



universität
wien

DIPLOMARBEIT

›Geschichte als Leben – Leben als Geschichte‹
Literarischer und historiographischer Vergleich zwischen
Anna Bantis Artemisia und Luther Blissetts *Q*

Verfasserin

Mag. Evelyn Kraut

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Alfred Noe

Mein Dank gilt meinen Eltern, meiner Familie und meinen Freunden für ihre
Unterstützung.
Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

*„Wer Geschichte betrachtet, soll meinetwegen den rührendsten Kinderglauben an die ordnende
Macht unsres Geistes und unsrer Methoden mitbringen, aber außerdem und trotzdem soll er
Respekt haben vor der unbegreiflichen Wahrheit, Wirklichkeit, Einmaligkeit des Geschehens.
[...] Geschichte treiben heißt: sich dem Chaos überlassen und dennoch den Glauben an die
Ordnung und den Sinn bewahren.““*

¹ Hesse, Herman, *Das Glasperlenspiel*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012, S. 249.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
1. Problemstellung	4
2. Einleitung	6
3. Der historische Roman – Kurze Einführung in Geschichte, Entwicklung und Wirkung	8
4. Anna Bantis <i>Artemisia</i>	18
4.1. Leben und Werk und Anna Bantis	18
4.2. Anna Bantis Geschichtsauffassung	20
4.3. Anna Banti und der Feminismus	22
4.4. Anna Bantis <i>Artemisia</i>	28
4.5. Literarischer Aspekt in <i>Artemisia</i>	40
5. Wu Mings <i>Q</i>	46
5.1. Wer sind Wu Ming?	47
5.2. Einstellung zur Geschichte	56
5.3. Aufbau von Luther Blissetts <i>Q</i>	59
5.4. Warum die Reformation?	71
5.5. Literarischer Aspekt in <i>Q</i>	80
6. Fazit	83
7. Bibliographie und Quellenangabe	87

1. Problemstellung

„None of it is true. But it's still [...] interesting [...],“ I said. “Does that matter?” she replied. “Do you really believe in historical truth?” “Well, there has to be some accountability in the historical record, doesn't there?” I asked, “Even if I know that archives themselves are selective and, dare I say it, already historically overdetermined?” “History doesn't exist,” she retorted. “We just tell ourselves stories. They must meet some criteria of plausibility. But the real question is How is this or that story valuable, and for whom?”²

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, einen Überblick über die Art und Weise zu geben, wie Geschichte in einen literarischen Rahmen gefasst werden kann. Wie kam es zu der Entstehung der Gattung des historischen Romans und welchen Prämissen, wenn überhaupt, unterliegt er dabei? Wie können historische Fakten dazu verwendet werden, neuen literarischen Stoff zu schaffen, der die selbigen auf der einen Seite erkennbar lassen auf der anderen Seite auch mit der kreativen Freiheit eines fiktionalen Werkes arbeiten können muss. Und auf welche Art und Weise können Ereignisse der Geschichte genutzt werden, um sie als „historische Maske“ auf die Gegenwart anwenden zu können.

Die beiden Beispiele, die zur Veranschaulichung dieser Fragestellungen herangezogen werden, sind die Romane *Artemisia* der italienischen Schriftstellerin Anna Banti und *Q* von Luther Blissett, einem bolognesischen Schriftstellerkollektiv, das heute den Namen Wu Ming trägt. Da es sich bei beiden Romanen um relativ junge und vor allem bei Luther Blissett auch noch, aufgrund der Erstveröffentlichung im Jahre 1999, um ziemlich unerforschte Werke handelt, ist die Auswahl an Sekundärliteratur auch entsprechend gering. Die wichtigsten für diese Arbeit herangezogenen Teile der Bibliographie sollen an dieser Stelle explizit aufgelistet und erläutert werden.

² Pollock, Griselda, *Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem*; in: Bal, Mieke (Hg.), *The Artemisia Files*. Chicago: Chicago University Press, 2005, S. 169.

Zur Analyse von *Artemisia* sollen vor allem die Studien Enza Biaginis und die Dissertation Cornelia Daniel dienen, die sich beide explizit mit Fragestellungen beschäftigen, die für diese Arbeit maßgeblich sind.

Zur wissenschaftlichen Fundierung der Thesen zu *Q* hat sich hauptsächlich das umfangreiche eigene Internetarchiv des Kollektivs als beinahe unerschöpfliche Fundquelle erwiesen. In diesem sammeln die Autoren von Wu Ming, ehemals Luther Blissett, Primär- und Sekundärliteraturtexte von und über sich selbst, seien sie aus Zeitungen oder Büchern. Ebenso betreiben Wu Ming eine eigene Online Zeitung, die wie ein Blog funktioniert und stets auf dem neuesten Stand gehalten wird. Die wichtigsten Links um Infomaterial zu Leben, Mission und Werk des Kollektivs zu bekommen, sind demnach <http://www.lutherblissett.net/> und <http://www.wumingfoundation.com/index.htm>.

Ein Kapitel, welches auf das Genre des historischen Romans im Allgemeinen eingeht, soll dem Leser zur besseren Orientierung angesichts der recht breit gefächerten Ansichten und Meinungen und nochmals zur Erläuterung der Thesen der Autorin dienen. An dieser Stelle möchte die Autorin darauf aufmerksam machen, dass aufgrund der enormen Bandbreite der Sekundärliteratur zu diesem Gebiet und angesichts der Tatsache, dass die Entwicklung des historischen Romans an sich nicht Kernpunkt dieser Arbeit darstellt nur die wesentlichsten Aspekte zu diesem Thema angeführt werden sollen. Den Großteil der Sekundärliteratur zum allgemeinen Kapitel über den historischen Roman und seine Entwicklung mit besonderem Schwerpunkt auf Italien sollen die Werke Hugo Austs und Margherita Ganeri miteinbezogen werden.

Da es sich bei dieser Arbeit um eine literaturwissenschaftliche Abhandlung handelt, werden natürlich als direktes Objekt der Analyse die Romane der Autoren selbst herangezogen werden. Die Autorin beabsichtigt einzelne Stellen, die die Thesen der

historischen Maske untermauern, herauszustreichen und hinsichtlich ihrer Funktion genau zu erklären.

Um größtmögliche Authentizität und Verständnis der hauptsächlich italienischen Sekundärliteratur zu ermöglichen, sollen alle Zitate in der Originalsprache erfolgen. Ausnahmen bilden Texte, die im italienischen Original nicht auffindbar waren. Diese werden dann aber explizit als Übersetzungen ausgewiesen werden.

2. Einleitung

Anhand der historischen Romane *Q* und *Artemisia* soll die literarische Intention erläutert werden, unter welcher die beiden Werke entstanden. Worin lag der Sinn und Zweck für Anna Banti, eine Malerin des Zeitalters des Barock wiederauferstehen zu lassen und sie zudem mit autobiographischen Elementen und Gedanken auszustatten, und für Luther Blissett, welches ein Pseudonym für eine Gruppe italienischer Schriftsteller ist, zwei Figuren zu erschaffen und sie in das historische Umfeld der Reformation in Deutschland einzubetten?

Festhalten möchte die Autorin an dieser Stelle auch noch, dass die Primärwerke stets sowohl in der Originalsprache Italienisch, als auch, zwecks eines noch profunderen Verständnisses, in deutscher Übersetzung gelesen wurden und diese auch in der Bibliographie angegeben sind.

Als wissenschaftliche Grundlage der Kapitel über den historischen Roman wird die Autorin vor allem auf die Werke von Hugo Aust zurückgreifen. Zur Erläuterung des

Textes von Anna Banti wird sich die Autorin vor allem auf Irene Schratteneckers Dissertation über verschiedene wiederkehrende Themen im Werk der Schriftstellerin, sowie auf die Dissertation von Cornelia Daniels über „Weibliche Emanzipation und historischer Roman“ stützen. Aufgrund der kurzen Zeitspanne (seit den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts), welche das Schriftstellerkollektiv Wu Ming, vormals unter dem Namen Luther Blissett Project bekannt, erst existiert, gibt es hierzu nur entsprechend wenig Sekundärliteratur. Die in dieser Diplomarbeit angeführten Thesen werden sich demnach hauptsächlich auf Informationen der Homepage der Gruppe, sowie auf die Diplomarbeit von Dietmar Unterkofer stützen, der sich in seiner Arbeit intensiv mit Luther Blissett und Wu Ming auseinandersetzte. Das Selbstverständnis der Gruppe, fassen sie selbst in folgende Worte:

“We are the Wu Ming Foundation. We are a collective of novelists based in Italy, a country that's living its darkest period since the old days of fascist dictatorship (1922-1945). We are the authors of several novels.”³

³ <http://www.wumingfoundation.com/english/wumingblog/>; [Stand: 30.09.2012]

3. Der historische Roman – Einführung in Geschichte, Entwicklung und Wirkung

„Der historische Roman ist als epische Sonderform zweier Jahrhunderte weitgehend durch seine Stoff- und Themenwahl bestimmt. Er entfaltet sich im >Dreiländereck< der autonomen Poesie, der exakten Geschichtswissenschaft und der legitimierenden Didaktik.“⁴

Es ist nicht möglich sich literaturwissenschaftlich mit *Artemisia* und *Q* auseinanderzusetzen, ohne vorher den Gattungsbegriff zumindest zu umreißen. Beide Werke gelten als historische Romane. Aus diesem Grund soll in diesem Kapitel auf Geschichte und Merkmale dieses literarischen Genres eingegangen werden und ein Versuch unternommen werden, die beiden zu analysierenden Werke innerhalb des abgesteckten Feldes noch einmal genauer zu kategorisieren. Hinzu sollen neben dem allgemeinen Teil auch die Besonderheiten des historischen Romans und seiner Gattungsgeschichte speziell in Italien umrissen werden.

Die beiden Wirkungsfelder von Historiographie und Literatur sind an sich recht streng voneinander getrennt. Denn während die Geschichtswissenschaft auf *„nackte Darstellung der Dinge, wie sie dokumentiert sind [...], ohne Zusatz und Auslassung, wie sie sich ereignet haben“*⁵ aufbaut, so greift der Roman an sich, und daher auch der historische Roman, bestenfalls auf *„Wirklichkeitsreste“*⁶ zurück, um die Welt zwar noch für Menschen verständlich und nachvollziehbar interpretieren zu können, aber ohne dabei Anspruch auf Faktizität zu erheben. Ganz eindeutig abgegrenzt hat sich der Roman auf die Fiktion und die Wissenschaft auf die Fakten zu beschränken. Trotz dieser Faktenorientiertheit und Konkretheit der Wissenschaft, bewegt sich

⁴ Aust, Hugo, *Der historische Roman*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. VII.

⁵ Döblin, Alfred/Walter Muschg (Hg.), *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter, 1963, S. 171.

⁶ Ebd. S. 166.

gerade die Historiographie seit jeher auf sandigem Untergrund. Hecker beschreibt dieses Dilemma in seinem Werk zu Geschichte und Fiktion auf folgende Weise:

„Keine Frage, die Geschichte (im Sinne der res gestae) hat wirklich stattgefunden. [...] Trotz dieser ans ich klaren Ausgangslage ist die erkenntnistheoretische Situation des Historikers seit jeher kritisch. Denn während die gewöhnliche empirische Bestandsaufnahme gleich welcher Art mit einem Gegenstand rechnen kann, der [...] aufgesucht werden kann, ist der Gegenstand des Historikers per Definition vergangen, abwesen, als 'er selbst' unmöglich anzutreffen.“⁷

Auch der Historiker kann demnach auch seine Arbeit nur auf indirekte Informationen, also auf Quellen stützen.

Im Zuge der Arbeit wird noch näher herausgearbeitet werden, dass die Trennung der beiden eben nicht so einfach ist, wie es sich Literatur- und Geschichtswissenschaftler gerne wünschen. Dabei ist es aber wichtig zunächst auf Gattungsgeschichte und generelle Philosophie zur Geschichte einzugehen.

Der historische Roman ist ein relativ junges Genre. Wichtige Elemente dieser Gattung finden sich bereits in der Literatur des 18. Jahrhunderts.

„We can distinguish between a broad and a narrow concept of the historical novel, [...]. The first simply regards the genre as fictional narrative which incorporates historical materials, without any further qualifications. The second specifies additional narratological and thematic features which a text has to process if it is to count as an historical novel.“⁸

⁷ Hecker, Axel, Geschichte als Fiktion. Alfred Döblins „Wallenstein“ – eine exemplarische Kritik des Realismus, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986, S. 33.

⁸ Wesseling, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991. S. 27, 28.

Zu europaweiter Beliebtheit brachte ihn aber erst Walter Scott zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Dieser setzte die verschiedenen Bestandteile dieses im Entstehen begriffenen Genres zusammen und machte daraus ein sehr erfolgreiches literarisches Rezept. Man kann aus diesem Grund so weit gehen, Scott als „Vater“ des modernen historischen Romans zu bezeichnen. *„La questione della paternità di un genere può apparire oziosa. Ma nel caso del romanzo storico è importante riconnetterne a Scott l'invenzione, per sottolineare la radicale novità rispetto ai generi pre-romantici.“*⁹

Zu den wesentlichsten Eigenschaften eines historischen Romans gehört nach Hugo Aust die Aussendung von Geschichtssignalen.¹⁰ *„[Geschichtssignale] sind Daten, Namen (von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen), kultur- und sittengeschichtlichen Einzelheiten, amtliche Dokumente. Sie alle drücken zeitliche Differenz und Distanz aus, selbst wenn sie nicht die Vergangenheit, sondern in die Fiktion ›versetzen‹.“*¹¹

Will man nun jedoch definieren, was ein Geschichtsroman ist, so obliegt einem zunächst die Aufgabe sich zu fragen, was denn eigentlich Geschichte selbst ist. Der Begriff des historischen Romans und welche Bedeutung er innehat, ändert sich mit dem Verständnis von Geschichte.¹² Doch schon allein an der Frage, ob Geschichte eine Reihe faktischer Tatsachen oder ein rein menschliches Konstrukt darstellt, scheiden sich die Geister. Der Begriff der Geschichte, wie wir ihn heute gebrauchen, stammt aus dem 18. Jahrhundert. Es kann kaum als Zufall angesehen werden, dass die Geburtsstunde des historischen Romans in etwa damit zusammenfällt, wie dies auch Anna Kuhlmann in ihrer Dissertation beschreibt:

⁹ Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce: Piero Manni, 1999, S. 27.

¹⁰ Vgl. Aust, *Der historische Roman*, S. 22.

¹¹ Ebd., S. 22.

¹² Vgl. ebd., S. 22.

