

# ANFÄNGE

herausgegeben von

AAGE A. HANSEN-LÖVE  
INKA MÜLDER-BACH

Friedrike Krippner · Andrea Polaschegg  
Julia Stenzel (Hg.)

# Die andere Antike

Altertumsfigurationen auf der Bühne  
des 19. Jahrhunderts

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Mitteln, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem Sonderforschungsbereich 644 „Transformation der Antike“ zur Verfügung gestellt hat.

Umschlagabbildung:  
Bildquelle: © bpk/Jörg P. Anders/Kupferstichkabinett, SMB  
Design: Marta Ricci

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5923-7

## Inhalt

Einleitung: Szenen des Ursprungs – Pluralisierung und Politisierung der ‚Antike‘ im 19. Jahrhundert .....	7
---	---

### I. ALTERTUMSPOLITIK

CLAUDE HAAS Die Sphinx heim nach Berlin holen: Hegels Antike(n) .....	25
JULIA STENZEL Aristophanes stirbt, Aristophanes wird geboren. Hegelianische Blicke auf Heine im Exil .....	51
ANDREA POLASCHEGG Konkurrenz der Altertümer – Synthese der Formen. Felix Dahns dramenpoetische Antikenpolitik .....	73
TIMM REIMERS Eine afrikanische Antike? Der Jugurtha-Konflikt in der Römertragödie des 19. Jahrhunderts .....	97

### II. ANTIKENTEKTONIK

ANKE DETKEN Medea und die dunklen Götter: Formen der Antike in Grillparzers <i>Das goldene Vließ</i> .....	123
FRIEDERIKE KRIPPNER „Wo indische und griechische Art sich mischen.“ Altertumskonkurrenzen in Friedrich Hebbels <i>Gyges und sein Ring</i> .....	141
CHRISTIAN SCHOLL Eduard Bendemanns <i>Opfer der Iphigenie</i> : Antike und Klassizismus im Spätwerk eines Hauptvertreters der Düsseldorfer Malerschule .....	159

## III. BÜHNENRÄUME DER ANTIKE

MARTIN HOSE

Was wusste die Altertumswissenschaft von der antiken Bühne? Ein orientierender Überblick .....	177
---	-----

JOSEFINE KITZBICHLER

Übersetzen für eine imaginäre Bühne: Johann Gustav Droysens deutscher Aischylos .....	189
--	-----

CHRISTINE HÜBNER

Inventur eines Inventars. Antiken im <i>Dekorationsbuch Oldenburg</i> .....	211
--	-----

MATTHIAS DREYER

Der leere Chorraum. Architektonische Verhandlungen für ein Theater ohne Souverän, 1800–1850 .....	233
--	-----

Abbildungsverzeichnis .....	251
-----------------------------	-----

Autorinnen und Autoren .....	253
------------------------------	-----

ANDREA POLASCHEGG

## Konkurrenz der Altertümer – Synthese der Formen. Felix Dahns dramenpoetische Antikenpolitik

## 1. Aufriss

Wenn heute der Name Felix Dahn fällt, dann füllt sofort ein dickes Buch den literaturwissenschaftlichen Assoziationsraum, dessen Titel bereits Paradigmatisches für die deutsche Auseinandersetzung mit ‚anderen Antiken‘ und ihrer Konkurrenz zur *einen* Antike im 19. Jahrhundert verspricht:

Schließlich zählt *Ein Kampf um Rom*<sup>1</sup> (1876) nicht allein zu den auflagenstärksten Werken der Epoche,<sup>2</sup> sondern der Romantitel eröffnet signifikanterweise auch die Reihe deutscher „Erinnerungsorte“, die Etienne François und Hagen Schulze zusammengestellt und 2001 als Beitrag zur Identitätsgeschichte der Deutschen publiziert haben.<sup>3</sup> Hier, als erster Eintrag unter der Rubrik „Reich“, hätte Dahn seinen Roman zweifellos angemessen platziert gesehen. Und ebenso hätte er die Entscheidung der Erinnerungskartographen gutgeheißen, mit dem Lemma „Nibelungenlied“ die nachfolgende Rubrik „Dichter und Denker“ zu eröffnen.<sup>4</sup> Denn die Germanen als nationalkonstitutives ‚deutsches Altertum‘ zu konturieren und es zu diesem Behufe sowohl mit als auch gegen andere Altertumskulturen zu verhandeln, war tatsächlich das zentrale wissenschaftliche und literarische Anliegen des Rechtshistorikers Felix Dahn.<sup>5</sup>

1 Felix Dahn: *Gesammelte Werke. Erzählende und poetische Schriften. Neue wohlfeile Gesamtausgabe*, Erste Serie, Bd. 1: *Ein Kampf um Rom. Historischer Roman*. Erstes bis fünftes Buch, Bd. 2: *Ein Kampf um Rom. Historischer Roman*. Sechstes und siebtes Buch. Leipzig/Berlin o.J. Diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert unter dem Kürzel „GW“ mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl, in Klammern folgt die Angabe des Buchs in römischen und des entsprechenden Kapitels in arabischen Ziffern.

2 Der Roman erlebte bereits bis zum I. Weltkrieg 110 Auflagen. Zur Publikationsgeschichte vgl. ausführlich: Hans Rudolf Wahl: *Die Religion des deutschen Nationalismus. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie zur Literatur des Kaiserreichs: Felix Dahn, Ernst von Wildenbruch, Walter Flex*, Heidelberg 2002, S. 122–128.

3 Arnold Esch: „Ein Kampf um Rom“, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, München 2001, Bd. 1, S. 27–40.

4 Peter Wapnewski: „Das Nibelungenlied“, in: Ebd., S. 159–169.

5 Zum wissenschafts- und diskursgeschichtlichen Kontext und den entsprechenden Traditionen vgl. grundlegend: Ingo Wiwjorra: *Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 2006, i. B. S. 53–196.

Diesem Projekt hat er den Großteil seiner historiographischen Werke gewidmet,<sup>6</sup> darunter die zwölfbändige *Könige der Germanen*<sup>7</sup> (1861–1909) und den *Prokopius von Cäsarea*<sup>8</sup> (1865) – beides erklärtermaßen die wissenschaftliche Grundlage des *Kampfs um Rom*<sup>9</sup> –, ebenso seine *Germanischen Götter und Heldensagen*<sup>10</sup> (1884), die dank der geschwinden Streichung ihres Obertitels *Walhall* nach dem II. Weltkrieg bis heute aufgelegt werden.<sup>11</sup> Dieses Projekt hat schließlich auch Dahns umfangreiche literarische Produktion bestimmt und ist dabei für seine zahlreichen Romane und Erzählungen ebenso prägend geworden wie für die nicht minder zahlreichen, von der Forschung bislang allerdings kaum zur Kenntnis genommenen Versepen, Trauerspiele, Festspiele und Opernlibretti aus seiner Feder.<sup>12</sup>

Wenn ich im Folgenden zwei dieser unbekannteren literarischen Texte herausgreifen und exemplarisch auf ihre diskursiven und poetischen Strategien zur Konstitution eines deutschen Altertums abklopfen will, dann geschieht das vor dem Hintergrund zweier entscheidender Grundannahmen.<sup>13</sup>

6 Vgl. die umfangreiche Werkübersicht in: Herbert Jacob (Bearb.): *Deutsches Schriftstellerlexikon 1830–1880. Goedekes Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Berlin 1998, S. 160–183. Eine erste ausführliche werkgeschichtliche Darstellung Dahns findet sich bei Eugen Wohlhaupter: *Dichter-Juristen. Friedrich Hebbel – Fritz Reuter – Theodor Storm – Gottfried Keller – Josef Viktor von Scheffel – Felix Dahn – Timm Kröger*, Tübingen 1957, S. 285–343; vgl. zuletzt: Wahl: *Die Religion des deutschen Nationalismus* (Anm. 2), S. 36–56.

7 Felix Dahn: *Die Könige der Germanen. Das Wesen des ältesten Königthums der germanischen Stämme und seine Geschichte bis auf die Feudalzeit*, 12 Bde., München u.a. 1861–1909.

8 *Prokopius von Cäsarea. Ein Beitrag zur Historiographie der Völkerwanderung und des sinkenden Römertums von Dr. Felix Dahn*, Berlin 1865. Dahn hat den Text Theodor Mommsen gewidmet.

9 So Dahn in seinem Vorwort zum Roman: Dahn: GW I (Anm. 1), S. 1.

10 Felix Dahn/Therese Dahn: *Walhall. Germanische Götter- und Heldensagen. Für Alt und Jung am deutschen Herd erzählt*, Kreuznach 1884.

11 Vgl. exempl.: Felix Dahn/Therese Dahn: *Germanische Götter- und Heldensagen. Mit einem Vorwort von Hans-Jürgen Hube*, Wiesbaden 2004.

12 Vgl. exempl.: Felix Dahn: *König Roderich. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Felix Dahn*, Leipzig 1875; Felix Dahn: *Armin. Operndichtung in vier Aufzügen von Felix Dahn. Musik von Heinrich Hofmann*, Leipzig 1880; Felix Dahn: *Moltke. Festspiel zur Feier des neunzigsten Geburtstages des Feldmarschalls Grafen Hellmuth Moltke von Felix Dahn*, Leipzig 1890. Die bislang letzte Studie zu Dahns dramatischer Dichtung stammt aus den 1920er Jahren: Heinrich Eckenroth: *Felix Dahn als Dramatiker*, Würzburg, Phil. Diss. 1921.

13 Diese Annahmen resultieren aus der achtjährigen Arbeit des Teilprojekts „Konkurrenz der Altertümer. Deutschlands Antikentektonik in der Epoche der Historisierung“ am inzwischen abgeschlossenen Berliner Sonderforschungsbereich 644 *Transformationen der Antike* (Laufzeit: 2004–2016). Vgl. dazu im Detail: Friederike Krippner: *Spielräume der Alten Welt. Die Pluralität des Altertums in Dramentheorie, Theaterpraxis und Dramatik (1790–1870)*, Berlin/New York 2017; dies.: „Historische Richtigkeit und die Grenzen des Wissens. Die Pluralisierung der Altertümer durch Karl von Brühls Berliner Kostümreform 1815–1828“, in: Anna Heinze/Sebastian Möckel/Werner Röcke (Hg.): *Grenzen der Antike. Die Produktivität von Grenzen in Transformationsprozessen*, Berlin 2014, S. 325–352; Michael Weichenhan: *Der Panbabylonismus. Die Faszination des himmlischen Buches im Zeitalter der Zivilisation*, Berlin 2016; ders.: „Wissen über Grenzen. Die Entdeckung der indischen Philosophie und die Pluralisierung der Antike“, in: Heinze/Möckel/Röcke (Hg.): *Grenzen der Antike* (Anm. 13), S. 169–208.

