. Essays in Nineteenth Century Austrian Literature. Blairgowrie: Lochee Publications 1986, S. 41-56.
- Vötsch, Jochen: Staatsbildung in Mitteldeutschland? Entstehung und Entwicklung der kur-sächsisch-albertinischen Nebenlinien. In: Schattowsky, Martina / Wilde, Manfred (Hg.): Sachsen und seine Sekundogenituren. Die Nebenlinien Weißenfels, Merseburg und Zeitz (1657-1746). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010, S. 59-72.
- Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. München: Heyne<sup>5</sup>2002.
- Wächter, Reinhold: Anastasius Grüns politische Dichtung. Geistesgeschichtliche und stilistische Untersuchungen. Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung 1933. (Jenaer Germanistische Forschungen 24).
- Weichlein, Siegfried: Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.
- Wilde, Manfred: Zwischen Ehebruch und Staatsräson. Das außereheliche Verhältnis von Herzogin Henriette Charlotte von Sachsen-Merseburg als diplomatisches Ränke-spiel. In: Schattowsky, Martina / Wilde, Manfred (Hg.): Sachsen und seine Sekundogenituren. Die Nebenlinien Weißenfels, Merseburg und Zeitz (1657-1746). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010, S. 257-287.
- Wood, Christopher S.: Maximilian als Archäologe. In: Müller, Jan-Dirk / Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.): Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. Berlin: De Gruyter 2015. (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 190), S. 131-184.

Zeyringer, Klaus / Gollner, Helmut: Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2012.

## Abstract (deutsch und englisch)

Das durch Kritik an der Reichsidee, die Formierung oppositioneller Bewegungen sowie erstarkende Nationalismen veränderte Denken über kollektive Identitäten im Europa des 19. Jahrhunderts wurde wesentlich durch Literatur und Publizistik mitgestaltet. Die Texte des heute kaum noch gelesenen österreichischen Autors Anton Alexander Graf von Auersperg (1806-1876) bearbeiten diese Diskurse und ermöglichen Leser\*innen somit eine entsprechende literarische Annäherung. Um dieses Potenzial zu nutzen, untersucht vorliegende Arbeit anhand des Geschichtsepos *Der letzte Ritter* (1829) und des komischen Epos *Nibelungen im Frack* (1843) die Inszenierung kollektiver Identitäten und kollektiven Gedächtnisses; wesentlich beachtet werden dabei die Darstellung politischer Bezugsgrößen und menschlicher Kollektive sowie die mit ihnen einhergehende Geschichtsauffassung. Die Analyse zeigt, dass die beiden Texte von gegensätzlichen Positionen aus dieselben Fragen nach einer idealen Staatsform, gelungener Herrschaft, Gemeinschaft und der Relevanz der Vergangenheit für die Gegenwart verhandeln. Die Epen bezeugen das ausgeprägte Geschichtsbewusstsein ebenso wie die vielfältigen Identitätskonzepte ihrer Entstehungszeit und bieten damit einen Zugang zu den unterschiedlichen Ebenen eines kollektiven Identitäts- und Gedächtnisdiskurses im Österreich des frühen 19. Jahrhunderts.

Criticism of empires, the emergence of oppositional movements, and the rise of nationalism caused shifts in thinking about collective identity in 19<sup>th</sup> century Europe, which were significantly supported by literature and journalism. The nowadays barely read texts written by the Austrian author Anton Alexander Graf von Auersperg (1806-1876) address these discourses and thereby enable readers to approach them via literature. To make use of this potential, this thesis investigates the representation of collective identity and memory in the historical epic *Der letzte Ritter* (1829) as well as the mock epic *Nibelungen im Frack* (1843). Main interests are the depiction of political entities, human collectives, and the conception of history those are accompanied by. As the analysis shows, both texts elaborate on the same questions concerning an ideal system of government, successful imperial rule, community, and the importance of the past for the present. The epics testify their period's distinct historical awareness as well as its manifold concepts of identity and hence provide access to the various layers of collective identity and memory discourses in early 19<sup>th</sup> century Austria.