„So wird in der Regel der Anfang der Gattungsgeschichte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verortet, wo sich ein völlig neues, d.h. modernes Bewußtsein für die Geschichte bildet: es entsteht die Verzeitlichung des Geschichtsbegriffs, [...] die dazu führt, daß Geschichte als insgesamt als linearer Prozeß in der Zeit verstanden wurde.“¹³

Geschichte wird als eine Folge von Ereignissen und Handlungen angesehen und somit als Prozess, in welchem nach ständiger Verbesserung gestrebt wird. Vergangenheit wird demnach als einmalig und unwiederholbar aufgefasst und Gegenwart als direkte Konsequenz des stetigen sich Abwechselns von Fortschritt und Verfall. Die Gründe für das Aufkommen einer solchen Geschichtsphilosophie sind vielseitig. Es findet im Zeitalter der Aufklärung ein Übergang vom heilsgeschichtlichen zum weltgeschichtlichen Denken statt, das heißt es ist nun der Mensch und nicht länger Gott, der Einfluss auf das Weltgeschehen und nicht zuletzt sein eigenes Leben nimmt. Die Menschen gewinnen immer mehr Vertrauen in die Wissenschaft und rationalistische Denkweisen herrschen vor. Wenn es nun der Mensch ist, der durch sein Handeln Geschichte hervorbringt, so will er nun in Erfahrung bringen und verstehen lernen, wie seine Vorgänger durch ihr Tun die Welt bisher gestalteten.¹⁴ Davor war es nicht üblich, Geschichte von Poesie zu trennen und das eine als auf Fakten basierende Wissenschaft und das andere wiederum als Phantasie eines Autors anzusehen. Ein Denken, dass Realität und Literatur strikt voneinander trennt entwickelt sich erst mit der Aufklärung, also Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Erst dann wird der Mensch von *„der Idee realistischer Weltbetrachtung geradezu besessen.“*¹⁵ In der Mischung aus Fakt und Fiktion liegt auch der bis dato wesentlichste und brisanteste Streitpunkt bezüglich des historischen Romans in der Literaturtheorie.

¹³ Kuhlmann, Anne, *Revolution als ›Geschichte‹: Alfred Döblins »November 1918«*. Eine programmatische Lektüre des historischen Romans, Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 11.

¹⁴ Vgl. Aust, *Der historische Roman*, S. 7.

¹⁵ White, Hayden, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994, S. 65.

Um an dieser Stelle speziell auf den historischen Roman in Italien einzugehen, muss erwähnt werden, dass dieses Genre im italienischen Raum erst mit einer gewissen Verzögerung zu Bekanntheit kam. Die ersten Übersetzungen der Romane Walter Scotts erfreuten sich dann in den Zwanzigern des 19. Jahrhunderts jedoch sofort großer Beliebtheit. Obgleich es bereits vor Scott eine gewisse Produktion an populär-geschichtlichen Werken gab, wie beispielsweise jene von Cesare Balbo und Santorre di Santarosa, so ebneten doch erst die politische Entwicklung Italiens und der aufkeimende Geist jener Epoche, die später als „Risorgimento“ bezeichnet werden sollte, den Weg für das geschichtliche Bewusstsein der jungen italienischen Nation und damit für die literarische Verarbeitung historischer Stoffe.¹⁶

Con i grandi rivolgimenti economico-politici che portarono alla nascita dello Stato borghese, lo spazio della fruizione letteraria venne profondamente modificato. Anche in Italia, dove la situazione politica rendeva assai lento il processo di modernizzazione rispetto all'Inghilterra o alla Francia, il successo del romanzo storico, motivato dalla necessità dell'impegno politico, fu in buona misura il prodotto di un nuovo tipo di circolazione letteraria, legata alla stampa giornalistica.¹⁷

Als die „risorgimentale“ Idee allmählich wieder in Vergessenheit gerät, büßt auch der historische Roman wieder an Beliebtheit ein. Der „romanzo risorgimentale“ war ein Ausdruck der Ideen des neuen freien Bürgertums bezüglich eines vereinten Italiens gewesen. Doch mit der tatsächlichen Einheit des Landes kam unweigerlich die Desillusionierung angesichts der entstandenen sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Probleme. Aus diesem Grund wurde er nun Opfer von Satiren und Parodien.¹⁸ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war schließlich ein allgemeines, ziemlich

¹⁶ Vgl. Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia*, 1999, S. 30.

¹⁷ Ebd., S. 33,34.

¹⁸ Vgl. ebd., 1999, S. 47,48.

verbreitetes Desinteresse an allen möglichen literarischen Formen zu spüren. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg sollte die kulturelle Debatte wieder aufgenommen und dementsprechende auch der historische Roman wieder für ein breiteres Publikum „entdeckt“ werden.

„[...] non è peraltro vero che il romanzo storico sia del tutto scomparso. Nella pratica letteraria italiana della prima metà del Novecento, si registra una tradizione liminaria, che procede lungo due strade divergenti: da una parte c'è il romanzo siciliano, che ha come tema dominante il fallimento del Risorgimento, [...]. Dall'altra, c'è un filone di tono minore, legato all'esigenza di far emergere punti di vista storicamente discriminati, come quello femminile, alla luce di problematiche socio-culturali attuali.“¹⁹

Genau dies ist schließlich die Sparte, in welche das Werk der Anna Banti unter anderem einzuordnen ist. Nach Banti und vielleicht auch Maria Bellonci schläft das Interesse am historischen Roman wieder eine Zeit lang ein, bis es in den achtziger Jahren mit *Il nome della rosa* von Umberto Eco, der auch als typisch postmoderner Roman gelten kann, wieder geweckt wird. Seit damals erfreut sich das Genre in Italien bis dato ungebrochener Popularität.²⁰

Nach diesem Exkurs in die Geschichte des historischen Romans, ist noch zu erklären, welche literarischen Prämissen dieses Genre ausmachen.

Faktum ist, dass an die Geschichtswissenschaft im Gegensatz zur Literatur eine Realitätsanforderung gestellt wird. *„Geschichte ist nicht Text, sondern vergangene Wirklichkeit – also in diesem Sinne nicht Fiktion. [...] Damit liegt das »Spannungsfeld« des historischen Romans aber nicht mehr zwischen Historiographie und Fiktion, sondern zwischen Realität und Romanfiktion.“²¹* Der

¹⁹ Vgl. Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia*, 1999, S. 84.

²⁰ Vgl. ebd., S. 101.

²¹ Kuhlmann, Anne, *Revolution als »Geschichte«*, 1997, S. 16.

historische Roman bewegt sich für gewöhnlich in der Grauzone dazwischen. Auf der einen Seite möchte der Leser bekannte historische Fakten und Figuren wiedererkennen, auf der anderen Seite sich an den fiktiven Gefühlen und Erläuterungen der (manchmal ebenfalls erfundenen) Figuren erfreuen, die dem Geschehen eine menschliche Plastizität geben und die historische Umgebung aus der starren Welt der wissenschaftlichen Fundiertheit herausholen. Dabei muss sie aber wieder erkennbare Geschichte voraussetzen.²² Der Leser muss auch bei den erfundenen Figuren eines historischen Romans das Gefühl haben, dass es trotz – womöglich sogar eindeutig erkennbarer – Dichtung, zumindest so gewesen sein könnte. Ein Roman der eine fiktive Vergangenheit thematisiert wäre keine Historiographie, da hier wiederum kein Wirklichkeitsanspruch vorliegt. Hugo Aust bringt diese Diskrepanz sehr pointiert zur Sprache: *„Um sich des kritischen Merkmals ›Geschichte‹ zu vergewissern, jongliert die[...] professorale Selbstdarstellung mit drei ›Bällen‹: mit der poetischen Lizenz des Romans, mit dem allgemeinen Interesse an der vergangenen Wirklichkeit und mit der wissenschaftlichen Autorität.“*²³

Da aber die Frage, was im philosophischen oder auch im naturwissenschaftlichen Sinne Wirklichkeit ist, den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde, soll für den weiteren Verlauf der Arbeit Geschichte als Wirklichkeit und diese als tatsächlich passierte, zeitliche aufeinanderfolgende Reihe von Fakten angenommen werden.

In diesem Sinne ist natürlich als großer Unterschied zwischen diesen beiden Feldern anzugeben, dass die Wissenschaft stets analysieren möchte, während die Literatur in den meisten Fällen erzählen möchte, wodurch wieder auf den zuvor angesprochenen Streitpunkt eingegangen wird. Dadurch entsteht die Diskrepanz zwischen einer narrativen und einer rein deskriptiven Geschichtsschreibung.²⁴

²² Vgl. Aust, Hugo, *Der historische Roman*, S. 17.

²³ Ebd., S. 5.

²⁴ Vgl. ebd., S. 11.

Hugo Aust zählt nach Victor Klemperer insgesamt fünf Möglichkeiten, auf die Geschichtsschreibung nach ihren Autoren und Zweck einzuordnen:

„Der ›Chronist‹ berichtet unverknüpft, »was er an Tatsachen weiß und für Tatsachen hält«, ›der Kritiker‹ überprüft die »Dinge auf ihre Tatsächlichkeit«, der ›Philosoph‹ ergründet ihren Zusammenhang, der ›Dichter‹ will die geschichtlichen Dinge »gestalten und beseelen« und der Politiker› rückt alles auf das Spielfeld seiner Zweck-Kalkulationen.“²⁵

Ginge es nach genau dieser Kategorisierung, so würden die beiden in dieser Arbeit behandelten Beispiele mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Sparte der Dichter fallen, wobei man gerade bei Luther Blissett möglicherweise ein weiteres Feld einfügen müsste, nämlich das des Revolutionärs, der Literatur – auch historische – dafür gebraucht, seine eigenen Ideen zu transportieren. Dies dient dann nicht unbedingt einem manipulativen Zweck, wie es beim „Politiker“ der Fall ist, sondern vielmehr einem sehr persönlichen Wunsch in der Welt vielleicht auf Gleichgesinnte zu stoßen und etwas in Gang zu bringen.

Ebenso wie es verschiedene Ziele gibt, eine Erzählung in eine geschichtliche Situation hineinzusetzen, gibt es auch verschiedene Möglichkeiten, dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen. *„Unter dem Gesichtspunkt der Darstellungsintention gliedert sich der historische Roman in eine rekonstruktive und eine parabolische Variante.“²⁶* Die deskriptive Variante strebt – wie der Name schon vermuten lässt – nach einer möglichst genauen Wiedergabe der Geschichte, während die narrative Form Geschichte als Spiegel der Gegenwart zu interpretieren sucht. Damit einher geht auch der Unterschied zwischen deskriptiver und narrativer Geschichtsschreibung. Mit der Intention der deskriptiven Variante, den Leser

²⁵ Klemperer, Victor, „Die Arten der historischen Dichtung“. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1 (1923), S. 370-399, zitiert nach: Aust, Hugo, *Der historische Roman*, S. 14.

²⁶ Aust, *Der historische Roman*, S. 33.

möglichst genau über historische Gegebenheiten zu informieren und zu belehren, schließt sie sehr eng die rekonstruktive Form an. Das Kennzeichen der narrativen Form ist hingegen, dass sie eine Erzählung in den Kontext der Geschichte stellt. Die parabolische Variante kann somit als Untergattung dieser Art der Geschichtsdarstellung angesehen werden, da sie versucht Geschichte auf ihren gegenwärtigen oder aktuellen Kontext hin aufzuarbeiten versucht. So veranschaulicht etwa schon Erika Mitterer in ihrem 1940 erschienen Roman *Der Fürst der Welt* den Machtzuwachs der Nationalsozialisten am Modell der spanischen Inquisition.²⁷ Im Laufe dieser Arbeit wird sich noch zeigen, dass beide behandelten Romane mit großer Eindeutigkeit dieser zweiten Form zuzuordnen sind.

Manche Forscher sehen im Erzählen sogar die einzige wahrhafte Möglichkeit, Geschichte erlebbar und nicht zuletzt begreifbar zu machen.²⁸ Als einer davon ist wohl Michael Limlei zu nennen, der in seinem Werk die Verflechtung von Fakt und Fiktion propagiert.

„Nicht das polare Nebeneinander von Historie und Dichtung, sondern die spezifische Vermittlungsabsicht zwischen geschichtlicher Welt und individualisiertem Entwurf; nicht der Hiatus zwischen Realität und Fiktion, sondern die wie immer problematische Absicht ihrer Verschränkung innerhalb eines dynamischen und zielgerichteten Handlungsverlaufs, können als die signifikanten Besonderheiten des historischen Erzählens bezeichnet werden.“²⁹

In der Tat besitzt diese Form der Geschichtsdarlegung einen Reiz, der jeder Kritik seitens der Verfechter der Geschichte als ernstzunehmende Wissenschaft trotz. Dem Schriftsteller wird die Freiheit gelassen, das zu schreiben, was vielleicht nicht historisch fundiert, aber auf jeden Fall wahrscheinlich im Kontext des literarischen

²⁷ Vgl. Aust, Hugo, *Der historische Roman*, S. 137.

²⁸ Vgl. Kuhlmann, Anne, *Revolution als ›Geschichte‹*, 1997, S. 28.

²⁹ Limlei, Michael, *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820 - 1890)*, Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang, 1988, S. 25.

Werkes sein muss. Der Leser kann und sollte sich dieser (stellenweisen) Fiktion oder des Mangels an Wahrheitsanspruch bewusst sein, denn nur dann kann etwas entstehen, Margherita Ganeri in ihrem Werk zum historischen Roman in Italien als Pakt beschreibt, entstehen:

*„La scrittura “verosimile” prevede specifiche regole strutturali di organizzazione dei contenuti narrativi. È il «patto letterario», in ultima analisi, a distinguere inequivocabilmente il «modo» storico dagli altri. Il romanzo che vi si ispira presuppone l’instaurazione di un rapporto fiduciario tra scrittore e lettore, fondato sulla certificazione delle verità del narrato, e implica un’impostazione didattico-esplicativa della scrittura.”*³⁰

Es bleiben also die Fragen zu beantworten, wie viel Realität und Fakt überhaupt in Literatur stecken kann. Inwieweit kann die Geschichtswissenschaft überhaupt ihren Anspruch auf absolute Faktizität einlösen, wenn man sich mit dem Erforschen einer vergangenen, also schon lange nicht mehr realen Zeit, unweigerlich auch auf das Territorium der Spekulation und der menschlichen Phantasie begibt, um den historischen Zusammenhängen gerecht werden zu können?

Dieses ständige Tauziehen zwischen Wahrscheinlichkeit, Fakten und Fiktion kann jedoch genau als jene Mischung gelten, die den historischen Roman zu einem der wahrscheinlich interessantesten Genres macht. Wie genau dieser spezielle Charme nun innerhalb eines historischen Romans entsteht, soll in den folgenden Kapiteln anhand der Beispiele *Artemisia* und *Q* von Anna Banti und Luther Blissett erläutert werden.

³⁰ Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia*, 1999, S. 9.

4. Anna Bantis Artemisia

Der erste historische Roman, mit welchem sich diese wissenschaftliche Arbeit beschäftigt, ist der semi-autobiographische Roman *Artemisia* der italienischen Schriftstellerin Anna Banti.

4.1. Leben und Werk Anna Bantis

Der Name Anna Banti ist im deutschen Sprachraum noch relativ unbekannt, weswegen die Kenntnis ihrer Biographie an dieser Stelle nicht vorausgesetzt wird. Aus diesem Grund sollen einige für ihr literarisches Schaffen relevante Eckdaten in diesem Kapitel angegeben werden.