## 2. Deutsche Altertumsordnung im 19. Jahrhundert

Die erste Grundannahme betrifft die besondere Stellung der Germanen im Feld jener alten Kulturen, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in Deutschland als national relevante Altertümer zur Verhandlung standen.

Anders als dies die breite literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung zum deutschen „Germanenmythos“ suggerieren mag, ist dieses Feld nämlich keineswegs allein durch das spannungsreiche Verhältnis des nordischen Altertums zur griechisch-römischen Antike bestimmt, sondern weist mit Indien und Ägypten, den Hebräern und Persern, seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch mit Babylon<sup>14</sup>, zusätzlich fünf prominente orientalische Altertumskulturen auf, die in wechselnden Konstellationen mit der klassischen Antike und dem germanischen Altertum um den Status einer axiologischen Bezugsgröße der Deutschen rangen.<sup>15</sup>

Freilich findet sich unter den kulturgenealogischen Entwürfen des 19. Jahrhunderts kaum einer, der sämtliche Altertumskulturen der Zeit zueinander in direkte Beziehung gesetzt hätte. Vielmehr zeichnet sich in der deutschen Literatur- und Wissenschaftsgeschichte der Epoche die Tendenz zu Konstellationen aus zwei oder drei Vertretern alter Kulturen ab. So besaß etwa die Opposition ‚Athen v.s. Jerusalem‘ eine lange Tradition;<sup>16</sup> mit dem Aufstieg der historisch-vergleichenden Sprachwissenschaft gewann dann die Verbindung ‚Inder – Griechen – Germanen‘ an Prominenz;<sup>17</sup> im wissenschaftlichen und ästhetischen Umfeld der Mythenforschung und Weltgeschichtsschreibung wurde die Triade ‚Ägypter – Inder – Griechen‘ einflussreich;<sup>18</sup> und im Kontext der diskurspolitischen Mobilisierung eines deutschen Altertums dominierte schließlich die Konkurrenzfigur ‚Germanen – Römer‘ den Diskurs, flankiert von der Konvergenzfigur ‚Germanen – Griechen‘.<sup>19</sup>

14 Vgl. dazu: Andrea Polaschegg: „Wir (alle) sind Babylon (gewesen). Eine deutsch-babylonische Genealogie der Moderne“, in: Barbara Vinken (Hg.): *Translatio Babylonis. Unsere babylonische Moderne*, München 2015, S. 63–90; zum wissenschafts-, politik- und gesellschaftsgeschichtlichen Kontext ausführlich: Dies./Michael Weichenhan: *Berlin – Babylon. Eine deutsche Faszination*, Berlin 2017.

15 Vgl. den kursorischen Überblick: Andrea Polaschegg: „Athen am Nil oder Jerusalem am Ganges? Der Streit um den kulturellen Ursprung um 1800“, in: Alexandra Böhm/Monika Sproll (Hg.): *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*, Würzburg 2008, S. 41–65.

16 Joachim Dyck: *Athen und Jerusalem. Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1977.

17 Nach wie vor grundlegend dazu: Ernst Windisch: *Geschichte der Sanskrit-Philologie und indischen Altertumskunde*, I, II. Teil sowie nachgelassene Kapitel des III. Teils. Um ein Namen- und Sachverzeichnis zum III. Teil erw., ansonsten unveränderter Nachdr. der Ausg. von 1917, 1920 und 1921, Berlin/New York 1992.

18 Historisch besonders einschlägig durchgespielt von Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. In Vorträgen und Entwürfen*, 4 Bde. u. 1 Abbildungsbd, Leipzig/Darmstadt 1810–1819; Carl Josias von Bunsen: *Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte. Geschichtliche Untersuchung in fünf Büchern*, Hamburg 1857.

19 Vgl. hier i. B. die neuere Forschung zur nationalen Rezeptionsgeschichte der Varusschlacht und zum Hermann-Mythos: Gesa von Essen: *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbil-*

Doch so vielgestaltig und vielschichtig sich dieser Pluralisierungsprozess der *einen* Antike zu verschiedenen *Antiken* mit jeweils historisch-normativem Geltungsanspruch im Laufe des 19. Jahrhunderts auch ausnimmt und so unterschiedlich die Transformationen der einzelnen Altertümer dabei ausfallen, lässt sich doch eine Konstante klar umreißen, die das Konzept ‚Altertum‘ als solches bestimmt und den historischen Diskursraum der Antike seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert grundlegend organisiert: Deutlich an der klassischen Antike, ihren Texten, Kunst- und Bauwerken, Staats- und Gesellschaftsordnungen entwickelt, war das Altertumskonzept der Epoche nur auf solche Völker der Alten Welt übertragbar, die über die entsprechenden (und hier beim Worte zu nehmenden) *Kulturzeugnisse* und *-techniken verfügten*, d.h. über Schrift, Literatur, Kunst, Architektur, Wissenschaft, Staat und Recht. Die alten Völker des *Orients* erfüllten diese diskursive Zulassungsbedingung zum Kreis der Altertumskulturen allesamt spielend. Es waren sämtlich Schriftkulturen mit überlieferten Textkorpora poetischer, wissenschaftlicher, religiöser, politischer oder juristischer Provenienz, deren Zugehörigkeit zur antiken Hochkultur nie in Zweifel stand. Indische Philosophie, ägyptische Architektur, persische Heldenepen, hebräische Poesie und Gesetzgebung – dies alles fügte sich nahtlos ein in das Gegenstandsformat der deutschen Altertumskunde um 1800 und damit auch in das Antikenkonzept der Epoche.

Und erst angesichts dieser kulturgeprägten Reihe von zwei ‚klassischen‘ und vier orientalischen Altertümern wird der prekäre Status der Germanen sichtbar und die eigentliche Problematik des Unterfangens kenntlich, ein tatsächlich ‚deutsches Altertum‘ zu konstituieren.<sup>20</sup> Schließlich fehlte es den Germanen an zwei für die Plausibilisierung ihres antiken Charakters wesentlichen Vermögen: an Schrift und an Kunst.

Wie Felix Dahn in der Vorrede zu den *Götter- und Heldensagen* eigens betont, haben die Germanen „das Schreiben in unserem Sinn erst spät von den Römern und Griechen gelernt“, selbst „die heiligen Runen“ seien „aus dem lateinischen Alphabet entlehnt oder ihm nachgebildet“ und „dienten nicht zum Schreiben nach unserer Weise, sondern für heilige Handlungen“.<sup>21</sup> Gleiches gelte für „Denkmäler der bildenden Kunst“, welche – so Dahn – von den Germanen entweder gar nicht geschaffen oder im Zuge der Christianisierung „systematisch zerstört“ worden seien.<sup>22</sup> Wer im 19. Jahrhundert die Germanen als ein Altertum mit axiologischer *Leitfunktion* für das gegenwärtige Deutschland figurieren wollte, der musste sie also *zunächst* einmal zu *einem* tatsächlichen Kulturvolk hochschrei-

der in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Heilbronn 2009; Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld 2008; Hans-Peter Killguss (Hg.): *Die Erfindung der Deutschen. Rezeption der Varusschlacht und die Mystifizierung der Germanen*, Köln 2009; Klaus Kösters: *Mythos Arminius. Die Varusschlacht und ihre Folgen*, Münster 2009.

<sup>20</sup> Vgl. dazu auch: Wiwjorra: *Germanenmythos* (Anm. 5), S. 74–80.

<sup>21</sup> Dahn/Dahn: *Walhall* (Anm. 10), S. 9.

<sup>22</sup> Ebd., S. 10.

ben. Der von der Forschung zum Arminius-Mythos vieldiskutierte Topos des germanischen Barbaren in der Überlieferung des Tacitus<sup>23</sup> markiert somit nur einen Aspekt innerhalb der weit umfassenderen Problematik, das germanische Schrift- und Kunstdefizit mit dem historischen Konzept des *eo ipso* hochkulturellen ‚Altertums‘ zusammenzubringen.

Entscheidend für das Verständnis der – wie zu zeigen sein wird, gleichermaßen idiotypischen wie diskurshistorisch signifikanten – Kompensationsstrategien, mit denen Felix Dahn dem germanischen Kulturdefizit begegnet, ist indes die zweite der eingangs genannten Grundannahmen. Sie betrifft die ästhetischen und wissenschaftlichen Operationen, durch welche sich die Pluralisierung der Antike zu einer Vielzahl von Altertümern seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert insgesamt vollzog und die sich vorläufig unter dem Begriff des ‚Formatübertrags‘ subsumieren lassen.

Denn das im 19. Jahrhundert so stark expandierende Altertumskonzept wurde deutlich an der griechischen und römischen Antike entwickelt, von ihr abgenommen und auf die besagten anderen Kulturen übertragen – in einem Transformationsprozess, der rückwirkend das griechische und römische Altertum allererst zu einem ‚klassischen‘ hat werden lassen. Anders formuliert, gewann die ägyptische, hebräische, indische, persische und – unter besagten Mühen – auch die germanische Vergangenheit seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ihren diskursiven Status als ‚Altertum‘ durch Übertragung verschiedener Aspekte, Konzepte und Formen aus der griechisch-römischen Antike auf diese Kulturen; sei es durch die Applikation der entsprechenden ästhetischen Formgebungen und Darstellungsmodi – wie etwa der Ikonographie griechischer Götterwelten auf Figuren der germanischen Mythologie<sup>24</sup> oder klassischer Gattungsformate auf hebräische, persische oder babylonische Poesie<sup>25</sup> –, sei es durch die Anwendung

<sup>23</sup> Vgl. dazu: Allen A. Lund: „Zum Germanenbegriff bei Tacitus“, in: Heinrich Beck (Hg.): *Germanenprobleme in heutiger Sicht*, Berlin/New York 1986, S. 53–87; Renate Stauf: „... und die kleinen städtischen Republiken der Griechen waren gewiß nur Puppenwerke gegen die nordischen Staaten“. Germanenmythos und Griechenmythos als nationale Identitätsmythen bei Möser und Winckelmann“, in: Rainer Wiegels/Winfried Woesler (Hg.): *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte, Mythos, Literatur*, Paderborn 1995, S. 309–322; Michael Titzmann: „Die Konzeptionen der ‚Germanen‘ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts“, in: Jürgen Link/Wulf Wülfing (Hg.): *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*, Stuttgart 1991, S. 118–143.