Anna Banti wurde 1890 als Lucia Lopresti in Florenz geboren. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität La Sapienza in Rom und war mit Roberto Longhi verheiratet, der seinerseits als einer der wichtigsten italienischen Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts gilt. Longhi war ihr Professor an der Universität gewesen und war bereits eine anerkannte Größe, als Lopresti zu schreiben begann. Wohl darin liegt auch der Grund ihres Pseudonyms Anna Banti, welches sie bis zu ihrem Tod nicht mehr ablegen sollte. *„Anna Banti è uno pseudonimo. «Mi sarebbe piaciuto usare il cognome di mio marito. Ma lui l'aveva già reso grande e non mi sembrava giusto fregiarmene [...]»³¹*

Wichtig anzumerken scheint es an dieser Stelle auch zu sein, dass Anna Bantis vorwiegendes Interesse, wie ihr Studium bereits anklingen lässt, eigentlich der Kunstgeschichte galt. Doch die schier übermächtige Präsenz ihres Mannes auf

³¹ Petrignani, Sandra, *Le signore della scrittura*, 1984, 1996, S. 101.

diesem Gebiet bewog sie dazu, selbst nicht eindringlicher in diesem Forschungsfeld tätig zu werden und sich stattdessen der Literatur zuzuwenden:

„[Anna Banti] Ma non ero fatta per la storia dell'arte. Non è stato un male cambiare campo. Anche perché visto che c'era già Longhi a fare il critico così bene, non mi pareva ci fosse bisogno di un'altra a fare la stessa cosa molto meno bene. Lui era un genio della critica d'arte, io sarei stata una normale storica dell'arte. Anche se qualche intuizione, in questo campo, l'ho avuta...”³²

„[Interviewer] Ma all'inizio non era sicura nemmeno del suo talento letterario. Quello pseudonimo non era anche un segno di paura? Muoveva i passi in un campo lontano dal suo interesse principale...

Paura no. Riservatezza sí. Mi sono detta: vediamo come va. Non volevo espormi direttamente e non volevo esporre Longhi. Per lungo tempo pochi hanno saputo chi fosse veramente Anna Banti.

Il nome di Longhi torna continuamente, inevitabilmente. Non le è pesato avere accanto una presenza così autorevole, così «ingombrante»?

Siccome sono sincera dico questo: Quando sento dire Anna Banti, virgola, moglie di Roberto Longhi, non è che mi fa proprio piacere. Non è facile convivere con una figura più grande messa sempre accanto al proprio nome. Mio marito non mi avrebbe mai, volontariamente, fatto ombra. Anzi, mi ha sempre sostenuta e incoraggiata. Sono stata molto infelice quando l'ho perduto; una infelicità che dura tutt'ora. Aver avuto un compagno della sua forza intellettuale è stato importantissimo. [...]”³³

Roberto Longhi ist es letzten Endes auch, dem die 1916 erfolgte “Wiederentdeckung” Artemisia Gentileschis für die Kunstgeschichte zuzuschreiben ist. Die Barockmalerin

³² Pettrignani, Sandra, *Le signore della scrittura*, 1984, 1996, S. 102.

³³ Ebd., S. 102, 103.

war trotz ihres zu Lebzeiten doch beachtlichen Ruhmes lange Zeit in Vergessenheit geraten. Insofern liegt es nahe anzunehmen, dass Anna Banti davon zum Schreiben ihres wahrscheinlich berühmtesten Romans animiert wurde.³⁴

4.2. Anna Bantis Geschichtsauffassung

„Pur nutrita da un gusto attentissimo per il documento storico e il materiale d'archivio, la ricerca della Banti si orienta tuttavia su binari distinti e ben differenziati da quelli della semplice ricostruzione cronachistica o della biografia tout court, preferendo al vero storico il «verosimile» manzoniano, al fatto avvenuto le «insidie del fatto inventato».“³⁵

Artemisia ist definitiv der Gattung des historischen Romans zu zurechnen. Im Gegensatz zu anderen Werken dieser Gattung wird bei Anna Banti jedoch relativ schnell klar, dass sie die Literarizität in keiner Weise verleugnen möchte. Im Gegensatz dazu geht sie eindeutig den zuvor schon benannten Pakt zwischen dem Geschehenen und dem Wahrscheinlichen ein. Sie nimmt sich ganz offenherzig die Freiheit heraus, den geschichtlichen Fakten rund um Artemisia Gentileschis Lebens mit Kunstfertigkeit und persönlicher Interpretation zu begegnen. Gerade für eine versierte Kunsthistorikerin wie sie ist dies recht erstaunlich, dass die historischen Fakten scheinbar ohne zu zögern der Poesie der symbolträchtigen Wahrscheinlichkeit untergeordnet werden. Banti selbst bezieht in einem Vorwort, das sich direkt an den Leser richtet, zu der Ungezwungenheit, mit der sie Artemisias Leben aufzuarbeiten suchte, Stellung und deutet die Einbindung persönlicher Geschichte und Biographie an:

³⁴ Lutz, Dagmar, *Artemisia Gentileschi. Leben und Werk*, Stuttgart: Belser 2011, S. 6.

³⁵ Nozzoli, Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze: La Nuova Italia, 1978, S. 86.

„Un nuovo accostarsi e coincidere fra vita perenta e vita attuale; una nuova misura di connivenza storico-letteraria; il tentativo d'immettere nella palude bastarda dell'italiano letterario in corso, vecchie e potabilissime fonti dell'uso popolare nostrano: tali erano le ambizioni del racconto che, intitolato Artemisia, era alle ultime pagine nella primavera del 1944.“³⁶

Die Leidenschaft der Schriftstellerin für Geschichte wird in einem Interview zum Ausdruck gebracht, das sie noch kurz vor ihrem Tod mit Sandra Petrignani führte. Darin bringt sie auch ihre Meinung ein, was ein geschichtlicher Roman sein sollte und nicht zuletzt, wie die Literatur mit Geschichte umgehen sollte:

„[Interviewer] La passione per la storia anche nel ricamo! A proposito, lei che è maestra nel romanzo storico come giudica il grande successo che ha oggi raggiunto questo genere letterario?

[Anna Banti] Le confesso che mi sento fiera di essere stata io a lanciarlo. Artemisia è romanzo storico per eccellenza. Il romanzo storico reinventa la storia, fa un'opera proustiana sulla storia. L'artista la fa rivivere per il lettore calandosi in epoche e personaggi di tanto tempo fa. Ma il boom di oggi è falso. Non c'è un romanzo storico oggi che mi paia degno di essere letto. Non basta scrivere fatti sulla base di documenti: la letteratura deve saper dire qualcosa di più.“³⁷

Obgleich man von Anna Banti als Kunsthistorikerin eigentlich erwarten sollte, bezüglich der Exaktheit geschichtlicher Fakten einen ziemlich rigiden Standpunkt inne zu haben, gesteht sie der Literatur doch ganz eindeutig andere Freiheiten und Schwerpunkte zu. Darauf soll im Kapitel, in dem gezielt *Artemisia* auf historiographische und literarische Spuren untersucht wird, näher eingegangen werden.

³⁶ Banti, Anna, *Artemisia*, Milano: Mondadori, 1953, S. 9.

³⁷ Petrignani, Sandra, *Le signore della scrittura*, 1996, S. 104.

Anna Bantis historischen Roman könnte man in eine Strömung der moderneren Geschichtsauffassung einordnen, die Elisabeth Wesseling in ihrem Werk als „*subjectivization of history*“³⁸ bezeichnet.

*„The subjectivization of history affects a balance between fictional characters and outer circumstances which differs considerably from that of the classical model of historical fiction. [...] Thus, in Scott's novels the psychological interest is subordinated to the demands of external realism. In modernist fiction, it is the other way round.“*³⁹

4.3. Anna Banti und der Feminismus

*„Die Frauengestalten, die Banti erfindet, stehen allesamt in einer Welt, die nicht nach ihrem Maß gemacht ist. Sich ihr eigenes Maß zu schaffen und es gegen die überkommenen Regeln durchzusetzen, ist ihr Ziel. Manchen gelingt es, wie Artemisia, [...]“*⁴⁰

In Anna Bantis literarischem Oeuvre spielen Frauen die unangefochtene Hauptrolle. Nicht nur in *Artemisia*, sondern beispielsweise auch in *Itinerario di Paolina*, *Sette Lune* und *La Camicia bruciata*, um nur einige wenige ihrer als feministisch bezeichnete Werke zu nennen, beschäftigt sich die Autorin eingängig mit dem Leben und Schicksal von Frauen in verschiedenen Lebenspositionen. Dabei steht fast immer der Kampf um Selbstbestimmung und Autonomie gegen die vorherrschenden gesellschaftlichen Normen im Vordergrund der Erzählungen. Nicht zuletzt deshalb

³⁸ Wesseling, Elisabeth, *Writing History As A Prophet*, 1991, S. 75.

³⁹ Ebd., S. 76-77.

⁴⁰ Schrattenecker, Irene, „Quel mondo di donne fragili e superbe....“. Studien zur Erzählkunst von Anna Banti“. Diss. Universität Salzburg, Wien: VWGÖ, 1992, S. 150.

gilt sie – vor allem in Italien – als eine der bedeutendsten Vertreterinnen des Neofeminismus.

„Artemisia si configura così lontana dalla impostazione del femminismo storico di cui rifiuta il concetto di emancipazione intesa come partecipazione paritaria ad un insieme di valori precostituiti, per muoversi piuttosto sul terreno di una reinterpretazione globale della condizione femminile e, indissolubilmente, della storia e della società.“⁴¹.

Nichtsdestoweniger kann Anna Banti der Einordnung ihrer Werke in die Sparte der feministischen Literatur nicht viel abgewinnen, obgleich diese zum Zeitpunkt der Erscheinung des Romans durchaus nur positiv gemeint war. Im Interview mit Sandra Petrignani äußert sie sich zu den Gründen ihrer Abneigung gegen diesen Begriff und ihren Hoffnungen, die sie trotzdem in die Frauen setzt.

“[Interviewer] Ma lei odia questa definizione [femminista]...

[Anna Banti] Sí, la odio.

Eppure lei ha sempre difeso la causa delle donne, nei libri come nella vita. Perché si urta se le danno della femminista?

Perché il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne. E le dirò questo: le donne sono cattive verso le altre donne. Sono invidiose. Non sopportano che un'altra distingua in qualcosa. Le sembra femminismo questo?

Ma non le sembra che le donne abbiano, in una società fatta su misura dell'uomo, tanti problemi in più dei maschi?

Sí, questo lo credo. E penso che questi uomini ne fanno veramente di tutti i colori e che, politicamente, ci stanno portando alla rovina. Forse, se ci

⁴¹ Nozzoli, Anna, *Tabù e coscienza*, 1978, S. 99-100.

*fossero le donne al potere, le cose andrebbero meglio. E se Dio vuole, adesso, al potere qualche donna c'è e non mi pare che se la cavi peggio degli uomini. Le donne sono più realistiche. L'uomo è utopista. Le donne sanno rinunciare o correggere gli ideali in nome della necessità. [...]*⁴²

Im selben Interview äußerte sie sich auch noch ein weiteres Mal im Bezug auf das Adjektiv des "feministisch": „*Non è retorica femminista. Le scrittrici qui raccolte non sono femministe. Appartengono a una età che questa parola non contempla. Se ne infastidiscono. Ma sono tutte ugualmente consapevoli dello svantaggio e, insieme, della grandezza della femminilità.*“⁴³ Ebenso klingt in den Worten der Schriftstellerin an, dass sie keineswegs als Vorreiterin für alle Frauen kämpfen möchte. Sie versteht sich selbst eher als Pionierin der künstlerischen Elite unter den Frauen und nicht mehr als Teil der Welt der ganz alltäglichen – wenn man so will auch gewöhnlichen – Frauen. In dem, was sie erreicht hat, empfindet sie ihren eigenen Status als etwas Besonderes. Zwischen den Zeilen ist dies auch erkennbar, wenn sie meint, dass sie vor allem junge Mädchen möge, die schreiben⁴⁴ und damit dieselbe Sonderstellung genießen. Anna Nozzoli versucht in ihrem Werk eine Erklärung für dieses Gefühl der Überlegenheit zu finden.

*„Certo non si potrà dimenticare quanto pesi nell'atteggiamento delle donne letterate il posto di privilegio conquistato nella società maschile, per cui alla resa dei conti esse non si sentono più parte integrante della classe oppressa e sfruttata, tendendo anzi a difendere il sistema che le ha accolte al suo interno.“*⁴⁵

⁴² Petrignani, Sandra, *Le signore della scrittura*, 1984, 1996, S. 106, 107.

⁴³ Ebd., S. 7.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 108.

⁴⁵ Nozzoli, Anna, *Tabù e coscienza*, 1978, S. 3.

Ironischerweise würde Anna Banti in diesem Falle ihre eigene angebrachte Kritik, dass Frauen eben nicht freundlich zu ihren eigenen Geschlechtsgenossinnen sind, bestätigen.

Auch im Werk selbst kann man Passagen finden, die Anna Bantis Standpunkt gegenüber dem Frau Sein und Feminismus widerspiegeln.

Für Artemisia ist die Kunst das Mittel sich jenseits des bestehenden Rollenverständnisses zu bewähren. Gleichzeitig schafft das aber ein Vakuum, in dem sich die Künstlerin bewegt, indem sie sich weder mit den Frauen noch mit den Männern ihrer Zeit identifizieren kann. Sie sieht daher in ihrer Weiblichkeit das größte Hindernis in ihre ersehnte Freiheit. „[...] *durasse per sempre in buio, nessuno mi riconoscerebbe donna, inferno per me, male per gli altri.*“⁴⁶ Die Vergewaltigung, die sie erlebt hat, und die Schwäche, das sich nicht wehren können, hat sicherlich dazu beigetragen, ihre Rolle als Frau schon allein wegen der damit verbundenen körperlichen Unterlegenheit gegenüber den Männern zu verachten. Später kommt auch noch die Erkenntnis, dass ihr Geschlecht ihrem Erfolg als Malerin im Weg steht. Ihre Kunst wird im Gegensatz zu den männlichen Künstlern immer auch an ihre Erscheinung gebunden. Wenn sie wahrgenommen wird, dann zunächst wegen ihrer Schönheit und nicht wegen ihrer Kunst. Diese ist zweitrangig, was sie in ihrer Ehre als Künstlerin zutiefst verletzt. Die Folge daraus ist, dass sie sich extrem männliches Verhalten aneignet. Sie kämpft also nicht für die Anerkennung weiblicher Kunst, wie man es vielleicht noch am ehesten erwarten würde. Im Gegenteil versteht sie und akzeptiert sogar die Einschätzung ihrer Kunst als minderwertiger aufgrund der Tatsache, dass eine Frau diese geschaffen hat. Die Ironie daran ist, dass sie alles dafür tut um nicht konventionell zu leben, sich aber gleichzeitig den Regeln der Konvention nur allzu gerne beugen würde, könnte sie nur ihr Geschlecht ändern. In ihrem Weltbild ist es unmöglich Frau und anerkannte, geschätzte Künstlerin gleichzeitig zu sein. „[...] *ragione e istinto la convincono che è venuto il momento di*

⁴⁶ Artemisia, S. 32, 33.

rassegnarsi e decidersi, di appartenere a una sola, soffocando il bruciore di quel „se non fossi una donna“, inutile lamento.“⁴⁷

Sehr deutlich wird diese Einstellung auch, als Artemisia schließlich selbst Mutter wird. Ihre Gefühle ihrer Tochter Porziella gegenüber sind mehr als zwiespältig. Dieses spätere schwierige Verhältnis wird von Anna Banti schon kurz nach der Geburt des Kindes angedeutet, wenn sie schreibt *„Porziella, Porziella, nome amabile e ottenebrato, troppo facile al labbro, troppo pesante al cuore [...]“⁴⁸* Auf der einen Seite kann sie sich der großen Liebe, die sie für ihr Kind empfindet kaum entziehen, auf der anderen Seite verachtet sie ihre Mutterrolle, weil sie davon in das Bewusstsein ihrer eigenen Weiblichkeit zurückgedrängt wird. Um sich nicht der – wie sie es sieht – Schwäche ihrer an sich enorm starken Muttergefühle preisgeben zu müssen, bringt sie ihrer Tochter nun dieselbe Gefühlskälte und Gleichgültigkeit entgegen, die sie selbst schon bei Orazio erlebt hat. Sie opfert die Beziehung zu ihrem Kind auf dem Altar ihrer Unabhängigkeit und ihrer Selbstständigkeit als Malerin. Nun kann sie jedoch trotz aller Bemühungen die Abgebrühtheit ihres Vaters nicht aufbringen. Sie wäre gerne eine gute Mutter gewesen, doch hat sie nie gelernt die Rollen des Lebens und der der Künstlerin zu vereinbaren. Enttäuscht und verletzt zeigt sie sich auch darüber, dass Porziella die Malerei, ja die Kunst an sich, vollkommen ablehnt. Nicht einmal zeichnen möchte sie lernen, wodurch Artemisia die letzte Möglichkeit entgeht, ihrer Tochter nah zu sei. Porziella wird in einem Kloster erzogen. Schnell wird klar, dass sie sich dort viel wohler fühlt als bei ihrer Mutter. *„Ma Porziella è in convento, è tutta delle monache e a casa non vuol tornare neppure la domenica.“⁴⁹* Ihre Niederlage im Bezug auf die versäumte Mutter-Tochter Beziehung muss Artemisia sich schlussendlich eingestehen: *„Figlia mia che sei una donna e non capisci tua madre...“⁵⁰* Es ist nicht auszuschließen, dass Anna Banti in

⁴⁷ Artemisia, S. 99.

⁴⁸ Ebd., S. 102.

⁴⁹ Ebd., S. 119.

⁵⁰ Ebd., S. 119.

dieser Episode einer Mutter-Kind Beziehung, welche an den künstlerischen Ambitionen der Mutter scheitert, ihre eigene Kinderlosigkeit verarbeitet.

Die Autorin hat eine Figur erschaffen, die die Besonderheit ihrer Weiblichkeit in der Künstlerrolle nicht zelebriert, sondern im Gegenteil sogar ablehnt. Sie lässt Artemisia an ihrer Unabhängigkeit und ihrer Besonderheit als weibliche Künstlerin leiden. *Artemisia* kann damit auch als Reflexion auf das Dasein einer Frau gelten, die in einer alle Normen ihrer Welt bezüglich ihres Geschlechts infrage stellen muss⁵¹, ohne dies eigentlich wirklich zu wollen. Sie fühlt sich dabei nicht als Pionierin oder als Vorreiterin eines längst überfälligen feministischen Kampfes, sondern als in eine Rolle hineingestoßen, die sie nicht gewählt hat. Dieser Part wurde ihr aufgezwungen, aufgrund ihres Drangs zu malen. Womöglich sah auch sie ihre eigene Rolle einer Schriftstellerin und Intellektuellen nicht mit jener der typischen Frau ihrer Zeit vereinbar.

Anna Banti sah sich nicht gerne als Feministin bezeichnet. Wohl ob der Tatsache, dass feministisch damals schnell mit Sentimentalität und Mittelmäßigkeit gleichgesetzt wurde. Nichtsdestotrotz beschäftigen sich all ihre Romane mit sehr typischen weiblichen Konfliktsituationen und des sich Einfügens ungewöhnlicher Frauen in Welten, die nach männlichen Prämissen funktionieren.

⁵¹ Kwaschik, Anne, „Zuweilen musste ich vergessen, dass ich eine Frau war.“ *Artemisia Gentileschi, Anna Banti und Susan Sontag oder die Geschichte außergewöhnlicher Frauen*; in: Engemann, Jan, *Leidenschaft der Vernunft. Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 50.

4.4. Anna Bantis *Artemisia*

„Artemisia ist aber nicht nur der berühmteste Roman Anna Bantis, sondern kann zweifellos auch als für sie exemplarisches Werk angesehen werden. Die in allen ihren Werken wiederkehrenden Motive, wie die Vorliebe für historische Frauenfiguren, ihr großes Kunstinteresse und ihre Art, unterschwellig Autobiographisches anklingen zu lassen, gehen hier eine einzigartige Symbiose ein.“⁵²

Wie bereits angedeutet, wird während der Lektüre schnell klar, dass es Anna Banti weniger um die korrekte Darstellung geschichtlicher Fakten, als um die Kreation einer bestimmten Atmosphäre ist: wie sich Artemisia gefühlt haben könnte, was gedacht und wie gelebt steht hier im Vordergrund. Die Schriftstellerin hält sich nicht pedantisch genau an Zeitabfolgen, sondern vielmehr an geschichtliche Wahrscheinlichkeiten. Der Begriff der „verosimiglianza“ – zu Deutsch Wahrscheinlichkeit – ist von großer Bedeutung für dieses Werk. Sie erschafft vor unseren Augen ein Stimmungsbild und benutzt es als geschichtliche Metapher für den Lebensweg einer modernen Frau, die ihr Recht auf Selbstbestimmung ausleben möchte. Dabei macht uns zeitweise die Unterscheidung schwer, wo ihr eigenes Leben endet und das der Figur der Artemisia beginnt. Sie erzählt die Geschichte der Emanzipation und welche Schwierigkeiten dieser Freiheitskampf den Frauen bereitete und immer noch bereitet.

Unabhängigkeit und ihren Unwillen, sich dem patriarchalischen System zu fügen, bezahlt Artemisia am Ende der Geschichte mit Einsamkeit.

Wie genau diese Geschichte nun gelesen werden kann und in welcher Hinsicht sie nun historiographisch und auch literarisch ist, soll nun anhand einer genaueren Textanalyse geklärt werden.

Wie sehr Anna Bantis persönliche Lebensumstände die Entwicklung der Geschichte beeinflussten, wird schon auf den ersten paar Seiten eindeutig. Gleich zu Beginn fällt

⁵² Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman. Untersuchungen zu Anna Bantis Roman *Artemisia* und zu *La lunga vita di Marianna Ucrìa* von Dacia Maraini“. Diss. Universität Wien, Philosophische Fakultät, 2003, S.11.

bereits auf, dass wir uns nicht unmittelbar in der Epoche Artemisia Gentileschis, sondern bei der Schriftstellerin selbst im Zweiten Weltkrieg befinden. Anna Banti lässt uns auf den ersten paar Seiten ihres Romans zum einen an einem tatsächlichen historischen Ereignis und zum anderen an einer echten Begebenheit ihres Lebens teilhaben. Das Manuskript zu *Artemisia* war nämlich durch die Bombardierung des Hauses der Autorin in der Tat verloren gegangen, bevor sie es schließlich aus dem Gedächtnis heraus erneut zu schreiben begann. Schon am Anfang wird die Erzählung demzufolge von einem gewissen Gefühl der Subjektivität beherrscht, was die spätere Strategie, Geschichte darzustellen, vorwegnimmt. Anna Banti lässt uns an dem Schmerz teilhaben, den sie damals durch den Verlust des Manuskriptes beinahe als den Tod einer guten Freundin, zumindest aber als Verlust eines Lebenswerkes, empfand. „*Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto.*“⁵³ Historie und persönliche Lebensgeschichte vermischen sich sofort zu Beginn des Buches. Der Roman scheint anfangs in der stream of consciousness Technik geschrieben zu sein, wodurch die Literarizität des Werks sofort hervorgehoben wird.⁵⁴ Auch die Anfangsworte „*Non piangere.*“⁵⁵, mit welchen sich Artemisia Gentileschi, obgleich zu diesem Zeitpunkt seit beinahe dreihundert Jahren tot, direkt an die Autorin des Romans wendet, durchbrechen die Schranke zwischen Fiktion und Geschichtswissenschaft. Giuseppe De Robertis meint in seiner Abhandlung hierzu: „*[Il racconto] procederà come una specie di dialogo tra loro due, lei e Artemisia, ches i rimanderanno pezzi di storia, aiutandosi l'una l'altra a dire e a dir meglio; e le parlate diverse saranno una lunga commemorazione, più alta nella bocca di Artemisia, quasi chiosa fonda nella pagina di lei.*“⁵⁶ Anna Banti schreibt die Geschichte Artemisias als wäre sie ihre eigene Erinnerung. Wenn zum Beispiel ein kleines Mädchen Erinnerungen an Cecilia Nari weckt, eine kränkliche Freundin des

⁵³ *Artemisia*, S. 12.

⁵⁴ Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 35.

⁵⁵ *Artemisia*, S. 11.

⁵⁶ De Robertis, Giuseppe, *Altro Novecento*. Firenze: Le Monnier, 1962, S. 284.

Kindes Artemisia, dann scheint die Barriere der Jahrhunderte, die zwischen den beiden Frauen liegt als niedergerissen. „*Angelica ha gli occhi, ha la malattia di Cecilia, per questo l'ho cara. Mi rammento, mi rammento benissimo come andarono le cose.*“⁵⁷ Schon beim Lesen dieser wenigen ersten Absätze wird klar, dass es sich nicht um einen historischen Roman, geschweige denn eine Biographie Artemisia Gentileschis handelt. Von den (dramatischen) Ereignissen der Gegenwart Anna Bantis gleitet der Leser gemeinsam mit der Autorin langsam in die Zeit und in die Welt der italienischen Malerin. Schon hier wird definiert, dass es keinen radikalen Bruch mit der modernen Zeit und keine Ausblendung der Verfasserin selbst geben wird. „*In erster Linie besteht diese Doppelung in der Verquickung von Gegenwart und Vergangenheit und deren Umsetzung in Struktur und Erzähltechnik des Romans.*“⁵⁸ Vielmehr verschwimmt die Szenerie des zerstörten Roms in den Nebeln der Erinnerung Anna Bantis. Doch auch dann lässt sie der Geschichte aus dem 17. Jahrhundert nicht einfach ihren Lauf. Sie kommentiert und interpretiert Artemisias Verhalten. „*Da piccola Artemisia era anche crudele e ora fa l'atto di gettare la cavalletta sull'amica: [...]*“⁵⁹ Die eigentliche Geschichte beginnt also mit der elfjährigen Artemisia, die sich mit einer Freundin beschäftigt. Wir erfahren um die Zustände im Hause der Gentileschis. Artemisia hat zwei jüngere Brüder und einen Vater, den ebenfalls berühmten Maler Orazio Lomi Gentileschi, den sie bewundert und dem sie dann und wann Modell stehen darf. Doch nur wenigen Seiten später macht Anna Banti einen plötzlichen Sprung und es kommt zum ersten gewichtigen Einschnitt im Leben des jungen Mädchens: die Vergewaltigung im Alter von vierzehn Jahren durch Agostino Tassi, einen Mitarbeiter im Atelier ihres Vaters. Die Vergewaltigung wird bei Anna Banti gar nicht und der Prozess ebenfalls nur sehr kurz beschrieben, jedoch wird in aller Deutlichkeit auf die sozialen Folgen eingegangen, welche aus der Gewalttat für Artemisia resultieren. Interessant ist hier außerdem zu bemerken, dass es in diesem Abschnitt zwei Ich-Erzähler gibt und nicht

⁵⁷ *Artemisia*, S. 13.

⁵⁸ Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 33.

⁵⁹ *Artemisia*, S. 15.

immer ist es auf den ersten Blick zu unterscheiden, ob wir nun Artemisia oder Anna Banti vernehmen. Dabei ist anzumerken, dass während die Schriftstellerin bei dem Kind Artemisia noch volle Kontrolle über die Geschichte hat, wirkt es nun plötzlich so, also würde langsam die heranwachsende Malerin selbst die Vorherrschaft über ihre eigene Lebensgeschichte gewinnen. Die Autorin beschwert sich beinahe darüber, dass ihre „Freundin“ Artemisia sich so rücksichtslos verhält, über ihren eigenen Probleme jene der vom Krieg erschütterten Anna Banti zu vergessen und die Erzählung einfach weiter zu führen. Sie reagiert auf die von ihr erschaffene Figur als hätte diese plötzlich wieder einen eigenen Willen und damit auf einmal wieder die Souveränität auch jetzt in der Gegenwart ihre Geschichte selbst zu erzählen. Durch diesen Schachzug der Autorin wird die Figur der Artemisia noch plastischer für den gegenwärtigen Leser. Die Vergangenheit hat noch in der Gegenwart ihr eigenes Tempo und ihre eigenen Prioritäten. Sie wirkt lebendiger und man gewinnt den Eindruck als stünde Artemisia von den Toten auf, um ihre Autobiographie zu schreiben. Auf den Leser wirkt Bantis Klage über die unerwartete Selbstständigkeit ihrer Erfindung wie die einer Mutter eines pubertierenden Kindes, das kein Verständnis für die Gefühle seiner Eltern hat:

*„Quattordici anni” seguita a cantare flebile, con la luce del giorno,
un’Artemisia diversa, giovane sventurata e contegnosa. Non le importa che
io mi distraiga dallo struggimento di averla perduta, si fa vanto di esistere
fuori di me e quasi s’impegna a precedermi di un passo senza suono,
quando il sentiero assolato che percorro svolta nell’ombra.”⁶⁰*

Auf der anderen Seite steht Artemisia, die mit ihren eigenen Schwierigkeiten beschäftigt ist: *„Quattordici anni! Mi difesi e non valse. Aveva promesso di sposarmi, lo prometteva fino all’ultimo, traditore, per togliermi la mia vendetta. [...]”⁶¹*

⁶⁰ Artemisia, S. 23.

⁶¹ Ebd., S. 23.

Generell lässt sich sagen, dass der Roman von der klaren Subjektivität immer mehr in eine Art der Objektivität abdriftet, in welcher die Hauptfigur wieder Herrin ihrer eigenen Geschichte ist. So lange Artemisia noch ein Kind ist, führt die Autorin durch die Geschichte, nach und nach gewinnt aber immer mehr die Malerin selbst die Vormachtsstellung in ihrer eigenen Biographie, spätestens wenn sie dann eine erwachsene Frau ist. Durch die intendierten Diskrepanzen zwischen Autorin und Figur entsteht eine Reibungsfläche, auf der der Geschichte neues Leben eingehaucht wird. Zur selben Zeit dient der Dialog zwischen den beiden Frauen auch als Metapher für die Einflüsse der Gegenwart auf unsere Sichtweise der Vergangenheit. Der Literaturkritiker Giuseppe De Robertis bezeichnet diese Methode als „*inventare a due voci*“⁶².