<sup>24</sup> Diese Operation wird besonders plastisch an den Wandmalereien Gustav Richters und Gustav Heidenreichs im Vaterländischen Saal des Neuen Museums in Berlin. Vgl. dazu differenziert: Marion Bertram: „Der Vaterländische Saal“, in: Elke Blauert (Hg.): *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*, Berlin 2010, S. 106–113; Eva Heinecke: *König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die Errichtung des Neuen Museums 1841–60 in Berlin. Baugeschichte – Verantwortliche – Nordische und Ägyptische Abteilung – Geschichtskonzept*, Halle/Saale 2011, S. 229–303.

<sup>25</sup> Ein prominentes Beispiel aus dem 18. Jahrhundert ist die Applikation der griechisch-römisch codierten Gattung der „Ode“ auf die biblischen Psalmen (vgl. exempl.: Samuel Gotthold Lange: *Die Oden Davids oder poetische Uebersetzung der Psalmen*, Halle 1746). Und dass wir noch heute den Erzählkomplex rund um den berühmten babylonischen Gottkönig Gilgamesch als „Gilgamesch-Epos“ kennen, schreibt sich aus einer ganz ähnlichen Formatübertra-

wissenschaftlicher Verfahren der klassischen Altertumswissenschaft – wie etwa der historisch-kritischen Methode – auf altindische oder ägyptische Quellen.<sup>26</sup>

Diese für das 19. Jahrhundert so prägende Strategie eines *making antiquity* durch Formatübertragungen aus der klassischen Antike auf andere Altertumskulturen lässt sich an den Texten Felix Dahns nun vor allem deshalb besonders gut beobachten, weil er durch diese Übertragungsoperationen die Germanen einerseits – wie erwähnt – nicht allein als Altertum konzeptionalisieren, sondern sie dabei allererst als Hochkultur plausibel machen musste. Andererseits aber zeigt sich Dahn zugleich auf der Handlungsebene seiner Texte deutlich bemüht, die germanische **systematisch gegen andere Antiken zu profilieren. Und für den Aufbau dieser produktiven Spannung zwischen der Konvergenz antiker Formate und der Konkurrenz der Altertümer selbst greift Dahn schließlich – und dieser Aspekt begründet die Relevanz seines Werks für eine Auseinandersetzung mit der Bühne des 19. Jahrhunderts – beidhändig auf dramatische Darstellungsverfahren und Kompositionsprinzipien zurück, genauer: auf geschichtsphilosophisch aufgeladene Tragödienmodelle, eine dezidierte Bühnenästhetik und das, was ich die ‚Skulpturalisierung‘ der literarischen Figuren nennen will.**

Wie nun zu illustrieren sein wird, strukturieren diese gattungs- und medienpoetischen Prinzipien die narrativen Texte Felix Dahns ebenso tiefgreifend wie seine dramatischen Kompositionen.

### 3. *Harald und Theano*: Skulpturaldramatik

Die folgende Analyse konzentriert sich auf zwei kleinere **Texte derselben literarischen Unternehmung Dahns, die *Ein Kampf um Rom* werkgeschichtlich sowohl umspannt als auch durchzieht und mit der er überdies seine Existenz als Schriftsteller begründet hat:**

1855 publiziert Dahn als Erstlingswerk ein Versepos mit dem Titel *Harald und Theano* und widmet es „Friedrich Rückert, dem Menschen und Dichter in liebender Verehrung“.<sup>27</sup> Dieses Gedicht in fünf Gesängen wählt – wie schon sein Titelblatt die Leser informiert<sup>28</sup> – die Landung der Wikinger auf Zypern im 4. Jahrhundert n. Chr. als historisches Setting und entwirft vor diesem Hintergrund eine **ebenso abenteuerliche wie diskursgeschichtlich bezeichnende Altertumskonstellation aus Griechen, Römern, Germanen und – man merke – Indern.** Aus diesem Versepos, das auf sämtlichen Ebenen von einer Dynamik der

gung des ausgehenden 19. Jahrhunderts her, mit welcher der babylonische Text **konzeptionell an die Homerischen Epen herangerückt worden ist.** Vgl. dazu: Polaschegg: „Wir (alle) sind Babylon (gewesen)“ (Anm. 14), S. 84f.

<sup>26</sup> Vgl. ausführlich: Windisch: *Geschichte der Sanskrit-Philologie* (Anm. 17).

<sup>27</sup> Felix Dahn: *Harald und Theano*, Berlin 1855. Ich zitiere diese Ausgabe im Folgenden unter dem Kürzel „HuTh 1855“ mit Seitenzahl.

<sup>28</sup> „Ort: Zypern. Zeit: Anfang des vierten Jahrhunderts n. Chr.“ (HuTh 1855, o.P.).

Altertumskonkurrenzen bestimmt ist, übernimmt Dahn mit dem Wikinger Harald eine der Titelfiguren, dazu mehrere Szenarien und Lieder und die Gesamtkomposition des Schlusses in seinen Roman *Ein Kampf um Rom*,<sup>29</sup> an dem er 1858 zu schreiben beginnt und der 1876 erscheint.<sup>30</sup> Vier Jahre später, also 1880, arbeitet er das frühe Epos schließlich in ein Libretto gleichen Titels um,<sup>31</sup> das sich auf sämtlichen Ebenen als Bühnentext präsentiert. Denn das Textbuch enthält nicht allein ausführliche Regieanweisungen, einschließlich detaillierter Beschreibungen von antiker Architektur und entsprechendem Interieur, sondern ihm sind auch vier Bühnenskizzen beigegeben, vermutlich von Dahns eigener Hand. Der Entwurf zum ersten Akt (*Abb. 1*) zeigt den Tempel der Aphrodite, auf den noch zurückzukommen sein wird.

Dahn hatte ursprünglich Johannes Brahms als Komponisten für sein Opernprojekt vorgesehen. Doch nach dessen ablehnender Antwort (und der fünf weiterer Komponisten) wird die Oper *Harald und Theano* schließlich mit der Musik von Carl August Lorenz 1893 in Hannover uraufgeführt,<sup>32</sup> nachdem Dahn zuvor noch eine Prachtausgabe des zugrundeliegenden Epos besorgt hatte, aufwendig illustriert von dem Düsseldorfer Malerschüler Johann Gehrts.<sup>33</sup>

Dahns langer Arbeitsprozess an *Ein Kampf um Rom* wird also eng eingefasst von seinem episch-librettistischen Projekt *Harald und Theano*, das werkgeschichtlich somit alles andere als eine Marginalie darstellt. Und wie der nun folgende kursorische Durchlauf durch den Handlungsverlauf und die literarischen Darstellungsmodi des frühen Epos zeigen wird, zeichnet sich bereits die-

<sup>29</sup> Eine Untersuchung der engen stofflichen, konzeptionellen und problemgeschichtlichen Bezüge zwischen Dahns *Ein Kampf um Rom* und seinem frühen Versepos steht ebenso aus wie eine Analyse des Epos selbst, welches das Interesse der Forschung bislang noch nicht auf sich ziehen konnte. Im Rahmen dieses Beitrags können entsprechend nur erste Schlaglichter geworfen werden, die unten folgen.

<sup>30</sup> Zur komplizierten Entstehungsgeschichte des Romans in kritischer Auseinandersetzung mit den Selbstbeschreibungen des Autors vgl. ausführlich: Mark A. Hovey: *Felix Dahn's „Ein Kampf um Rom“*, Buffalo/New York 1981; kursorisch dazu: Wahl: *Die Religion des deutschen Nationalismus* (Anm. 2), S. 57-59. Wahl weist auch auf den bemerkenswerten Umstand hin, dass *Ein Kampf um Rom* im Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel erscheint (ebd., S. 59, Anm. 14) und damit – was der Literaturwissenschaftler in seine Überlegungen nicht mit einbezieht – ebendort, wo Dahn in den folgenden Jahren seine Opernlibretti und Festspieltexbücher publiziert.

<sup>31</sup> *Harald und Theano. Operndichtung in vier Aufzügen von Felix Dahn. Musik von C[arl] Adolf Lorenz*, Leipzig 1880. Ich zitiere diese Ausgabe im Folgenden unter dem Kürzel „HuTh 1880“ mit Seitenzahl. Ausführlich rezensiert wurde das Libretto von Wilhelm Henzen: „Felix Dahn's Operndichtungen“, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1881), Nr. 4, S. 57-61, i. B. S. 59-61; ebenso – wenn auch weniger ausführlich – von einem ungenannten Verfasser in der Zeitschrift *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst* 10 (1880), S. 921f.

<sup>32</sup> Zur Kompositionsgeschichte vgl. Peter Schütz: *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Göttingen 2009, S. 173f.

<sup>33</sup> *Harald und Theano. Eine Dichtung in fünf Gesängen von Felix Dahn. Illustriert von Johannes Gehrts*, Leipzig 1885, rezensiert von Anton Schlossar: „Zwei deutsche Prachtwerke“, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1886), Nr. 27, S. 428-430, i. B. S. 429f.

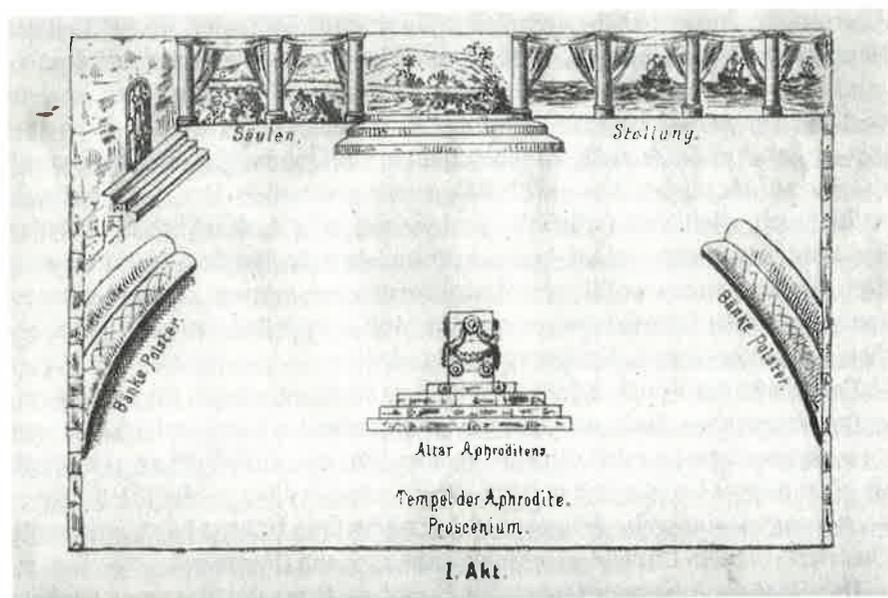


Abb. 1: Felix Dahn: *Harald und Theano. Operndichtung* (1880),  
Bühnenentwurf zum I. Akt.

ser narrative Text durch eine dramatische Formgebung aus, die eine entscheidende Funktion für die Dahn'sche Verhandlung der Altertümer übernimmt.

Schon die Fünffzahl der Gesänge ruft das Aktmodell der Tragödie auf. Und auch deren epische Umsetzung präsentiert sich – darin den literarischen Darstellungsverfahren in *Ein Kampf um Rom* vorgreifend – als Abfolge dramatischer Szenen, die den historischen Stoff organisieren und ihn altertumspolitisch zu richten.<sup>34</sup>

Der geschichtlichen Sachlage des frühen 4. Jahrhunderts entsprechend, ist das griechische Zypern in *Harald und Theano* staatspolitisch Teil des Römischen Reiches und bereits partiell christianisiert. Als Regenten erfindet Dahn den christo-

<sup>34</sup> Die stark diskursanalytisch und ideologiekritisch ausgerichtete Forschung zu Dahns Roman hat sich mit seinen literarischen Darstellungsprinzipien, mit ihrer Wirkungsästhetik sowie ihrer poetologischen und geschichtsphilosophischen Programmatik bislang kaum beschäftigt. Eine Ausnahme bildet Hans-Rüdiger Schwab, der als erster *Ein Kampf um Rom* dezidiert als „Schicksalstragödie“ ausgewiesen hat. Vgl. Hans-Rüdiger Schwab: „Helden, hoffnungslos. Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* als gründerzeitliche Schicksalstragödie“, in: *Wirkendes Wort* 51 (2001), S. 211-234. Auf die dramatische Darstellungstendenz des Romans und ihre heroisierenden Effekte hatte Michael Limlei bereits einige wichtige Schlaglichter geworfen, vgl. Michael Limlei: *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820–1890)*, Frankfurt/M. u.a. 1988, i. B. S. 213-217. Auch Hans Rudolf Wahl bemerkt die „Theatralik“ und „dramaturgische Konzeption“ des Romans, führt sie aber nicht weiter aus (Wahl: *Die Religion des deutschen Nationalismus* [Anm. 2], S. 116-118).

phoben Statthalter Phalantos, liiert mit der ebenfalls fiktiven Lysiana, Oberpriesterin der Aphrodite. Dessen Palast wird von Dahn zum Auftakt des Epos im wahrsten Sinne des Wortes als *Schauplatz* einer spätzeitlich-römischen Dekaden- und Festkultur inszeniert. Denn wie sämtliche Handlungsräume des Epos entwirft der Erzähler auch die initialen Ereignisse auf der „Acropolis“ tatsächlich als bacchantische *Szene*, beschreibt also zunächst ausführlich den Raum selbst, um in ihn hinein dann die Figuren zu stellen, bzw. zu legen, auf dass sie ihrer ausschweifenden Sinneslust frönen können: „Indeß aus Thapsacus die Tänzerschaar/ Zu wildem Cymbelnruf und Flötenklang/ Des Bacchos lustberauschten Reigen schlang.“<sup>35</sup>

Dieser römisch codierte, mit orientalischen Obertönen versehene, politisch-dekadente Schauplatz wird nun raum- und handlungslogisch in direkte Nachbarschaft zum Heiligtum der Aphrodite Amathusia mit ihrer Oberpriesterin gerückt: Mehrere „gold'ne Thüren“ verbinden die eingangs geschilderte Festhalle mit „des Tempels heil'ge[r] Cella“ (S. 10), und Phalantos hat sich beim Gelage neben Lysiana gebettet, die als Hüterin der Schlüssel zum Heiligtum fungiert. Den sich an diese Szene sowohl räumlich als auch im Handlungsverlauf anschließenden Tempelraum bestückt Dahn nun mit einer ausführlich beschriebenen Zentralstatue der Liebesgöttin „von Phidias Hand“ (S. 15), die er – dabei erneut als epischer Bühnendekorateur tätig – mit weiteren weiblichen Götterstandbildern des interkulturellen Altertums umstellt: der „Astarte“, der „Mondesgöttin“ und der „räthselhaften Isis“ (S. 15f.). Umgeben sind diese Statuen ihrerseits von den altertumskulturell zugehörigen Priesterinnen, die sich schließlich allesamt in einer hübschen Orgie mit der bacchantischen Hofgesellschaft des Phalantos verbinden (S. 16f.) – zu einer „malerische[n] Gruppe“, wie es in der entsprechenden Regieanweisung des späteren Librettos heißen wird.<sup>36</sup>

Durch die Bühnenästhetische Aktualisierung von Multikulturalität und Exzess streicht Dahn also bereits zu Beginn seines Epos alle denkbaren klassischen Codierungen aus dieser (spät-)römischen Kultur ostentativ heraus – und überträgt sie auf Theano. Sie ist das christianisierte Mündel des Phalantos, trägt als einzige Figur im Text eine dezidiert griechische Signatur und wird von Dahn überdies als musikalisch belebte Skulptur und somit als Gegenstück zur marmornen Statue der Aphrodite entworfen:

Sie war ein wunderschönes Frauenbild!  
Ihr Auge war voll Kraft und doch so mild,  
Des Leibes Bau im Rhythmus sich ergoß,  
Daß wie Musik die Schönheit sie umfloß,  
Sie trug das weiße, jonische Gewand,

<sup>35</sup> HuTh 1855, S. 10. Die folgenden Seitenzahlen im Fließtext beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>36</sup> HuTh 1880, S. 11. Dieses Gestaltungsprinzip der Szenographie bestimmt bereits das gesamte Versepos: Es folgen die in derselben Manier *entworfenen* Christengrotte (HuTh 1855, S. 19ff.), der Lorbeerhain des Apoll (S. 33ff.), der Arestempel (S. 52ff.), die Mauer der Akropolis (S. 58ff.), wieder der Arestempel (S. 62ff.), der Frauensaal (S. 83ff.) und der Saal des Palastes (S. 87ff.).

Gehalten leicht von gold'nem Gürtelband:  
Ein schmaler Goldreif kränzt das reiche Haar,  
Das eine schwarze Seidenwelle war. (S. 20)

Von der Oberpriesterin Lysania im Libretto später als „athenagleich“ apostrophiert und von der Regieanweisung im Anschluss explizit „statuengleich“ in die Mitte der Gruppe gestellt,<sup>37</sup> gewinnt Theano bereits durch dieses szenographische Darstellungsverfahren die ästhetische Qualität eines animierten Götterstandbilds mit nationalallegorischen Zügen. Und als solches wird sie von Dahn im zweiten Gesang des Epos nun dem völlig analog figurierten Wikingerführer Harald zugeführt. Denn der schickt sich nach seinem Sieg über die römische Flotte und seiner glücklichen Landung auf Zypern sofort an, die von Lysania verfolgten und vom greisen „Hebräer“ (S. 13) Josephus angeführten Christen – unter ihnen Theano – aus der Hand ihrer Häscher zu befreien.

Schauplatz ist die von Phalantos' Soldaten belagerte „Christengrotte“, die einmal mehr als virtueller Bühnenraum realisiert und mit den entsprechenden Figuren bestückt wird.<sup>38</sup> Die römischen Belagerer der Grotte haben den Auftrag, die Christen zu fangen und sie zusammen mit den vermeintlich bereits besiegten „nordische[n] Barbaren“ in einem „Spiel wie zu des Nero Zeiten“ zu töten (S. 14). In dieser Bedrängnis stößt Theano den ebenso verzweifelten wie mit dramapoetischem Subtext versehenen Ruf aus: „O wo ist Kraft der Handlung, wo ein Mann?“ (S. 26), der vom germanischen Echo beantwortet wird:

„Hier ist ein Mann“ – so eine Stimme scholl,  
Wie Nordsturm in der Brandung stark und voll –  
Und aus dem dunkeln Hintergrund der Grotte,  
Gedeckt bisher vom Tamarindenbaum,  
Trat vor ein Mann, schön gleich dem Kriegesgotte:  
Am Haupt den Helm mit eh'rnen Adlerschwingen,  
Das sonnengold'ne Haar rollt königlich  
Sich auf des Panzerhemdes Schuppenringe[n]  
Und mit den grimmen Tatzen schnüret sich,  
Als wollt's ihn immer noch erdrückend packen,  
Ein braunes Bärenfell um seinen Nacken;  
Und eine Streitaxt führt er in der Rechten,  
So schwer, als wollt' er nur mit Felsen fechten.  
Lang' schauten sich die Beiden schweigend an,  
Die griech'sche Jungfrau und der deutsche Mann,  
Als hätten sie sich längst geseh'n im Traum  
Und wollten sich auf damals rückbesinnen – (S. 26f.)

<sup>37</sup> HuTh 1880, S. 6.

<sup>38</sup> „Den schmalen Eingang dicht und grün umkleiden/ Im Schlinggebüsch Wildrosen und Oliven,/ Breitschattig mit dem üppigen Blätterdicht/ Ein Tamarindenbaum empor zum Licht. –/ Es führt den Chor ein Mann von bleichen Wangen,/ Die greisen Locken wirr die Stirn' umfassen,/ Aus tiefer Augenhöhle scharf der Blick/ Der schwärmerischen Überzeugung bringt,/ Sein härenes Gewand umschnürt der Strick/ Und seine hag're Hand den Kreuzstab schwingt.“ (HuTh 1855, S. 19f.).

Hier treffen sichtlich zwei Figuralallegorien verschiedener Altertümer aufeinander, deren griechisch-deutsche Ur-Sympathie amouröser Provenienz im späteren Libretto noch einmal dezidiert ins Zeichen der Götterbilder gestellt wird, wenn Harald und Theano sich im Duett wechselseitig als Epiphanie Apolls sowie Ares' und Friggas sowie Freyas entwerfen.<sup>39</sup> Und von dieser Szene aus erschließt sich auch die auf den ersten Blick so entlegen scheinende Wahl des historischen Settings:

Dahn realisiert in seinem Epos mit der Landung der Nordmänner auf Zypern im 4. Jahrhundert n. Chr. literarisch die einzige überhaupt denkbare Begegnung zwischen einem griechischen und einem germanischen Altertum im histori(ographi-)schen Raum, obwohl er dafür einige veritable Eingriffe in die historische Gemengelage unternehmen muss.<sup>40</sup> Offenbar ist es also gerade eine solche Verbindung der antiken Repräsentanten im synchronen Kulturraum, auf die seine literarische Antikenpolitik mit ihrem szenographischen und konstellativen Zuschnitt angewiesen ist.