Die Vergewaltigung stellt ein Ereignis für sie dar, das sich nicht nur als schweres persönliches Trauma auf ihre weitere Beziehung zu Männern auswirken wird, sondern auch den Beginn ihres – später auch freiwilligen – Ausgeschlossenenseins aus der Gesellschaft markiert. Anstatt Mitleid mit dem Mädchen zu zeigen, degradiert man sie zur Hure. Als malende Frau kann sie sich weder mit ihrem eigenen Geschlecht, noch mit den Männern vollkommen identifizieren. Sie steht in einem Zwischenraum, der ihr weder erlaubt, ihre Weiblichkeit auszuleben, noch – naturgemäß – sich ganz dem männlichen Prinzip hinzugeben. Auch ihr Vater Orazio Gentileschi trägt nicht zu einem gefestigteren Selbstbildnis bei. Die meiste Zeit ihrer Jugend ist er ohnehin abwesend und überlässt seine Kinder der Obhut einer Nachbarin mit Namen Tuzia, die, wie wir später erfahren, nicht unwesentlich an der Vermittlung Artemisias an ihren Vergewaltiger Tassi beteiligt gewesen ist. Obgleich ihn Artemisia bewundert, zu ihm aufblickt und ihn beinahe vergöttert, bleibt der angesehene Maler stets kalt und abwesend. Interesse oder gar Zuneigung kann er seiner Tochter bloß vermitteln, wenn sie sich jener Tätigkeit widmet, die andererseits sein Leben geworden ist, nämlich dem Zeichnen und Malen: „*Babbo dipingeva e stava zitto, lui si fermò a guardare quel che disegnavo su quella tavolina e fa, dice:*

⁶² De Robertis, Giuseppe, *Altro Novecento*, 1962, S. 284.

‘La vôi imparare la prospettiva?’⁶³ In der Malerei findet Artemisia demnach zu Beginn einfach nur ein Mittel, ihrem angehimmelten Vater nahe sein zu können. Später schenkt ihr die Kunst jene Art von Freiheit, die ihr im Leben, aufgrund ihres Frau Seins immer verwehrt bleibt. Sie dient ihr auch als Mittel zur – zumindest indirekten – Rache an ihrem Peiniger. Nach der Vergewaltigung zieht sie sich für einige Zeit aus dem gesellschaftlichen Leben zurück. Einerseits aus Zwang, da sie nunmehr als entehrte Frau keine Achtung mehr erwarten darf, andererseits um an ihrer persönlichen Vergeltung, die sie selbst verübt. In dieser Zeit wird sie ihr vermutlich bis heute bekanntestes Bild vollenden, nämlich die Enthauptung des Holofernes durch Judith. Artemisia ist nicht die erste Barockmalerin, die sich dieses Themas annimmt, doch gibt sie ihm einen fühlbaren weiblichen Blickwinkel. Sie schafft die Judith als einen starken, dunklen Racheengel, der stellvertretend für sie die Rache an Agostino Tassi und allen Männern verübt. Das Gemälde kennt keinerlei Zurückhaltung oder gar Gnade angesichts der verübten Gewalt. Das Blut des Enthaupteten strömt über die weißen Laken und während sich pure Entschlossenheit auf dem Gesicht der Abgebildeten widerspiegelt. Anna Banti deutete gar an, dass Artemisia ihrer Protagonistin die eigenen Gesichtszüge gab, um den symbolischen Akt der Vergeltung noch plastischer zu machen. Sie gibt der Heldin gar ihre eigenen Gesichtszüge, um den Racheakt für sich selbst noch greifbarer zu machen.⁶⁴ Sie hat nun symbolisch betrachtet selbst den Holofernes enthauptet und konnte sich dadurch zumindest insofern emanzipieren, dass sie sich metaphorisch gerächt hat. Dies mag unbefriedigend und wenig erscheinen. Aus dem Gerichtsprozess geht jedoch hervor, wie Frauen damals um die Möglichkeit auf Gerechtigkeit gebracht wurden. Insofern ist das Gemälde ein entscheidender Schritt, der Artemisia als wesentlich stärker als ihre damaligen Geschlechtsgenossinnen beschreibt, eben weil sie malen kann. Hinter dem Vorhang dieser Geschichte wartet auch immer noch die Autorin selbst, die hin und wieder von sich hören lässt, beinahe ängstlich, vergessen zu werden,

⁶³ *Artemisia*, S. 22.

⁶⁴ *Ebd.*, S. 54.

gleichzeitig aber versucht, sehr viel Verständnis für die Freundin aufzubringen. *„Il momento è delicato: a minuzzoli mi porto dietro Artemisia, poco conta dove mi trovo, oggi le sono compagna sui monti di macerie che basta aver visto una volta. Lì esisteva e più non esiste, da giorni, quella sua casa dove l'avevo collocata e confessata senza pena: ora le corre obbligo di ritrovarla con me, insieme alle sue azioni. Non le risparmio la pena.“*⁶⁵

Wie sehr Artemisia das Gemälde dabei hilft, ihr altes Selbstbewusstsein wiederfinden wird in folgendem Textabschnitt deutlich. Als ein Mann sich seiner Beinkleider entledigt und sie dadurch an Tassi erinnert wird, spürt sie nicht Angst oder Scham, wie es von einer Vergewaltigten zu erwarten wäre, sondern nur eine kaltblütige Genugtuung und Überlegenheit. Sie ist aus ihrer Opferrolle herausgetreten.

*„[Artemisia] [r]ideva a un pensiero che era stato a volte un rimorso, tutto quel sangue di Oloferne che stagnava sulla tela di Pitti. “Io l'ho dipinto, è come se avessi ucciso un prepotente”. Portava un pugnale in tasca, coll'unghia del pollice ne accarezzava la forma, mentre Fabrizio si tirava su i calzoni come Cosimo furiere. Cosimo furiere, quest'altro Oloferne! La spinta del vecchio odio fu così schietta che Artemisia si levò in piedi e le parve di essere un gigante.“*⁶⁶

Das Bild wird für die Künstlerin zu einer „Katharsis“⁶⁷ und ermöglicht ihr, den Verfehlungen des Gerichts der jungen Frau Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen zum Trotz, mit dem Geschehenen abzuschließen und ihren Frieden damit zu machen. *„Non lo odia più, è come se non fosse nato; ricordarlo è una curiosità senza voglia.“*⁶⁸ Danach wehrt sie sich nicht einmal, als ihr Vater ihr aus heiterem Himmel verlautbart, sie solle zu ihrem Ehemann Antonio Stiattesi nach Rom zurückkehren.

⁶⁵ *Artemisia*, S. 49.

⁶⁶ *Ebd.*, S. 71.

⁶⁷ Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 95.

⁶⁸ *Artemisia*, S. 75.

Die Ehe mit dem alten Jugendbekannten wurde kurz nach dem Prozess aus heiterem Himmel von Orazio arrangiert, um wenigstens einen Teil der verlorenen Ehre seiner Tochter wiederherzustellen. Artemisia hat Antonio jedoch seit dem Tag der Hochzeit nicht mehr gesehen, da sie ihren Vater nach Florenz begleitete. Dementsprechend bestürzt reagiert sie auch auf die plötzliche Entscheidung Orazios, was sie ihm gegenüber selbstverständlich nicht zeigt. Sie weiß ohnehin, dass jeglicher Widerspruch zwecklos wäre. *„Non c’era da proporre, né discutere, né pregare: e di fronte al padre Artemisia non aveva mai saputo piangere.“*⁶⁹ Gehorsam kehrt sie nach Rom zurück. Nichtsdestotrotz soll die Verbindung zu diesem Mann später, solange sie dauern wird, sogar zu einer der glücklichsten und erfüllendsten ihres Lebens werden. Antonio erweist sich trotz seiner Jugend, Unerfahrenheit und obgleich er seine Angetraute kaum kennt, als erstaunlich einfühlsam und verständnisvoll. Das Paar bezieht ein kleines Zimmer im Obergeschoss des Hauses, das Artemisia als regelrecht gemütlich empfindet. Antonio verkauft alte Kleider und Stoff, scheint allerdings erstaunlich geschickt darin zu sein und hat immerhin genug Geld, um seine Frau immer wieder mit Geschenken und kleinen Leckereien überraschen zu können. Bei ihm findet Artemisia endlich die lang ersehnte Zuwendung, die sie bisher von keinem Mann in ihrem Leben erhalten hat. Zum ersten Mal kann sie sich fallen lassen. Die Kunst weicht einer anderen Priorität. *„[...] suo fratello che sempre le domandava se dipingesse e perché non mettesse casa da sé, lontano da quegli Stiattesi: “una donna come te“ diceva. Artemisia alzava le spalle senza rispondere: era difficile spiegargli che ora stava bene così, nelle grotte di Ripagrande, moglie di Antonio merciaio, subíta e divertita dalla canaglia di casa.“*⁷⁰ Letztendlich zerbricht aber auch dieses kurze Glück an der Tatsache, dass die Künstlerin in Artemisia triumphiert. Ihr Bruder Francesco bewegt sie dazu, sich wieder mehr ihrem Talent zuzuwenden. Sie wird erfolgreicher als Antonio und die Vermählten ziehen in ein größeres Haus. Schnell wird deutlich, dass selbst der

⁶⁹ *Artemisia*, S. 65.

⁷⁰ *Ebd.*, S. 74.

gutmütige, passive Antonio nicht mit einer emanzipierten Frau umzugehen weiß, die zu allem Überfluss mehr Geld verdient. Er flieht geradezu vor Artemisia, die nun (diesmal schwanger) erneut allein ist. *“Come un fuoco fatuo Antonio è scomparso: appena se la sua sedia rimossa dal tavolo suggerisce il balzo fino all’uscio, la fuga.”*⁷¹ Mit seinem Abschied *„nimmt sie wieder die alte, feindselige Distanz zum anderen Geschlecht ein.“*⁷²

Wann immer wir in die Gegenwart zurückgeführt werden, scheinen sich plötzlich die Grenzen zwischen Anna Banti und Artemisia zu verwischen. Besonders in diesem ständigen Kampf zwischen Frau beziehungsweise Mensch Sein und dem Künstlertum sticht immer wieder jenes Thema der Emanzipation und der damit verbundenen Schwierigkeiten der modernen Frauen hervor. Anna Banti lebte in einer Zeit, in welcher diese Debatte um die Eigenständigkeit und die Souveränität der Frauen gerade ihren Anfang genommen hatte und erste Fortschritte machte. Diese Frauen sahen sich gezwungen etwas zu schaffen, wofür es keine historischen Vorbilder gab. Einzelne Frauen hatten es zwar immer wieder geschafft ein gewisses Maß an Selbstbestimmtheit zu erlangen, dabei handelte es sich doch stets um einige wenige, zumeist unbekannte Ausnahmen. Die Kunst bot aber schon im 17. Jahrhundert zielstrebigem, zähen Frauen ein Mittel dies zu schaffen. Es liegt nahe, dass Artemisia Gentileschi Anna Banti auch deshalb so sehr beeindruckte, weil sie über die Vita der Malerin den Frauen des 20. Jahrhunderts ein Vorbild schaffen und aufzeigen konnte, wie schwer es schon damals war Weiblichkeit und Selbstständigkeit zu vereinbaren. Artemisia wird bei Anna Banti zur Allegorie der Entwicklung und der Opfer der Frauen allgemein. Besonders deutlich beschreibt das Irene Schrattenecker in ihrer Dissertation über Anna Banti:

„An den Stellen im Roman, wo Artemisia aus ihrer Zeit herausgelöst wird, verliert sie auch an Profil, an Konsistenz, verschwimmt zu einem bloßen

⁷¹ Artemisia, S. 94.

⁷² Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 97.

Schatten. Nur in ihrer eigenen Zeit und Umgebung hat sie Form und Körper. Gleichzeitig bedeuten diese Stellen ein Innehalten. Die Handlung, der Fortgang der Erzählung, gerät ins Stocken. Diese Pausen der Reflexion über die Geschichte Artemisias und über die Problematik der Rekonstruktion und des Erzählens fügt sich in die Problematik der Auflösung des Romans, die in den Nachkriegsjahren aktuell war. Durch diese Brüche wird allerdings auch die Bedeutung der Romanfigur als überzeitliches Paradigma der „Geschichte der Frauen“ deutlich.“⁷³

Als sie erfährt, dass Antonio mittlerweile zum reichen Handelsmann aufgestiegen ist, eine neue Frau gefunden hat und die Scheidung anstrebt bricht für Artemisia erneut eine Welt zusammen. Sie muss erkennen, dass sie ihm letzten Endes nicht so viel bedeutet hat, wie sie immer dachte. In ihren Augen wäre es seine Aufgabe gewesen, als treuer und liebender Ehemann stets weiter (vergebens) auf sie zu warten und sie dennoch bis an ihr Lebensende zu lieben. Als sie bemerkt, dass sie sich einer Illusion hingeeben hat, erfährt sie erneut eine tiefe Enttäuschung über die Männerwelt, wie damals bei Agostino. Als Antonio ihr noch dazu anbietet, Porziella, von deren Existenz er nun endlich erfahren hat, eine großzügige Mitgift zu bieten und Artemisia selbst ein Geschenk machen möchte, meldet sich daher ihr alter Stolz, der die gönnerhafte Art der Männer in ihrem Leben stets verschmäht hat. Sie fühlt sich hin- und hergerissen zwischen ihrem Ehrgefühl und dem Wissen, dass sie ihrer Tochter mit der Annahme des Angebots zu einer abgesicherten Zukunft verhelfen könnte. Man könnte auch sagen, dass sie in ihrem Leben wirklichen Erfolg allein in ihrem Wirken als Künstlerin hat. Die Emanzipation als moderne, in kein Rollenbild gepresste Frau, lässt sie jedoch unweigerlich an als „typisch weiblich“ geltenden Rollen scheitern. Ihr einzig wahres Leben besteht aus dem Dasein als Malerin. Giuseppe De Robertis bringt dieses Thema in seinem Aufsatz über das Werk Anna Bantis gut zur Sprache:

⁷³ Schrattenecker, Irene, „Quel mondo di donne fragili e superbe...“, 1992, S. 90-91.

„Un femminismo, intendiamoci, per nulla retorico o fanatico; ma quanto mai positivo (qui almeno), concreto, fatto di opere. «Cento e più tele ha dipinto», dice la Banti, col tono glorioso che starebbe bene in bocca a lei Artemisia; e parole come queste, «ma io dipingo!», dove quel «ma» suona vendetta, per sé e per cent'altre, ce n'è in tutto il libro, aperte o segrete, come un punteggiamento di fuoco.»⁷⁴

Dieses „ma io dipingo“ bedeutet für sie eine Vendetta an allen, die ihr Unrecht tun und ist nicht zuletzt eine Bestätigung an sich selbst, jemand Einzigartiges zu sein und trotz aller erduldeten Kränkungen, sei es von Seiten der Männer, sei es von Seiten der Frauen, etwas zu haben, was anderen oder immerhin den meisten verwehrt bleibt. Die Fähigkeit zu Malen zieht sich als Privileg und als persönliches Mantra durch den gesamten Roman. Es ist der Schlüssel zu dem, was Artemisia auch noch in ihren dunkelsten Stunden am Leben erhält.