Dass dabei tatsächlich ein skulpturdramatisches Verfahren am Werk ist, das Felix Dahn zur performativen Umsetzung seiner Neuordnung des Altertums nutzt, zeichnet sich im weiteren Verlauf des Epos immer deutlicher ab, zusammen mit einer klaren Trennung zwischen Griechen und Germanen auf der einen und Rom auf der anderen Seite.

Zunächst wird, in direkter Verlängerung der literarischer Tradition der *Hermannsschlachten* des 19. Jahrhunderts,<sup>41</sup> die kategoriale Kulturdifferenz zwischen Römern und Germanen „[i]n off'ner Feldschlacht“ (S. 42) ausgestellt, wenn im dritten Gesang das durch hohe Kriegskunst wohlgeordnete römische Heer den naturgewaltigen Germanen unterliegt und – wie der hier deutlich als nordischer Sänger fungierende Erzähler weiß – auch unterliegen muss:

Die Sachsen aber stürmten gerad' daher,  
All' ihre Kriegskunst lag in ihrem Wagen,  
Ihr Schlachtenmuth war all' ihr Schlachtenplan,  
Ihr einz'ger Wunsch, dem Feind im Sturm zu nah'n,  
Denn wenn erreicht, so war er auch geschlagen.  
Du, eh'rne Römermauer, willst du wehren  
Des Himmels Donnerstrahl mit Schild und Speeren? (S. 43)

<sup>39</sup> HuTh 1880, S. 30f.

<sup>40</sup> Zwar ist tatsächlich eine gotische Landung auf Zypern überliefert, dies allerdings bereits im 3. Jh. und damit vor der Christianisierung der Insel (zur Relevanz eben dieses Aspekts für Dahn s.u.). Im Umfeld der berühmten Schlacht von Adrianopel (378 n. Chr.) könnten sich zwar auch Goten im Mittelmeer aufgehalten haben, doch ist hier wiederum eine Landung auf Zypern nicht belegt.

<sup>41</sup> Vgl. die in Anm. 19 angegebene Forschungsliteratur.

Doch mit dem Sieg des germanischen Heeres lässt es Dahn nicht sein Bewenden haben, sondern verdoppelt ihn noch einmal in einer direkten Konfrontation Haralds mit dem römischen Feldherrn Volero, der als einziger Protagonist „noch an Roma's ew'ge Jugend“ glaubt (S. 41). In erneuter Anwendung seines allegorischen Darstellungsverfahrens lässt Dahn den Römer, bewehrt mit Helm, Schwert und Fahne, auf den unbewaffneten Harald treffen, der seinen Gegner nicht allein mit bloßen Händen überwindet, sondern ihn schließlich sogar „[m]it Helm und Schwert und Adler weit in's Meer“ wirft (S. 45), womit der Untergang Roms plastisch ins Bild gesetzt ist.

Und dieser im Wortsinne handgreifliche germanische Sieg über die Römer erfährt dann literarisch auf dem nachfolgenden *griechischen* Schauplatz des Arestempels noch einmal eine dezidiert skulpturale Reinszenierung. Denn das Standbild des Ares – das hier, in deutlichem Bruch mit der ikonographischen Tradition des Ares Borghese, bereits mit einem Bart ausgestattet ist – wird mit wenigen Handgriffen Haralds in die Skulptur des germanischen Gottes Thor transformiert:

Und als er [Harald, APo] sieht des Gottes Marmorbild,  
Das hoch gewaltig steht am Altarthron,  
Das Antlitz bärtig und das Auge wild  
Und in der Rechten das gezückte Schwert,  
Da rief er aus: „Heil Thor, Dir, Odin's Sohn,  
Mich freut's daß man auch hier zu Land Dich ehrt!  
Wohl bist du schön geformt, doch falsch bewehrt,  
Du führst den Hammer, Freier führt das Schwert;  
Will meine Axt dir anstatt Miölnirs leih'n.“  
Und riß das Schwert aus der gehöhlten Faust  
Und zwängte seinen Hammerstiel darein! (S. 52)

Es kann also nicht wundernehmen, dass Johannes Gehrts auch diese Szene – wie schon den Zweikampf zwischen Harald und Volero – im Zuge seines Illustrationsprojekts ins Bild setzen wird (Abb. 2).

Schließlich leistet Dahns Harald durch diesen Austausch der skulpturalen Attribute dreierlei: Zum einen stellt er eine offenkundige Analogie zwischen dem griechischen und dem germanischen Gott her, produziert also eine strukturelle Konvergenz zwischen griechischer und germanischer Götterwelt. Dann schafft er auf diese Weise erstmals eine – noch dazu marmorne und somit in jeder Hinsicht klassische – Statue des Thor, die das kunstlose germanische Altertum aufweisen muss, um eine Antike zu werden. Und indem Harald drittens anstelle von Thors Hammer seine eigene siegreiche Waffe der Statue in die steinerne Hand drückt, wird er selbst als Figur mit sämtlichen semantischen Potentialen beider Götter aufgeladen und somit – darin liegt die eigentliche antikenpolitische Pointe Dahns – zur wandelnden und handelnden Evidenz einer germanischen Antike gemacht, die dann keine Plastiken mehr braucht, weil sie selbst ein skulpturales Altertum ist.

Dieser verlebendige Transfer eines paradigmatisch antiken Kunstgegenstands – der griechischen Götterstatue – auf den germanischen Protagonisten

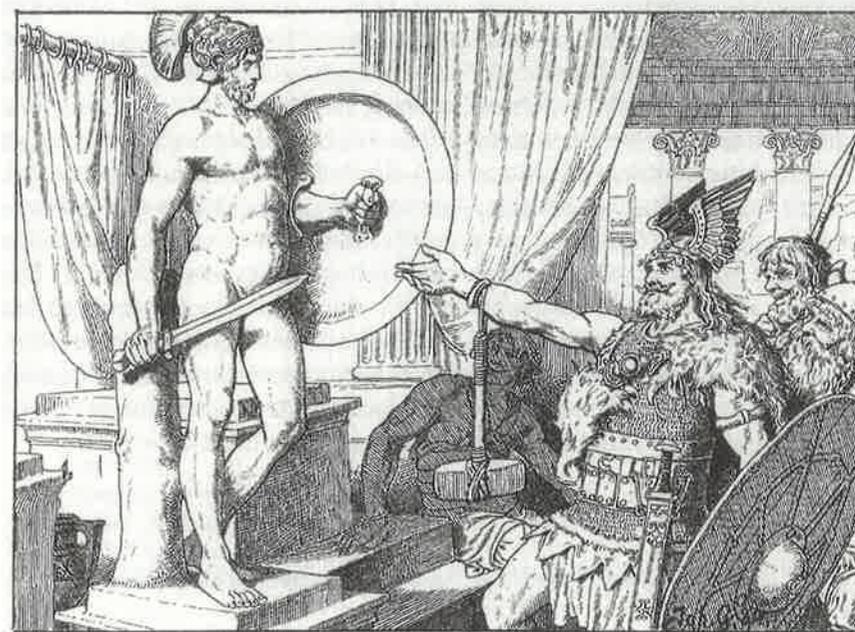


Abb. 2: Johannes Gehrts: Illustration zu Felix Dahns *Harald und Theano* (1885): Harald im Arestempel.

erfolgt hier im Modus der Applikation eines semantischen Gehalts. In *Ein Kampf um Rom* wird Dahn dieses literarische Verfahren perfektionieren und nicht nur antike Gehalte, sondern tatsächlich antikisierende Formate auf seine germanischen Figuren übertragen, wenn er etwa im programmatischen Eingangskapitel seines Romans den späteren großen Gotenkönig Totila in einem unverkennbar Winckelmann'schen Modus der Skulpturbeschreibung präsentiert und dadurch in einen lebenden Apoll verwandelt:

Das weiße Licht fiel auf ein apollinisch schönes Antlitz mit lachenden, hellblauen Augen; mitten auf seiner Stirn teilte sich das lichtblonde Haar in zwei lang fließende Lockenwellen, die rechts und links bis auf seine Schultern wallten; Mund und Nase, fein, fast weich geschnitten, waren von vollendeter Form, ein leichter Anflug goldhellen Bartes deckte die freundlichen Lippen und das leicht gespaltene Kinn; er trug nur weiße Kleider [...]; die nackten, glänzendweißen Arme umwirkten zwei breite Goldreife: und wie er, die Rechte um eine hohe Lanze geschlungen, die ihm zugleich als Stab und als Waffe diente, die Linke in die Hüfte gestemmt, ausruhend von dem Gang, zu seinen langsameren Weggenossen hinunterblickte, schien in den grauen Tempel eine jugendliche Göttergestalt aus seinen schönsten Tagen wieder eingekehrt.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Dahn: *GW I* (Anm. 1), S. 4f. [I/1]. Wahl bezieht sich bei seiner Behandlung der Beschreibung allein auf die römische Kleidung Totilas und deren Dekadenz-Codierung, ohne die klassisch

Von diesem Romaneingang aus betrachtet, präsentiert sich das frühe Versepos als literarisches Übungsfeld eines skulpturaldramatischen Verfahrens, das einerseits die Figuren mit allegorischer Verweiskraft ausstattet und auf diese Weise für eine national grundierte Antikenverhandlung prädestiniert. Andererseits löst die dadurch ermöglichte Übertragung klassizistischer Skulptur(beschreibungs)formate auf die nordischen Protagonisten das Problem des germanischen Kulturdefizits auf ebenso elegante wie effektive Weise. Denn indem die Repräsentanten des germanischen Altertums zu antiken Skulpturen *werden*, während die übrigen Altertümer allein Skulpturen *haben*, gelingt es, die Germanen unter Beibehaltung ihrer Natürlichkeitskonnotat zu einer kulturgesättigten und vor allem lebendigen Antike zu stilisieren, angesichts derer die Standbilder der übrigen sich letztlich als schnöde Materialität präsentieren. Daher rührt wohl auch die Tendenz der Dahnschen Nordmänner, griechische und römische Standbilder zu Angriffswaffen und militärischem Übungsgerät umzufunktionieren.<sup>43</sup>

#### 4. Harald und Theano: West-östliche Tragödienpolitik

Nun ist aber, wie erwähnt, die Dahnsche Versdichtung nach den Strukturprinzipien der Tragödie komponiert, die als Gattung im damaligen Deutschland selbst eine griechische, genauer: eine attische Signatur trägt.<sup>44</sup> Und den zeitgenössischen Konventionen der Gattung entsprechend, wird der germanisch-antike Heros Harald letztlich Opfer einer Intrige und stirbt im fünften Gesang. Er wird hinterrücks durch einen anonymen römischen Wurfspieß niedergestreckt, wobei die entsprechenden Verse des Epos unmissverständlich deutlich machen, dass für diesen Tod nicht allein Achill literarisch Pate steht:

Vor seinem Auge mußten sie erschrecken,  
D'rum haben sie ihn hinterrücks erschlagen –  
So schlug den edlen Siegfried meuchlings Hagen,  
So Balder ward durch blinden Mord versehrt,  
Der lichte Frühlingsgott, des Weltbau's Wonne,  
Und so fiel Harald durch Verrath und Mord! (S. 106)

griechischen Implikationen des Darstellungsverfahrens in Rechnung zu stellen. Vgl. Wahl: *Die Religion des deutschen Nationalismus* (Anm. 2), S. 63f.