Zumindest ist dies so bis zum Tod ihres Vaters, der ungeachtet aller Vernachlässigung und aller Gefühlkälte ihre einzige wirkliche Bezugsperson geblieben ist, oder zumindest der einzige Mensch, mit dem sie sich tatsächlich identifizieren kann. Bezeichnend ist auch, dass sie allein für ihren Vater bereit ist, sich in jene Pflichten zu fügen, die einer Frau dieses Zeitalters eigentlich zugedacht waren. *„Le giovavano certe faccendole domestiche – lavare fazzoletti, lucidare una scatola, o un piatto – che a poco a poco s'era messa ad amare e a prodigare senza necessità intorno al vecchio;“⁷⁵* Sie übernimmt den Haushalt und bleibt letzten Endes bis zu seinem Tod an seiner Seite. Anders als seine Abreise nach England vor vielen Jahren, lässt sein Tod sie nicht plötzlich neue Freiheit fühlen. Im Gegenteil scheint sie ohne ihren Vater den Glauben an die eigene Lebensberechtigung verloren zu haben.

⁷⁴ De Robertis, Giuseppe, *Altro Novecento*, 1962, S. 283.

⁷⁵ *Artemisia*, S. 188.

Kurz vor dem Ende des Buches meldet sich Anna Banti noch mal mit kaum noch gekannter Vehemenz als Erzählerin in ihrem eigenen Roman zurück. Sie wandelt nun nicht mehr auf den rein literarischen, sondern auf den wenigen noch greifbaren historischen Spuren der Malerin. *„Nell’agosto millenovecentotrentanove ricercavo senza speranza, dentro e fuori Somerset House, la tomba di Orazio Gentileschi, morto tre secoli prima.“*⁷⁶ Im Zuge ihrer Grabesbesichtigung macht sie sich Gedanken über den Tod, womit wir sofort wieder bei Artemisia und deren eigener Gefühlswelt sind, in welcher das Sterben besonders nach dem Verlust des Vaters eine ganz besondere Rolle einnimmt. Auf den letzten Seiten des Buches bemerkt der Leser jedoch, dass die Autorin wieder größere Macht über die Geschichte zurück gewonnen hat, vermutlich vor allem durch die Lebensmüdigkeit und die Schwäche der Protagonistin. Anna Banti scheint sich nun fast für die erfahrene Ausgeschlossenheit oder das Desinteresse Artemisias, welches die Malerin zu Beginn des Buches an den Tag legte zu rächen, indem sie sich über Artemisias Vorstellungen ihres eigenen Todes lustig macht.

*„Morire a letto, ecco l'unica fine che Artemisia non s'era prevista, quando incalzava e quasi frustrava il proprio destino. Morire a letto non di accidente fulmineo, nè di tragica peste, ma di un male lento, incerto, malizioso, che può durar degli anni: così muore la più parte degli uomini. Tirò le cortine, spense il lume. Stette un pezzo a prender sonno: fu una notte difficile.“*⁷⁷

Diese plötzliche Kehrtwendung der Art, in welcher die Autorin über ihre fiktive Freundin spricht, könnte jedoch ebenso gut mit den männlichen Ansichten einhergehen, dass eine Frau keine schwäche und Sentimentalität zeigen darf, um in dieser Welt zu bestehen. Tod und Müdigkeit regieren das letzte Kapitel dieser Künstlerbiographie, was vielleicht nur zu verständlich ist für eine Frau, die ihr Leben lang gekämpft hat. Und ob dies nun der Wahrheit entspricht oder nicht, so bleibt dem

⁷⁶ Artemisia, S. 221.

⁷⁷ Ebd., S. 229.

Leser doch der Eindruck, dass dieses Ende zumindest schlüssig ist und eine gewisse Wahrscheinlichkeit – eine verosimiglianza – in sich birgt.

4.5. Literarischer Aspekt in *Artemisia*

„Auch folgt Anna Banti in der ersten Hälfte des Romans nicht strikt der Chronologie der Ereignisse, organisiert die Erzählung nicht nach der Logik von Ursache und Wirkung.“⁷⁸

Es wurde bereits angesprochen, dass die Autorin durchaus ein paar geschichtliche Fakten abgeändert hat, um der Geschichte mehr Stringenz oder auch mehr innere Logik für die eigentliche Botschaft, die Anna Banti vermitteln wollte, zu geben. An dieser Stelle sollen nun noch einige andere Eckpunkte des Lebens der Schriftstellerin, die sich in der Biographie der Malerin wiederfinden, sowie kleinere und größere Abänderungen aufgezeigt werden.

Gleich zu Beginn fällt dem aufmerksamen Leser auf, dass die Autorin das Geburtsjahr der Malerin auf 1598 geändert hat. Obgleich sich in heutigen wissenschaftlichen Werken nach wie vor verschiedene Jahreszahlen finden, gilt doch 1593 als Jahr der Geburt Artemisia Gentileschis so gut wie gesichert. Anna Banti hat höchstwahrscheinlich auch um die Richtigkeit des früheren Datums gewusst, *„nicht zuletzt, da schon erstaunliche Gemälde aus den Jahren 1609/1610 von Artemisia Gentileschi erhalten sind, [...] sie wohl eher einer Sechzehnjährigen als einer Elfjährigen zuzutrauen sind.“⁷⁹* Die Antwort auf die Frage, weshalb sich Banti

⁷⁸ Schrattenecker, Irene, „Quel mondo di donne fragili e superbe....“, 1992, S. 93.

⁷⁹ Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 65.

dennoch für das spätere Datum entschied, liegt vermutlich in der stärkeren Symbolkraft. So traumatisierend eine Vergewaltigung an sich schon ist, noch abscheulicher wirkt sie, wenn derartiges jemandem widerfährt, der mit vierzehn Jahren fast noch ein Kind ist. Es ist anzunehmen, dass die Autorin das Leiden und die Verzweiflung des Mädchens durch das geringe Alter noch deutlicher hervorheben wollte.⁸⁰

Anna Banti hat sich im Verlauf des Romans noch eine weitere künstlerische Freiheit mit Artemisias Alter erlaubt. Der Roman endet mit dem angedeuteten oder gar herbeigewünschten baldigen Tod der Künstlerin etwa um das Jahr 1638. *„Morire a letto, ecco l'unica fine che Artemisia non s'era prevista, quando incalzava e quasi frustrava il proprio destino. [...] Tirò le cortine, spense il lume.“*⁸¹ In Wahrheit starb die Malerin erst fünfzehn Jahre später, nachdem sie wieder nach Italien zurückgekehrt war. Es gibt zwei mögliche Gründe, warum die Autorin beschloss, ihren Roman und das Leben ihrer Protagonistin bereits hier enden zu lassen. Zum einen unterstreicht es die tiefe Verbundenheit der Lebenswege Artemisias und Orazios. Nun, wo ihr Vater nicht mehr ist, hat sie keinen Grund mehr weiterzumachen. Zum anderen war Anna Banti selbst in ihren Vierzigern, als sie den Roman schrieb und Anfang fünfzig als sie ihn beendete. Es liegt nahe, dass sie damit eine weitere Verbindung zu ihrer eigenen Biographie schaffen wollte.

Die weiteren Abänderungen, die Anna Banti vorgenommen hat dienen wohl dazu die Schlüssigkeit der Geschichte zu steigern.

Es existiert zumindest ein gesichertes Selbstportrait Artemisia Gentileschis, auf dem sie eindeutig als dunkelhaarige, etwas stärkere Frau zu erkennen ist. Anna Banti wird indessen nicht müde, die blonden Haare oder den zierlichen Körperbau ihrer Protagonistin zu betonen.

⁸⁰ Vgl. Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 65.

⁸¹ *Artemisia*, S. 228-229.

„[...] *bella donna che ci trova – così bionda, così bianca, di così bel riso,*
[...]“⁸²

“*Dai capelli, che erano ancor quelli biondi e fini di una giovinetta disgraziata,*
[...]“⁸³

Hier geht es der Autorin in erster Linie um die Symbolik der blonden Frau, die nicht zuletzt Schönheit, Mädchenhaftigkeit und Reinheit verkörpert. Die blonden Haare bilden bei Artemisia den Kontrast zu ihrer verlorenen Ehre.⁸⁴ Mit einer brünetten oder schwarzhaarigen Frau, wäre diese Metapher nicht so leicht umzusetzen gewesen, da man hier an Temperament und Durchsetzungsvermögen denkt, wodurch wieder der ständige Kampf, dem Artemisia in ihrer Umwelt ausgesetzt ist, in seiner Bedeutung abgeschwächt worden wäre.

Aus etwa denselben Gründen dürfte Anna Banti auch das Eheleben und die Anzahl der Kinder Artemisia Gentileschis künstlerisch umgearbeitet haben. Es wurde bereits angesprochen, dass Anna Banti vermutlich ihre eigene Einstellung zur Mutterschaft in ihr Werk mit einbrachte. In Wahrheit lebte die Künstlerin wohl von Beginn der Eheschließung an etwa zwanzig Jahre mit Antonio Stiattesi zusammen und hatte auch mehrere Kinder mit ihm. Mindestens eine ihrer Töchter wurde selber Malerin.⁸⁵ Anna Banti ist es an dieser Stelle wieder daran gelegen, die ständigen Zwistigkeiten, welchen sich Artemisia ausgesetzt sah zu verschärfen. Auf diese Weise trifft sie genau ein Schicksalsschlag nach dem anderen, mit welchem sie wiederum mit Hilfe ihrer Kunst umzugehen hat. Eine gescheiterte Ehe, eine verlorene Beziehung zu ihrer einzigen Tochter. All das fesselt sie noch enger an ihre Malerei und zwingt sie dazu zu lernen, sich selbst zu genügen. Dies stellt eine Parallele zu ihrem Vater ebenso wie zu Anna Banti selbst her.

⁸² *Artemisia*, S. 91.

⁸³ Ebd., S. 94.

⁸⁴ Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 66.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 69.

Überhaupt bildet die Beziehung Artemisias zu ihrem Vater einen Dreh- und Angelpunkt der Geschichte, die wohl auch Anna Bantis Verhältnis zu ihrem Mann Roberto Longhi widerspiegelt. Daniel meint hierzu: *„Auf den ersten Blick mag der Vergleich des Vater-Tochter Verhältnisses und dem Ehepartner abwegig erscheinen, jedoch handelt es sich in beiden Fällen um Lehrer und Schülerin, [...]“*⁸⁶ In beiden Fällen gibt es eine schier übermächtige männliche Präsenz im Leben der Frauen, an der beide einerseits hängen und sie um keinen Preis aufgeben möchten, andererseits ist da ständig das Verlangen dem riesigen Schatten zu entfliehen und eigenes zu erschaffen. Anna Banti ließ sich von ihrem Mann auf dem Feld der Kunstgeschichte verdrängen, aus Angst ihm nicht ebenbürtig zu werden. Artemisia hat Angst ihren Vater nach England gehen zu lassen, in der Meinung sie wäre nichts ohne ihn. Doch kaum ist er weg, spürt sie eine bisher unbekanntes Freiheitsgefühl in sich aufsteigen. Offenkundig ist dies auch darin begründet, dass ihr der Vater in jenem Moment vor der Abreise das erste und für lange Zeit auch das letzte Mal die Anerkennung entgegenbringt, die sich gewünscht hat, wenn er meint: *„Ci rivedremo o non ci rivedremo che è tutt'uno. Tu sei un pittore.“*⁸⁷ Er bestätigt sie damit in ihrer einzigen konstanten Identität als Künstlerin und in ihrer Stärke, wodurch er ihr trotz des Lebewohls neuen Lebensmut einhaucht. Es besteht kein Zweifel, dass der Tod von Anna Bantis Ehemann Roberto Longhi – er starb fünfzehn Jahre vor ihr – ein tiefes Loch in ihrem Leben hinterlassen hat. Doch ist es auch bezeichnend, dass sich die Schriftstellerin schon kurz danach wieder intensiv mit Kunstgeschichte zu befassen begann. Hierzu Enza Biagini:

„E per influenza non intendiamo solo l'idea ches i sia potuta formulare grazie agli affini interessi della coppia Anna Banti e Roberto Longhi, ma soprattutto che una presumibile traccia del rapporto «Maestro-allieva» abbia avuto non

⁸⁶ Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman.“, 2003, S. 111.

⁸⁷ *Artemisia*, S. 65.

*poca parte nella elaborazione di quel singolare e particolarissimo rapporto intessuto di affetto e orgoglio tra Orazio Gentileschi e sua figlia Artemisia.*⁸⁸

Ein völlig anderes Bild zeichnet uns die US-amerikanische Autorin Susan Vreeland, die Artemisias Geschichte ebenfalls in den Seiten eines historischen Romans festgehalten wird. Die teils geradezu enormen Unterschiede in ihrer Darstellung sollen an dieser Stelle zu besseren Veranschaulichung kurz angerissen werden. Gleich im ersten Satz wird das Verhältnis zu ihrem Vater ganz anders dargestellt. „*My father walked beside me to give me courage, his palm touching gently the back laces of my bodice.*“⁸⁹ Der Orazio Gentileschi Anna Bantis hätte sich eine solche Geste der Väterlichkeit mit großer Wahrscheinlichkeit nicht erlaubt.

Auch die Ehe mit Antonio wird in einem anderen Licht dargestellt. Artemisia wünscht sich vor allem, eine gute Ehefrau zu sein. „*We rode facing each other in silence. Should I speak or wait for him to say something first? [...] The need to say more necessary things hung like an iron weight in my chest. [...] I grew hungry, but was afraid to mention it. I didn't want to make demands just few hours into our marriage. I realized with a sinking desperation how completely a married woman gives herself into another's keeping – even to the eating of a morsel of bread.*“⁹⁰ Derartige Gedanken sind der Artemisia Anna Bantis zwar zuzutrauen, doch selbst dann würde dieses sie sich niemals so offen eingestehen. Die bantianische Artemisia „besitzt“ ihren Ehemann und ist stolz auf diese soziale Sicherheit, die ihr der Hafen der Ehe gewährt. Bei Susan Vreeland wird dieser Gedanke umgekehrt. Dadurch kommt er dem Empfinden einer verheirateten Frau des 17. Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit sogar näher, Banti kann sich jedoch innerhalb der emanzipatorischen Logik ihres Romans diese Art von historischer Wahrscheinlichkeit nicht leisten.

⁸⁸ Biagini, Enza, *L'opera di Anna Banti*. Milano: Mursia, 1978, S. 65.

⁸⁹ Vreeland, Susan, *The passion of Artemisia*. London: Review, 2002, S. 1.

⁹⁰ Ebd., S. 52, 53.

Auch der Schluss ist im starken Gegensatz zu Anna Banti versöhnlich. Vor allem die Aussöhnung mit ihrem Vater, die bei Anna Banti den bitteren Beigeschmack der Vergänglichkeit und der immer wieder kehrenden Einsamkeit hat, wird bei Vreeland wesentlich befreiender, sowohl für den Leser, als auch für die Malerin selbst.

„‘Sì,’ I said. I felt a twenty-year knot release in my chest, and I finally understood that what he had wanted was not just forgiveness for him, but healing for me.”⁹¹

Wie bereits kurz erwähnt, ist Vreeland Roman im historiographischen Sinne in den wesentlichen Aspekten genauer als Anna Banti. Vreeland ist es jedoch im augenscheinlichen Gegensatz zu Banti nicht daran gelegen, die Geschichte eines auch heute noch modernen feministischen Konflikts in die Biographie der Barockmalerin miteinzubinden. Aus diesem Grund darf sie sich mehr historische Akkuratheit erlauben.

Die Veränderungen, die Banti an der Biographie Artemisia Gentileschis vornahm, beweisen, dass ihr der Roman als Literatur mehr am Herzen lag, als die absolute Richtigkeit der Geschichtsschreibung. Es wurde zuvor kurz der Begriff der *verosimiglianza* erwähnt. Dieser Begriff ist für Enza Biagini, die eine Abhandlung über das Werk Anna Bantis geschrieben hat sehr wichtig. Mit diesem Stichwort fasst die Hauptpriorität des Romans zusammen. Es geht ihr darum, dieser beeindruckenden Frau des Barockzeitalters eine Stimme zu geben und mit den weit zwangloseren Mitteln der Literarizität aus ihrer eigenen feministischen (sei dies nun beabsichtigt oder nicht) Sicht eine Art der Biographie zu verfassen, die die Gefühle und Beweggründe Artemisias nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit wiedergeben.

“[...] l'altra motivazione altrettanto urgente, è legata proprio alla fama di scandalo che era fiorita intorno alla «pittrice valentissima», quel processo di stupro in gioventù che lo storico Hermann Voss riesaminava dimostrando la falsità tendenziosa delle testimonianze. Dalla violenza subita per opera del

⁹¹ Vreeland, Susan, *The passion of Artemisia*, 2002, S. 336.

maestro Agostino Tassi, all'obbligo del matrimonio di riparazione con l'oscuro Antonio Stiattesi, Artemisia consuma tutta una vita di solitudine – a Firenze, a Napoli, in Inghilterra – nel riscatto dell'ingiuria giovanile, per un'affannosa ricerca di affetti e di affermazione pubblica. E la Banti non poteva restare indifferente dinanzi a questo affronto storico, lasciandosi sfuggire l'occasione buona per ingannare il tempo, per salvare tutto ciò che «verosimilmente» Artemisia doveva essere stata: [...]⁹²

Zuletzt erwähnt Enza Biagini auch noch selbst jene Möglichkeit der Literatur, welche keine historischen Untersuchungen hat: *„E si capisce anche perché la Banti, ogni tanto, la lasci parlare: per affascinarsi a riudire la voce che ha salvato dai trecento anni di polvere e che nessun archivio poteva risuscitare.”*⁹³

8. Wu Mings Q

Für den zweiten Abschnitt beschäftigt sich diese Arbeit weiterhin mit dem italienischen Roman. *Q* ist allerdings jünger als *Artemisia*. Er wurde erst um die Jahrtausendwende geschrieben und weist eine große Besonderheit auf: *Q* ist nicht das Werk eines einzelnen Autors sondern das eines ganzen Schriftstellerkollektivs, die als Luther Blissett bekannt wurden und sich heute Wu Ming nennen. Im Gegensatz zu Anna Banti, deren Motivation zu ihrem Werk wohl eher persönlicher

⁹² Biagini, Enza, *L'opera di Anna Banti*, 1978, S. 62.

⁹³ Ebd., S. 63.

oder womöglich auch soziokultureller Natur ist, haben wir es nun mit einem Werk zu tun, das eindeutig auch einen politischen Hintergrund hat.

8.1. Wer sind Wu Ming?

“People think each author has his or her own voice, one voice. We think that each author has many voices.”⁹⁴



⁹⁵ So wird Luther Blissett auf der Website des „Handbuchs der Kommunikationsguerilla“ beschrieben, einem Werk, das auch als Buchform erschienen ist und an welchen die Schriftsteller auch selbst tätig waren. Kurz und pointiert fasst dieses Zitat das Wesentlichste zusammen, das sich über die vier Herren sagen lässt. Luther Blissett ist ein Schriftstellerkollektiv aus Bologna, welches es vor allem mit dem Roman Q, der 1999 in Italien publiziert wurde, zu weit verbreiteter Bekanntheit gebracht hat. Jedoch machten die Autoren schon 1994 erste Gehversuche in der Öffentlichkeit, indem sie Falsch- und Scherzmeldungen im Internet und anderen populären Massenmedien, wie dem Fernsehen, publizierten. Dieses so genannte Prinzip des „panico mediatico“ zielte darauf ab, möglichst medienwirksame Nachrichten in Umlauf zu bringen. So wurden etwa Meldungen über ein künstlerisch hochbegabtes Schimpansenweibchen, dessen Bilder demnächst während der Biennale ausgestellt werden sollten oder über eine gefährliche satanistische Sekte, die in Latium ihr Unwesen treiben soll, verbreitet.⁹⁶

⁹⁴ “A life in writing: Wu Ming” von Christopher Tayler, in: The Guardian, 14.11.2009. Quelle: <http://www.guardian.co.uk/culture/2009/nov/14/wu-ming-interview>; [Stand: 30.09.2012]

⁹⁵ Bildquelle: <http://www.lutherblissett.net/>; [Stand: 30.09.2012]

⁹⁶ Vgl. <http://www.lutherblissett.net> Startseite; [Stand: 30.09.2012]

Sinn und Zweck dieser Falschmeldungen, die im Fachjargon der Medien auch als „hoaxes“ bezeichnet werden, war es, die Unprofessionalität der Reporter und die Grundlosigkeit moralischer Panik zu entlarven.⁹⁷ Dabei war es ihnen wichtig, stets in der Unpersönlichkeit zu agieren. Die einzigen Fotos, die von ihnen im Internet kursierten, waren derartig bearbeitete und genormte Bilder, wie jenes auf der vorherigen Seite. Höchstwahrscheinlich wieder in kollektiver Arbeit entstand das Werk *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, in welchem Luther Blissett zu ihrer eigenen „Biographie“ nur so viel sagen:

„[Wu Ming] startete seine Karriere als linker Aussenstürmer beim englischen FC Watford, wurde Anfang der 90er Jahre von der italienischen Fernsehsendung 'Bitte melde dich' gesucht, publizierte mehrere Standardwerke über psychische Kriegführung, wurde 1997 selbviert beim Schwarzfahren in Rom erwischt, existiert als multipler Name in Italien, England, Deutschland, Spanien, möglicherweise auch in abgelegeneren Regionen. Trotz seines Seppuku am Neuronomicon Day (am Vorabend des Millenniums) erfreut er sich bester Gesundheit. Arbeitet seit 1995 mit Sonja Brünzels zusammen. Seine Parole bleibt: 'Werdet alle Luther Blissett!'“⁹⁸

In der Tat ließ sich das Luther Blissett Projekt bei der Wahl ihres Namens von einem englischen Fußballspieler inspirieren, der es in den Siebzigern und Achtzigern als Stürmer beim FC Watford und AC Milan zu einiger Berühmtheit brachte. Wahrscheinlich wählten sie Blissett als Namenspatron, weil dieser als einer der ersten dunkelhäutigen Spieler in der Profiligen zuweilen auch rassistischen Beschimpfungen ausgesetzt war.

Auf ihrer Homepage behaupten sie des Weiteren, Luther Blissett sei kein rein italienisches Projekt gewesen und dass es auch in Spanien, Deutschland und dem Vereinigten Königreich von Großbritannien erfolgreiche Gruppierungen gäbe. Der Roman *Q* soll jedoch ausschließlich vom italienischen Teil verfasst worden sein.⁹⁹

⁹⁷ Vgl. <http://www.lutherblissett.net/> Startseite; [Stand: 30.09.2012]

⁹⁸ <http://kguerrilla.net/De/LutherBlissett>; [Stand: 30.09.2012]

⁹⁹ Vgl. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm>; [Stand: 30.09.2012]

Nachdem diese Aktionen von den betroffenen Medien weitgehend durchschaut worden waren und somit niemanden mehr beeindrucken konnten, brachte das Kollektiv schließlich sein Erstlingswerk heraus. Gleichzeitig mit der Veröffentlichung des Werks erklärten sie den „Seppuku“, also das rituelle Selbstmordritual der japanischen Kriegerkaste der Samurai, Luther Blissetts. *„Molte soggettività delle colonne italiane del Luther Blissett Project hanno deciso di iniziare il millennio con un seppuku, un suicidio rituale. Il suicidio è la dimostrazione pratica della rinuncia di Blissett alla sopravvivenza come logica identitaria e territoriale. Il suicidio è l'ultimo, estremo, radicale darsi alla macchia di un eroe popolare.“*¹⁰⁰ Nach dem Erfolg des Romans und nachdem ebenso das Ende des Jahrtausends immer näher rückte, schien es dem Kollektiv wichtig, mit etwas Neuem zu beginnen. Daher die Idee zum Tod der fiktionalen Gestalt Luther Blissetts und die Entscheidung, sich von diesem Zeitpunkt an Wu Ming zu nennen. Mit der Publikation des Gemeinschaftsromans *Q* ging auch für das Luther Blissett Projekt eine Ära zu Ende. Ein Höhepunkt in der Karriere der Aktionskünstler war erreicht. So sagten sie auch im Interview mit Loredana Lipperini:

A proposito: il "Luther Blissett Project" italiano terminerà entro il 2000.

Perché?

"Come disse l'immenso Cary Grant, è meglio andarsene un minuto prima, lasciando le persone con la voglia, che un minuto dopo, avendole annoiate".¹⁰¹

Die Zeit war demnach reif, sich neuen Projekten zu widmen. Das Projekt war durch den großen Erfolg des gemeinschaftlich verfassten Roman einer breiten Öffentlichkeit ins Bewusstsein gerückt. Es mussten daher für die bisher eher im Hintergrund agierende Gruppe Mittel gefunden werden, mit der neu geschaffenen

¹⁰⁰ "Seppuku!", Luther Blissett annuncia il proprio prossimo suicidio rituale; Quelle: http://www.lutherblissett.net/index_it.html [Stand: 30.09.2012]

¹⁰¹ *Luther Blissett siamo noi. Con un singolare romanzo quattro autori rivendicano la paternità delle beffe telematiche. E per la prima volta rivelano la loro identità;* in: La Repubblica, 6 marzo 1999, Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html> [Stand: 30.09.2012].

Öffentlichkeit umzugehen. Mit dem Versuch des Findens einer neuen allgemein bekannten Identität, beschlossen die Schriftsteller ihre eigenen, tatsächlichen Identitäten preiszugeben. Daher ist mittlerweile bekannt, dass es sich bei den Autoren um Federico Guglielmi, Luca Di Meo, Giovanni Cattabriga e Fabrizio P. Belletati¹⁰² handelt, wobei natürlich auch diese Namen erneut bloße Erfindung sein könnten. Auf die Frage, warum sich das zuvor anonym agierende Schriftstellerquartett nun doch entschieden hatte, ihre Namen preiszugeben, antworteten sie in einem von Loredana Lipperini geführten Interview in der *Repubblica* zur ersten Erwähnung oben:

“Perché accettare di venire allo scoperto, allora?

“Non per spettacolarizzare noi stessi e diventare scrittorucoli giovani da salotto o da talk show. Sarebbe una fine ingloriosa, e altri Blissett farebbero bene ad abbatteci come cavalli feriti. Questa mossa serve a far vedere che siamo un collettivo, non un Autore singolo. Dietro Blissett, e dietro Q, non c'è nessun Grande Vecchio, né un misterioso erudito, né tantomeno soltanto noi. E' il network il futuro della "scrittura creativa".“

Im diesem Zusammenhang musste selbstverständlich auch ein neuer Name für das Kollektiv gefunden werden. Man entschied sich für die chinesischen Wörter *Wu Ming* (*Foundation*). Wu Ming ist insofern ein passender Name für das Kollektiv, da er „ohne Namen“ bedeutet.

*„Wu Ming è il (nuovo) nome collettivo scelto da quattro scrittori italianissimi di stanza a Bologna. E' un'espressione cinese che significa **“senza nome”**.*

Sono quattro ma qualche volta agiscono come un sol'uomo, altre volte intraprendono progetti solisti. Come una band musicale che porta avanti un progetto condiviso ma che incoraggia la perlustrazione individuale di nuovi

¹⁰² Vgl. *Luther Blissett siamo noi. Con un singolare romanzo quattro autori rivendicano la paternità delle beffe telematiche. E per la prima volta rivelano la loro identità*; in: *La Repubblica*, 6 marzo 1999, Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html> [Stand: 30.09.2012].

*territori, in questo caso narrativi, per poi tornare alla base carichi di esperienze stimolanti da raccontare.*¹⁰³

Allein schon anhand dieser Aktionen ist zu bemerken, dass es sich hier um eine Gruppe junger Schriftsteller, und in gewisser Hinsicht auch Selbstinszenierungskünstler handelt, die sich selbst nicht ganz ernst nehmen und das auch nicht von anderen verlangen. Der Grund hinter den meisten Aktionen der Gruppe ist das Wachrütteln der Gesellschaft. Die Menschen sollen mit Hilfe der Kunst der „kontrollierten Panik“ aus ihrer Apathie und ihrer Abhängigkeit gegenüber den Medien und den allgemeinen gesellschaftlichen Normen herausgeholt werden, derer sie sich selbst häufig gar nicht mehr bewusst sind. Der Fachbegriff, den Wu Ming für diese Form der Agitation gewählt haben, ist „Kommunikationsguerilla“.

In Kooperation mit der deutschen a.f.r.i.k.a. Gruppe und Sonja Brünzels haben Luther Blissett das „Handbuch der Kommunikationsguerilla“ geschrieben, was ebenso eine Erklärung der Denkweise der Gruppe ist. Die a.f.r.i.k.a. Gruppe stammt aus der deutschen Autonomen-Szene und widmet sich vorwiegend dem Kampf gegen Burschenschaftler und CDU. Sonja Brünzels ist ein weiteres Pseudonym, das ähnlich wie Luther Blissett immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen mit der aktionistischen Gruppierung auftaucht. Das Buch wurde zunächst auf Deutsch veröffentlicht und erst vier Jahre später auch ins Italienische übersetzt. In dem Werk geht es hauptsächlich um so genannte kulturelle Grammatik, also alles, was das menschliche miteinander auf sozialer und kultureller Ebene formt und ausmacht, aber auch in seine Schranken weist. Das Prinzip der Kommunikationsguerilla geht also im Wesentlichen davon aus, dass sich die Wirklichkeit und die Wahrheit einer ganzen Gesellschaft rein auf eine weitgehend reduzierte und einseitige Darstellung von Geschehnissen stützen. Im *Handbuch der Kommunikationsguerilla* erklären die Autoren diesen Umstand einer unausgewogen informierten Gesellschaft mit den folgenden Worten: „Gemeint ist damit, daß die Darstellung eines Ereignisses in den

¹⁰³ <http://www.goodthing.it/php/wordpress/?p=980>; [Stand: 30.09.2012]

*Medien nicht die vielfältigen und widersprüchlichen Dimensionen desselben erfasst, sondern mittels vorgefertigter bzw. bereitstehender Raster und Wahrnehmungsmuster nur immer wieder den gleichen Aspekten Ausdruck verschafft.*¹⁰⁴ Jeder emanzipatorische Versuch, diese vorgefertigten Denk- und Verhaltensmuster zu durchbrechen und einen anderen Blickwinkel auf die (geschichtlichen) Ereignisse zu ermöglichen und zu fördern, wird als „Subversion“ oder eben als „Kommunikationsguerilla“ bezeichnet, wobei beide Wörter, trotz ihres aggressiven Klangs, in einem sehr positiven Sinne gebraucht werden.