<sup>43</sup> Vgl. HuTh 1855, S. 33f. u. 93.

<sup>44</sup> Johann Gottfried Herder war einer der ersten, der die deutsche Dramatik gattungsgenealogisch auf Shakespeare und die attische Tragödie, allem voran auf Sophokles, zurückführte und zugleich verpflichtete (Johann Gottfried Herder: „Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter“, in: Ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, S. 445-521, i.B. S. 516). Diese doppelte Genealogie bestimmt die dramenpoetischen Schriften des gesamten 19. Jahrhunderts von Grillparzer über Hegel bis Gustav Freytag. Vgl. Klaus Hammer: *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin 1987, i. B. das Vorwort des Herausgebers in: Ebd., Bd. 1, S. 9-24.

Effektiv voll überblendet Dahn hier im Rahmen des ‚attisch‘ codierten Tragödienformats den Homerischen Heros mit dem nibelungischen Siegfried sowie dem nordischen Gott Baldur und projiziert das Ergebnis auf die literarische Figur des sterbenden Harald, die somit in ihrer maximalen heroistischen Aufladung den Kulminationspunkt von griechischem und germanischem Altertum bildet. Und diesen Tod seines Heros flankiert der Autor schließlich mit zwei weiteren, untereinander eng verschränkten Altertumskonstellationen, in denen die kulturgenealogische und geschichtsphilosophische Stoßrichtung des gesamten *Harald und Theano*-Projekts sichtbar und letzteres auf seine Tragödienlogik hin durchsichtig wird.

Die erste dieser Konstellationen ist um den eingangs genannten Inder herum gebaut, der in Gestalt des versklavten Königssohns Asra die episch-dramatische Bühne betritt.

[...] und heran  
Ein Jüngling stürzt, ein Sohn des Inderlandes,  
Ein Sklave, doch unsclavischen Gewandes:  
Als Geißel hat den schönen Königsknaben  
Ein römischer Triumphzug heimgebracht [...]. (S. 23f.)

Mit der Namenswahl schreibt Dahn seinem Inder eine lange Tradition des literarischen Orientalismus ein, die ihm vor allem durch das gleichnamige Gedicht Heinrich Heines<sup>45</sup> vertraut gewesen sein dürfte. Denn wie bei Heine gehört auch Dahns Jüngling jenem Geschlecht der „Asra“ an, „welche sterben, wenn sie lieben“.<sup>46</sup> Allerdings transformiert Dahn diesen orientalistischen Liebes(dichtungs)-Topos auf signifikante Weise, indem er ihn aus seinem ursprünglich arabischen Kontext herauslöst<sup>47</sup> und auf Indien überträgt, was für die Altertumsordnung des Epos von zentraler Bedeutung ist. Denn Asras Liebe gilt der Griechin Theano, und er stirbt den selbst gewählten Opfertod, als er willentlich das Gift der römischen Verschwörer trinkt, das für Harald bestimmt war (S. 87), nicht ohne dem Germanen zuvor noch mitzuteilen, dass Theano mit den Verschwörern nicht, wie vermutet, im Bunde steht (S. 99). Durch diesen selbstlosen Einsatz lässt Dahn seinen Asra also den dramaturgisch ‚falschen‘, weil durch weibisches Gift herbeigeführten, Unter-

<sup>45</sup> Heinrich Heine: „Der Asra“, in: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, Bd. 3/1. Hamburg 1992, S. 41f. Noch Fontane aktualisiert den Asra-Topos – im fünften Kapitel des *Stechlin* – mit explizitem Rekurs auf Heine, woraus man sicher schließen kann, dass er in der bürgerlichen Allgemeinbildung des 19. Jahrhunderts seinen festen Platz hatte (Theodor Fontane: *Der Stechlin. Roman*, Berlin 1899, S. 71).

<sup>46</sup> Heine: *Der Asra* (Anm. 45), S. 42.

<sup>47</sup> Bei Heine heißt es unmissverständlich: „Und der Sklave sprach: ich heiße/ Mohamet, ich bin aus **Yemmen**,/ Und mein **Stamm sind** jene Asra,/ Welche sterben, wenn sie lieben.“ (Ebd., S. 42). Zur langen Tradition der nach dem Stamm der „Asra“ (arab. *banū cudra*) benannten Liebesdichtung, die mit ihrer zentralen Entsagungsfigur bruchlos an den europäischen Petrarkismus anschließbar war, vgl. J. Christoph Bürgel: „Liebestheorien“, in: Klaus von See (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 5: Orientalisches Mittelalter, hg. v. Wolfart Heinrichs, Wiesbaden 1990, S. 482-498, i. B. S. 487-490.

gang Haralds abwenden, um auf diesem Wege gerade dessen dramaturgisch ‚richtigen‘, weil heroischen, Tod zu ermöglichen, die Liebenden in der Sterbeszene wieder zusammenzuführen und damit die griechisch-germanische Synthese zu besiegeln: Vom sterbenden Harald als „Walkürrie“ (S. 100) angerufen, „[d]ie mich geliebt und nicht verrathen hat, / [d]ie in den Tod gewollt an meiner Statt / [u]nd die mich jetzt hinaufruft nach Walhalle“ (S. 100f.), erweist die Griechin Theano dem Germanen „die letzte Lieb“ (S. 101), indem sie ihm auf sein Geheiß den Speer aus der Wunde zieht und dadurch „[i]n sanften Tod verwand[elt] [...] den Mord“ (ebd.).

Wenn Johannes Gehrts in seiner Illustration zur Sterbeszene (Abb. 3) den Helm des heroischen Germanen der trauernden Griechin auf den Kopf setzt, dann hat er die Pointe der Dahn'schen Kultursynthese also durchaus präzise erfasst. Im Medium des Bildes nicht erfassen lässt sich indes die Funktion des Asra für die Altertumsordnung des Epos.

Denn anders als die entsprechende Illustration von Johannes Gehrts dies suggeriert (Abb. 4), fungiert die Figur des Inders im Text keineswegs als exotisches Motiv. Stattdessen tritt er wie alle übrigen Protagonisten als repräsentativer Vertreter einer Altertumskultur auf, die im nationalallegorischen Spiel des Epos allerdings – und das ist für die Dahn'sche Antikenpolitik entscheidend – als einzige bereits vor ihrer Reife untergeht und überdies aus dem historischen Setting Zyperns in keiner Weise motiviert ist.

Plausibilität gewinnt diese indische Merkwürdigkeit tatsächlich nur mit Blick auf die zeitgenössisch prominenten Theorien zur indo-graeco-germanischen Sprach- und Kulturverwandtschaft, an deren Anfang eben Indien steht.<sup>48</sup> Denn wie es die genealogischen Modelle Friedrich Schlegels, Wilhelm von Humboldts und Franz Bopps entwarfen, ist in der „Sprache und Weisheit der Indier“<sup>49</sup> der Ursprung sowohl der griechischen als auch der germanischen Kultur zu suchen.<sup>50</sup>

Just dieses anfängliche indische Altertum wird im Epos nun in Gestalt des Asra als eines realisiert, das seine Bestimmung allein darin findet, die Liebe zwischen der germanischen und der griechischen Antike vor ihrer römischen Unterwanderung über den Tod hinaus zu bewahren und sich selbst, noch in den Kinderschuhen, für den germanischen Bräutigam der über alles geliebten Griechin zu opfern. Spätestens hier wird die geschichtsphilosophische Logik der

48 Zu den indischen Kulturursprungsfiguren des deutschen 19. Jahrhunderts vgl. Andrea Polaschegg: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin/New York 2005, S. 177-195.

49 So der Obertitel von Friedrich Schlegels berühmter Abhandlung, deren selten mitzitiertes Untertitel „Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde“ die große Signifikanz Indiens für die Altertumsverhandlungen des 19. Jahrhunderts unmissverständlich deutlich macht. Vgl. Friedrich Schlegel: „Ueber die Sprache und Weisheit der Indier“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler, Bd. VIII: Studien zur Philosophie und Theologie, München/Paderborn/Wien 1975, S. 105.

50 Vgl. Windisch: *Geschichte der Sanskrit-Philologie I* (Anm. 17), S. 55-86.

Abb. 3: Johannes Gehrts: Illustration zu Felix Dahns *Harald und Theano* (1885): Der Tod Haralds.

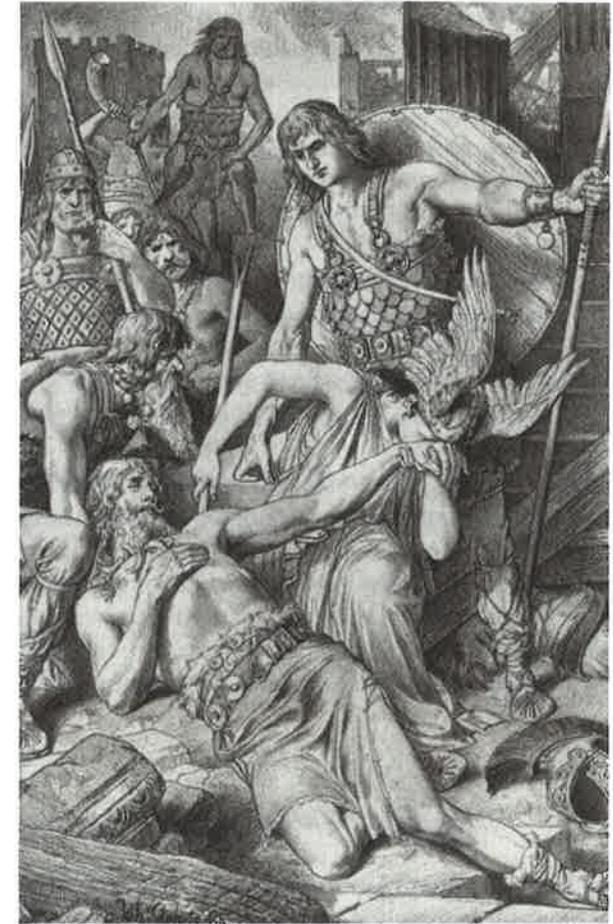


Abb. 4: Johannes Gehrts: Illustration zu Felix Dahns *Harald und Theano* (1885): Asra mit der Giftschale.

Dahn'schen Handlungsführung offenkundig, die sich – wie seit Hegel im deutschen literarischen Diskurs ubiquitär – mit tragödienpoetischen Gesetzmäßigkeiten verbindet: Der Tod des Königssohns Asra als Figuralallegorie des indischen Altertums, das sich aus Liebe für die Verbindung zweier anderer Altertümer vor der Zeit opfert, folgt in dieser kulturgenealogischen Dramaturgie als Garant der griechisch-nordischen Verbindung dem Prinzip der tragischen Notwendigkeit.<sup>51</sup>

Wie bereits gezeigt, führt dieses tragische Selbstopfer Indiens auf handlungslogischer Ebene indes nicht zur Rettung Haralds, sondern ebnet den Weg zu dessen heroischem Tod, in den ihm Theano – durch den väterlichen Priester Josephus vom Selbstmord abgehalten (S. 102) – nicht folgt.

Wenn ich nun abschließend vorschlagen will, auch den Tod Haralds als tragischen zu lesen und ihn mit Dahns – in *Ein Kampf um Rom* schließlich literarisch ausbuchstabiertem – geschichtsphilosophischem Entwurf des deutschen Altertums in Beziehung zu setzen, dann gilt es, dem Schluss des Epos und seiner poetischen Formgebung noch einmal genauere Aufmerksamkeit zu schenken. Denn hier dominiert mit der Lyrik, genauer: mit dem Lied, eine literarische Gattung, die im gesamten Epos eine Schlüsselrolle für die Verhandlung der Altertümer übernimmt, dabei innerhalb des versepisch realisierten Tragödienmodells als Gegen-Kunst zur Skulptur entworfen wird und schließlich das entscheidende Relais zwischen *Harald und Theano* und *Ein Kampf um Rom* darstellt.

### 5. *Harald und Theano*: Geschichtsphilosophie in Versen

Wie aus den bisher zitierten Versen bereits ersichtlich, fasst Dahn sein Epos gerade nicht im griechisch codierten Hexameter ab, sondern wählt als Grundvers einen gereimten fünfhebigen Jambus. Das Epos bewegt sich also auch prosodisch letztlich im Rahmen des Dramatischen, verschiebt allerdings den dramenüblichen Blankvers durch den Reim ins Feierliche. In diese dramatisierte Versepeik eingelassen sind nun sieben lyrische Passagen, die im Text deutlich als *gesungene* Lieder ausgewiesen werden und deren kompositorische Funktion ebenso stark ausgeprägt ist wie ihre Formsemantik<sup>52</sup>:

<sup>51</sup> Dahn figuriert diesen Tod sogar als doppelt notwendigen: Zum einen fungiert die Selbstopferung Asras in der Handlungslogik des Epos als letztendliche Gewährleistung der germanisch-griechischen Liebe über den Tod hinaus, zum anderen ruft der Name des Protagonisten die Verschränkung von Liebe und Tod als Stammesspezifikum der Asra und entsprechend als unentrinnbare auf. Und eben darin liegt der Grund für Dahns – auf den ersten Blick als simpler Fauxpas anmutende – Übertragung der arabischen Tradition auf die Gestaltung seines Inders.

<sup>52</sup> Dass Felix Dahn sein Epos mit Friedrich Rückert dem größten Virtuosen lyrischer Vers- und Strophenformen des an lyrischen Formvirtuosen alles andere als armen 19. Jahrhunderts widmet, mag anzeigen, dass die Bedeutung der Formsemantik in diesem Text kaum überschätzt werden kann.

Diese Lieder verteilen sich nämlich auffallend ungleich über die im Epos auftretenden Altertümer. Sieht man einmal vom Lied der griechisch-römischen Festgesellschaft ab, mit dem der erste Gesang des Epos anhebt und dessen daktylische Schweifreimstrophen in erster Linie atmosphärische und exordiale Aufgaben erfüllen,<sup>53</sup> ist das Singen im Stück nämlich allein den Christen und den Germanen vorbehalten, die mit dem Barden Hilge sogar über eine eigens ausgestaltete Sängersfigur verfügen, während Griechen, Römer und Inder keine Lieder haben.

Dreimal stimmen sowohl Nordmänner als auch Christen im Verlauf des Epos ihre Lieder an, die sich jeweils durch eine charakteristische Formgebung auszeichnen.<sup>54</sup> Und im Medium des Lieds inszeniert Dahn schließlich auch die entscheidende Synthese zwischen Germanentum und Christentum, die er dann auf figurativer Ebene ausbuchstabiert und ins Zeichen einer Geschichtsphilosophie des Tragischen stellt:

Die Rahmung des Ganzen bildet „der Christen Betchor“ (S. 19), der zu Beginn des zweiten Gesangs zum ersten Mal in Gänze erklingt und dessen letzte Strophe am Ende des dritten Gesangs nachhallt (S. 50), bevor das gesamte Epos mit ihr ausklingt (S. 112):

Gott, der Du am Himmelsthronen  
Sitzest mit dem ew'gen Sohne  
Aus der Tiefe rufen wir:  
O laß uns gerettet werden  
Aus den Banden dieser Erden,  
Ew'ge Freiheit, auf zu Dir!

Hab' Erbarmen, hab' Erbarmen,  
Du, der Schwachen Gott und Armen  
Der Du reich und mächtig bist;  
Deines Kreuzes heil'ge Weihe

<sup>53</sup> Gesang und Lied beginnen mit den Versen: „Auf und entzündet die Opferaltäre,/ Spendet der Göttin, der gold'nen Cythere,/ Myrthen und Weihrauch von Amathus!“ (HuTh 1855, S. 9), auf welche sich die einsetzende Narration mit den Worten bezieht: „So tönt der Festgesang vom Marmorhaus/ Weit in das blaue Griechenmeer hinaus“ (ebd., S. 10). Zur Tradition dieser – eher seltenen – Strophenform vgl. Horst J. Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen 1993, S. 480f.

<sup>54</sup> Das „Lied aus alten Zeiten“, das der Barde Hilge zuerst hören lässt (HuTh 1855, S. 37), besteht aus volksliedhaften Balladenstrophen und wird von Dahn in *Ein Kampf um Rom* dem ebenfalls aus dem Epos übernommenen Harald als dessen „Lieblingslied“ in den Mund gelegt (Dahn: GW II [Anm. 1], S. 202 [V/19]). Der nachfolgende und vorsichtig gestabte „Schlachten-gesang“ der Nordmänner (HuTh 1855, S. 95) zeichnet sich durch ein eigenwillig anapästisches Grundmetrum und den Wechsel von drei- und sechshebigen Versen aus, was sich – unter Verzicht auf den Stabreim – in den germanischen „Trauerchor“ um den toten Harald (ebd., S. 110f.) hinein fortsetzt. Für den Chor der Christen (ebd., S. 18; 50; 112) wählt Dahn dagegen eine etablierte Strophenform, die des lateinischen Kirchengesangs in vierhebigen Trochäen, und übernimmt auch dieses Lied in seinen Roman – nun allerdings in lateinischer Übersetzung (vgl. Dahn GW II [Anm. 1], S. 307 [VI/40]). Zur Formtradition vgl. einmal mehr Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen* (Anm. 54), S. 476-479.

Uns aus Erdenlust befreie  
Zu dem Schmerz, der himmlisch ist.

Denn in Asche wird vergehen,  
Was wir stark, was lieblich sehen,  
Aller Stolz und Schmuck der Zeit:  
Gottes Gnade ohne Wanken,  
Gottes Liebe ohne Schranken  
Waltet fort in Ewigkeit. (S. 18)

Durch die Vers- und Strophenform des lateinischen Kirchengesangs<sup>55</sup> und den intertextuellen Bezug zum berühmten biblischen Klagepsalm 130 im dritten Vers der ersten Strophe<sup>56</sup> deutlich als altertümlich ausgewiesen, übernimmt das Lied der Christen im Epos eine wichtige dramaturgische Funktion. Denn sein erstes Erklingen zu Beginn des zweiten Gesangs bereitet den initialen Auftritt Theanos vor, an deren Seite kurz darauf auch Harald erscheint. Und der wiederum hatte, noch bevor er den bereits zitierten Verzweiflungsruf der Griechin vernahm, „O wo ist Kraft der Handlung, wo ein Mann?“ (S. 26), eben schon dem Gesang der Christen gelauscht, der ihn auf höchst bezeichnende Weise an seine nordische Heimat erinnert. „Daheim im Norderland“ hätten nämlich, so erklärt er Theano, „[d]ie Buchen oft ein ähnlich Lied gesungen / [v]on Balder's Tod ein Schummerlied dem Kinde“ (S. 28). Und in merklich antizipatorischer Stoßrichtung fährt er fort:

Und wär' ich noch ein Kind und wär' ich alt,  
Und wär' ich wund und brennte mich der Schmerz,  
Dann schläng' sich wohl mit zaub'rischer Gewalt  
Die ernste milde Weise mir um's Herz;  
Doch weil ich noch gesund bin, stark und jung,  
Mit Ahnung fort und mit Erinnerung –  
Und weil ich noch den freud'gen Hammer schwinge,  
Dem Asathor allein mein Schlachtlied klinge! (S. 28)<sup>57</sup>

Es ist also der *Naturgesang* vom Tod Baldurs, angestimmt von den nordischen Buchen, der im Choral der Betenden sein Echo findet und eine denkbar fundamentale germanisch-christliche Synthese<sup>58</sup> im Zeichen von „Ahnung“ und „Erinnerung“ anzeigt, die mit dem Tod Haralds dann auf figurativer Ebene tatsächlich durchgespielt wird.

<sup>55</sup> Vgl. Anm. 54.

<sup>56</sup> „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir./ Herr, höre eine Stimme! Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!“ (Ps 130,1-2). Zit. n. der Ausgabe: *Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der Übersetzung Martin Luthers (1975)*, Stuttgart 1978.

<sup>57</sup> Hervorh. v. Vf.

<sup>58</sup> Der Altphilologe Wilhelm Henzen spricht in seiner Rezension des an dieser Stelle kaum abgewandelten Librettos von einer „unwillkürlichen Sympathie zwischen Christenthum und Germanenthum“ (Henzen: „Felix Dahn's Operndichtungen“ [Anm. 31], S. 60).

Denn nachdem der nordische Heros – dank des indischen Selbstopfers – den so unmissverständlich antizipierten Tod Baldurs, Sigfrieds und Achilles zugleich gestorben ist, wird sein Leichnam auf ein Schiff der „Sachsenflotte“ (S. 109) gebracht, umtönt vom „Trauerchor“ (S. 110) seiner Männer, dessen letzte Strophe lautet:

Er war stark in der Schlacht und sein Arm war wie Erz und sein Herz war wie Gold,  
Drum trauern wir Alle um Harald,  
Und wir führen den Leib zu dem heimischen Strand, wo das Nordmeer rollt,  
Doch er selbst frohlockt in Walhalla. (S. 111)

Indes machen sich die Nordmänner nicht alleine in die Heimat auf. Ihnen folgt in gebührendem Abstand ein „griechisch Schiff“. An Bord sind Theano und Josephus. „Hand in Hand“ begleiten sie die Gebeine Haralds auf ihrer irdischen Heimreise, während „durch die Morgenlüfte friedevoll“ (S. 112) die letzte Strophe des christlichen Chorals erschallt – man weiß nicht recht, woher – und die finlen Verse des Epos füllt.

Denn in Asche wird vergehen,  
Was wir stark, was lieblich sehen,  
Aller Stolz und Schmuck der Zeit:  
Gottes Gnade ohne Wanken,  
Gottes Liebe ohne Schranken  
Waltet fort in Ewigkeit. (Ebd.)

Dahn inszeniert die Heimreise der Wikinger also als eine Reliquientranslation nach hagiographischem Protokoll<sup>59</sup>, schreibt die germanisch-griechisch-christliche Synthese damit endgültig fest und etabliert zugleich eine raum-zeitliche Ordnung, in der Anfang und Ende, Ursprung und Neubeginn in eins fallen. Zurück bleiben die Trümmer der römischen Antike, während sich das indische Altertum als gemeinsamer Ursprung von Griechen und Germanen durch sein jungendliches Selbstopfer in der Verbindung beider Altertumskulturen auflöst.

Bezeichnenderweise ist es jedoch ein *toter* Germane, der das Zentrum dieses Schlusstableaus bildet und dessen *translatio* mithin gerade keine neue Genealogie begründet. Und ebenso signifikant nimmt sich der Umstand aus, dass Felix Dahn just diese Reliquientranslation zum großen Finale des *Kampfs um Rom* ausbauen wird, wo er die Leichen der Gotenkönige Teja und Theoderich unter dem viel zitierten Ruf „nach Norden! gen Thuleland! Heim bringen wir die letzten Goten“<sup>60</sup> verschiffen lässt.

Denn in diesem Schluss von Epos und Roman realisiert sich ein Modell des Tragischen, dessen paradigmatische Realisierung Felix Dahn in der germanischen Mythologie als einer durch und durch „dramatisch“ aufgebauten ausgemacht und

<sup>59</sup> Vgl. dazu den Überblick: Martin Heinzelmann: „Translation (von Reliquien)“, in: Norbert Angemann u.a. (Hg.): *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8, München 2002, Sp. 947-949.

<sup>60</sup> Dahn GW II (Anm. 1), S. 398 [VII/16].

geschichtsphilosophisch gedeutet hatte.<sup>61</sup> Im Zentrum dieses Modells steht bei Dahn nicht die individuelle Schuld, sondern ein durch das „freie[ ] Walten[ ] der Phantasie“ bedingter, „unheilbare[r] Bruch[ ]“ der mythologischen Götterwelt des Nördens „mit der gegebenen Friedensordnung in Religion, Moral oder Recht“. <sup>62</sup> Diesen kategorialen Riss zwischen ihrer Götterwelt und der Sphäre des Ethos hätten die Germanen nun aber nicht durch den „Import“ einer neuen Religion oder die „Reinigung“ der alten zu kitten unternommen <sup>63</sup>, sondern ihn durch eine „That großartigster Sittlichkeit“ in Gänze aufgehoben: durch die Vernichtung des gesamten Walhalls in der „Götterdämmerung“. <sup>64</sup> Dahn liest die Ragnarök also als notwendigen Untergang der Götter, der von der ersten Verfehlung der Asen an am Horizont stand, <sup>65</sup> und zugleich als deren fulminantes Selbstopfer zur Wiederherstellung der sittlichen Ordnung. Und in eben dieser Ausrichtung auf den notwendigen Untergang liegt für Dahn das genuin Tragische der nordischen Mythologie, gegen die sich die griechische als ebenso genuin „episch[e]“ ausweist: „[I]n Ewigkeit, nachdem die alten Kämpfe ausgefochten, Titanen und Giganten gebändigt sind, tafeln die Götter und Göttinnen auf den Höhen des Olympos“. <sup>66</sup>

Altertumspolitisch ist diese germanische Meta-Codierung des Tragischen ein veritabler Coup, weist sie doch implizit den unangefochtenen Ursprungsstatus der attischen Tragödie in den deutschen Dramentheorien des 19. Jahrhunderts als kulturgeschichtliches Missverständnis aus.

Von Dahns mythopoetischem Verständnis des Tragischen her betrachtet, erschließt sich aber auch die Finalisierungsstrategie seines Epos, die er in *Ein Kampf um Rom* dann zu einem geschichtsphilosophischen Ragnarök ausarbeiten wird: Als Figuralallegorie der Germanen gestaltet und zudem ausgewiesen als zweiter Baldur, muss Harald in dieser versepisch gefassten Tragödie den Tod finden, dessen Notwendigkeit sich nicht aus einer individuellen Schuld hereschreibt, sondern aus der inneren Logik der nordischen Mythologie. Entsprechend begründet die titelgebende Verbindung des nordischen *Harald* mit der griechischen *Theano* im Epos auch keine neue Genealogie, sondern erfährt ihre entscheidende Institutionalisierung allererst im Tod des Germanen und in der anschließenden *translatio* seines Leichnams in eine Heimat, deren Bäume immer schon christliche Vanitas-Choräle gesungen haben.

Wenn Felix Dahn bei der Gestaltung des Librettos zu *Harald und Theano* im Jahre 1880 – *Ein Kampf um Rom* ist längst erfolgreich auf dem Markt – dann ausgerechnet diesen Tragödienschluss kassiert, den Wikinger mithin nicht als Leichnam, sondern als quicklebendigen Befreier der Welt „vom Römerjoch“ sowie als Beschützer des griechischen „Götterbild[s]“ und des „Christenglauben[s]“ auf die

61 Felix Dahn: „Das Tragische in der germanischen Mythologie“, in: Ders.: *Bausteine. Gesammelte kleine Schriften*, Berlin 1879, S. 102-132, hier: S.124.

62 Ebd., S. 119f.

63 Ebd., S. 119.

64 Ebd., S. 122.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 124.

Heimreise schickt, allzeit zu weiteren Eroberungen bereit, <sup>67</sup> dann darf man das also getrost als poetischen Kollateralschaden werten – sei es einer enthemmten Affirmation überkommener Opernformate, sei es eines reichsgründungseuphorischen Überschwangs. <sup>68</sup>

Der literaturgeschichtlich und altertumspolitisch eigentlich relevante Eintrag Felix Dahns steht dagegen eisern im Zeichen des Tragischen. Und nirgends haben seine Nordmänner so engagiert gekämpft wie auf dem Feld der dramatischen Darstellungsformate, gehüllt in ein episches Bärenfell.

67 Vgl. HuTh 1880, S. 76.

68 Die Schlussverse des Librettos deuten tatsächlich eher auf eine Überdosis Reichsgründungseuphorie hin: „Zurück in die Heimat! Zurück in den Nord! / Rasch führen die schaukelnden Wellen uns fort. / Wir tragen mit uns in des Eichwalds Nacht / Der hellenischen Schöne leuchtende Pracht. / Denn bei uns ist der Muth und das Schwert und die Macht. / Es rauscht uns der Sieg in den flatternden Fahnen, / Zu weiterm Wagen uns brausend zu mahnen, / Denn die Herrschaft der Erde gehört den Germanen!“ (Ebd.).

# Abbildungsverzeichnis

## Andrea Polaschegg

- Abb. 1: Felix Dahn: *Harald und Theano. Operndichtung* (1880), Bühnenentwurf zum I. Akt., in: *Harald und Theano. Operndichtung in vier Aufzügen* von Felix Dahn, Leipzig 1880, o.P.
- Abb. 2: Johannes Gehrts: Illustration zu Felix Dahns *Harald und Theano* (1885): Harald im Arestempel, in: *Harald und Theano. Eine Dichtung in fünf Gesängen* von Felix Dahn. Illustriert von Johannes Gehrts, Leipzig 1885, S. 57.
- Abb. 3: Ders.: Illustration zu Felix Dahns *Harald und Theano* (1885): Der Tod Haralds, ebd., S. 103.
- Abb. 4: Ders.: Illustration zu Felix Dahns *Harald und Theano* (1885): Asra mit der Giftschale, ebd., S. 89.

## Matthias Dreyer

- Abb. 1: Claudia Elbert: *Die Theater Friedrich Weinbrenners. Bauten und Entwürfe*, Karlsruhe 1988, S. 14.
- Abb. 2: Winfried Nerdinger/Werner Oechslin (Hg.): *Gottfried Semper, 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München u.a. 2003, S. 171.
- Abb. 3.1: Ebd., S. 168.
- Abb. 3.2: Ebd., S. 173.
- Abb. 4: Vitruv: *Les dix livres d'architecture de Vitruve. Corrigez et traduits mouuellement en Francois* [sic]. *Seconde Edition*, hg. v. M. Perrault, Paris 1979, S. 173.
- Abb. 5: Heinrich Magirius: *Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater. Entstehung, Künstlerische Ausstattung, Ikonographie*, Wien/Köln/Graz 1985, S. 43.

## Christian Scholl

- Abb. 1: Bettina Baumgärtel (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, Petersberg 2011, Bd. 2, S. 163.
- Abb. 2: Jürgen Ecker: *Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*, München 1991, Tafel 56.
- Abb. 3: Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf (Foto: Brüning & Schubert Restauratoren, Ratingen).
- Abb. 4: Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase.
- Abb. 5: Klassik Stiftung Weimar (Hg.): *Schloßmuseum Weimar*, München/Berlin 2007, S. 75.
- Abb. 6: Sabine Schulze (Hg.): *Goethe und die Kunst*, Frankfurt/M. 1994, S. 48.