*„Mit dem Konzept Kommunikationsguerilla möchten sie [die AutorInnen] zu anderen Formen der politischen Auseinandersetzung anregen, die zwar schon lange zur Praxis linker Gruppierungen gehören, aber allzu oft als nicht ernstzunehmende Späßchen am Rande der eigentlichen politischen Arbeit unterschätzt werden. Dieses „Handbuch der Kommunikationsguerilla“ diskutiert solche Formen subversiver politischer Praxis, ihre Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen.“*¹⁰⁵

So ist es naheliegend, dass sich Luther Blissett in der direkten Tradition der Kommunikationsguerilla sehen, wenn sie mit Hilfe ihres Romans *Q* in dem von gesellschaftlichen und politischen Mechanismen gemachten oder favorisierten Geschichtsbild subversiv tätig werden. Die Welt, die Männer und Frauen zu kontrollieren glauben, als Spektakel zu entlarven und die Menschen aus ihrer passiven Beobachterrolle herauszuholen ist das Ziel verändernder Taktiken und situationistischen Aktionen.¹⁰⁶ Dabei wenden sie vor allem das ebenfalls in diesem Buch erwähnte Prinzip der Verfremdung an. Angewendet bedeutet Verfremdung, den Thesen der Kommunikationsguerilla zufolge, nichts anderes, als eine kritische

¹⁰⁴ Blissett Luther/autonome a.f.r.i.k.a gruppe/Sonja Brünzels, *Handbuch der Kommunikationsguerilla. Jetzt helfe ich mir selbst*, Hamburg: VLA · Schwarze Risse · Rote Straße, 1997, S. 184-185.

¹⁰⁵ Ebd., S. 7.

¹⁰⁶ Debord, Guy, 1931-1994, *Die Gesellschaft des Spektakels. Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Ed. TIAMAT, 1996, S. 136.

Distanz zu den herrschenden Verhältnissen zu schaffen und auf diese Weise ihre als natürlich angesehene Gültigkeit in Frage zu stellen.¹⁰⁷ Indem sie in *Q* also eine andere Lesart für Geschichte bieten und somit den Leser auffordern, Abstand zu dem zu gewinnen, was er bisher als gegeben wahrgenommen hat, schaffen sie ein neues oder zumindest ein kritischeres Verständnis von Geschichte und deren Vermittlung. Das moderne Bild einer auf unabänderbaren Fakten beruhenden Historiographie wird zwar auf subtile aber doch auf eindeutig erkennbare Art und Weise unterwandert und hinterfragt. Die Methode der Kommunikationsguerilla beläuft sich auf das Einschleusen subversiver Lesarten in die Texte und Sprechweise der Macht.¹⁰⁸ Dies scheint der Wu Ming Gruppe in ihrem Werk gelungen zu sein. Dabei sind sie sich jedoch der Tatsache bewusst, dass derjenige, der die Botschaft kontrolliert, noch lange den Empfänger kontrolliert¹⁰⁹. Aus diesem Grund betonen Luther Blissett auch gerne, dass man *Q* zwar als Anklage heutiger gesellschaftlicher Strukturen lesen könne, aber trotzdem jeder die Freiheit besäße, das Werk als einfachen historischen Roman aufzufassen.

Die Rebellion und der Nonkonformismus ihrer Arbeit finden ihren Ausdruck auch darin, dass die Autoren keinerlei Urheberrechtsanspruch auf ihre Werke erheben. Im Gegenteil, stehen alle bisher geschriebenen Bücher, Essays, Kritiken und Zeitungsartikel auf Wu Mings Homepage zum kostenlosen und vollständigen Download bereit. Die einzige eingeforderte Bedingung ist, dass es sich um Privatpersonen handeln muss und nicht etwa um andere interessierte Verleger. Die simple Begründung für diese Entscheidung des Schriftstellerquartetts ist der Reiz, die ersten auf dem literarischen Markt zu sein, die einen derartigen Schritt gesetzt haben.

¹⁰⁷ Vgl. Blissett Luther/autonome a.f.r.i.k.a gruppe/Sonja Brünzels, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, 1997, S. 54.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 68.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 176.

“Infatti il libro esce con una clausola fin qui inedita: può essere riutilizzato, in tutto o in parte, purché da singoli e non da altri editori.

“Già: per la prima volta nella storia dell'editoria abbiamo imposto a una major una formula anti-copyright. E' un precedente importante di cui siamo molto soddisfatti”.¹¹⁰

Durch die Entstehung im Kollektiv und durch die Ablehnung des Konzepts des geistigen Eigentums setzen Wu Ming deutlich ein Zeichen gegen die seit der Romantik vorherrschende Meinung des Künstlergenies. Der Schriftsteller ist bloßes Werkzeug, das die sozialen und politischen Ereignisse, die in einer Gesellschaft statt finden, wiederzugeben hat. Literatur kann daher nur in einem gesellschaftlichen Kollektiv entstehen, da der Autor ohne diese Impulse gar nicht in der Lage wäre, sein Werk zu schaffen. „[S]o etwas wie „geistige [sic!] Eigentum“ nicht gibt, da alles, was in einer Gesellschaft produziert wird, gleichzeitig aus der Gesellschaft kommt [...]“.¹¹¹ Die einzige Restriktion wurde dem Roman nach einem, wie Luther Blissett es in einem Interview ausdrückten, „*lunghissimo braccio di ferro*“¹¹² mit dem Einaudi Verlag auferlegt. Dieser wollte verhindern, dass andere Verlage die absolute Rechtfreiheit als Erlaubnis sehen könnten, den Roman selbst zu verlegen. Somit wurde eindeutig darauf hingewiesen, dass Einaudi allein die Verlagsrechte an Q habe.

Hierbei spielt auch das auch im Roman stetig wiederkehrende Motiv des multiplen Namens eine wichtige Rolle. Die Verwendung verschiedener Namen wie eben Luther Blissett oder Wu Ming ebenso wie das ausschließliche kreative Schreiben in der Gruppe lässt das Individuum des Einzelautors noch mehr in den Hintergrund treten.

¹¹⁰ Luther Blissett siamo noi. Con un singolare romanzo quattro autori rivendicano la paternità delle beffe telematiche. E per la prima volta rivelano la loro identità; in: La Repubblica, 6 marzo 1999, Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html> [Stand: 30.09.2012].

¹¹¹ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht – Die Gesellschaftskritik in den Schriften und Aktionen von Luther Blissett und Wu-Ming im Kontext aktueller sozialer Bewegungen“. Dipl. Universität Wien, Philosophische Fakultät, 2005, S. 22.

¹¹² „L'Europa è finita“: comunicato stampa sulla guerra degli autori di “Q”, Quelle: http://www.lutherblissett.net/index_it.html; [Stand 30.09.2012]

Gleichzeitig verdeutlicht es das Aufgehen Wu Mings in der Masse der Gesellschaft und die Ablehnung eines Personenkults rund um einen erfolgreichen Künstler. Auch der Hauptprotagonist in *Q* wird je nach Gelegenheit und Vorteil seinen Namen wechseln, während wir seinen tatsächlichen Namen niemals erfahren. Dasselbe gilt ironischerweise auch für den Antagonisten. Es verdeutlicht jedoch vor allem, wie tief Wu Ming dieses Prinzip des multiplen Namens als Zeichen der Gegenstimme zu vorherrschenden gesellschaftlichen Ansichten und Konventionen verinnerlicht hat.

Es stellt sich infolge dessen natürlich die Frage, warum eine so antikonformistische Organisation einen doch sehr konservativen Weg gewählt hat, in die Öffentlichkeit zu treten, nämlich mit Veröffentlichung eines Romans. Doch die Antwort auf diese Frage, wieso man sich zum Eintritt in den offiziellen Literaturbetrieb entschieden hat, findet man an einer Stelle von *Q*. „[...] *una volta che si ha in mano una città non è così difficile rivolgersi al contado. [...] Invece partendo da fuori bisogna fare i conti con le mura e i cannoni. ...Mentre stando in città, i cannoni sono già dalla tua parte.*“¹¹³ So gesehen könnte man das Werk als eine äußerst subtile Art der Infiltration einer Gesellschaft bezeichnen, als eine Möglichkeit, den Menschen die politischen und gesellschaftlichen Ideen der Gruppe näher zu bringen, ohne sie dazu unter Zwang zu setzen oder sie auch nur wissen zu lassen, dass sie im Grunde ein Manifest in Händen halten. Selbst all jene, die das Buch als reinen historischen Roman, werden die Andeutungen und den kritischen Unterton des Werks bemerken. Damit werden sie einem typischen Prinzip der Kommunikationsguerilla gerecht.

¹¹³ Blissett, Luther, *Q*, Torino: Giulio Einaudi editore, 1999, S. 61.

8.2. Einstellung zur Geschichte

Beim Luther Blissett Projekt eine Geschichtsauffassung zu erwarten, die der einer akademisch gebildeten Anna Banti gleich oder auch nur ähnlich ist, wäre eine komplett falsche Herangehensweise an die Prinzipien des Kollektivs. So schreibt auch der Autor Luca Muchetti, in seiner Abhandlung, die das Phänomen Luther Blissett/Wu Ming in möglichst vielen seiner Facetten zu analysieren und zu erklären versucht: „*Storicizzare Luther è come tentare di afferrare l'acqua. Per sua stessa natura è fuggevole, contraddittorio, prospera sul falso.*“¹¹⁴ Luther Blissett beschäftigt sich mit Geschichtswissenschaft eher nur am Rande und hat, wie Interviewausschnitte immer wieder deutlich machen, auch niemals darauf bestanden, einen historischen Roman geschrieben zu haben.

Però cominciate dal passato. Perché avete deciso di scrivere un romanzo storico, e perché lo avete ambientato nel Cinquecento?

„Q è un romanzo di genere, anzi un romanzo di generi. E' un giallo, è un noir, è una spy story, è un romanzo d'avventura, e poi è anche un romanzo storico. Abbiamo affrontato una narrazione impegnativa, corale, in cui s'intrecciano sottotesti e sottostorie. E' questo che ci piace, è questo che deve fare la letteratura: raccontare storie, produrre mito. Non ne possiamo più di raccontini basati su un'unica idea, e spesso nemmeno su quella, che si riducono a esercizi di stile, libercoli pseudo-autobiografici e generazionali. Roba da cento paginette. L'ondata minimalista finirà, deve finire. Anzi, è finita. E' dimenticata.“¹¹⁵

In der Tat bekommt man bei näherer Beschäftigung mit der Gruppierung den Eindruck, dass die Geschichtsepoche, die der Roman behandeln sollte, nach sehr programmatischen Gesichtspunkten ausgewählt wurde.

¹¹⁴ Muchetti, Luca, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Milano: Arcipelago Edizioni, 2008, S. 22.

¹¹⁵ „Luther Blissett siamo noi“, in: La Repubblica, 06.03.1999. Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>, [Stand: 30.09.2012.]

“Quanto al XVI secolo, lo abbiamo scelto perché è il secolo in cui nasce il moderno, e tutto ciò che oggi sta marcendo: l'Europa, la comunicazione di massa, gli apparati di polizia, il capitale finanziario, lo Stato. E poi, come dice nel romanzo il libraio Pietro Perna: 'Puttane, affari, libri proibiti e intrighi papali. C'è forse qualcos'altro che da sapore alla vita?'”.¹¹⁶

Das hat Luther Blissett wiederum sehr wohl mit Anna Banti gemein: die Geschichte hat sich der literarischen – in diesem Fall womöglich sogar einer ideologischen Botschaft – unterzuordnen. Diese Botschaft bezieht sich durchaus auf die Gegenwart. Ganz im Sinne der Kommunikationsguerilla geht es hier darum, eingefahrene gesellschaftliche Erkenntnisschemata zu unterwandern und sie mit einer neuen Denkweise anzufüllen. Nicht umsonst finden sich fast alle Punkte, die sich auch im künstlerischen Schaffen Luther Blissetts immer wieder finden, auch in ihrem großen Erstlingswerk wieder. Dazu gehören unter anderem die multiplen Namen, der Verzicht auf das Copyright und der Kampf gegen das vorherrschende System. Dabei liegt der Bezugspunkt immer in der Gegenwart. „*Q stellt nun den konkreten Versuch dar, eine längst vergangene Epoche in das kollektive Gedächtnis der Gegenwart zurückzuholen, den Widerstandsgeist des 16. Jahrhunderts 500 Jahre später neu zu beleben.*“¹¹⁷

Des Weiteren sprechen sie an, dass die Produktion von Literatur für Wu Ming schlichtweg in dem Erzählen von Geschichten liegt und nicht im Analysieren von Geschichte. Insofern sollte man meinen, dass auch die Geschichte in *Q* nicht allzu genau zu nehmen ist. Dennoch stellt Wu Ming klar, dass sie sehr lange an den genauen historischen Fakten geforscht haben. „*Abbiamo impiegato sei mesi per reperire il materiale storiografico, altrettanti per comporre l'intreccio, più due anni per*

¹¹⁶ „Luther Blissett siamo noi“, in: La Repubblica, 06.03.1999. Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>, [Stand: 30.09.2012.]

¹¹⁷ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 88.

*la stesura.*¹¹⁸ Dabei kann man hier davon ausgehen, dass diese Recherchen schlichtweg dem Zweck dienen, möglichst glaubwürdig in dem Statement zu erscheinen, dass sich Geschichte stets wiederholt. Wären Geschichtswissenschaftler schon kurz nach der Veröffentlichung dahinter gekommen, dass die Historie hier nach eigenem Gutdünken zurechtgebogen wird, wäre die Botschaft Luther Blissetts in dieser Kritik untergegangen oder gar als nicht existent erachtet worden. Als Inspiration für die Idee zu dem Roman an sich geben sie unter anderem Raoul Vaneigem, einem einflussreichen Theoretiker der Situationistischen Internationale an.¹¹⁹ Dieser beschäftigte sich in seiner Abhandlung *The Movement of the Free Spirit* intensiv mit ketzerischen Strömungen des frühen Mittelalters. Die Situationistische Internationale, eine stark links orientierte Gruppierung internationaler Künstler und Intellektueller, die ihre Blütezeit in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatte, scheint generell einen starken Einfluss auf die Ideologie Wu Mings gehabt zu haben. Obgleich seitens Luther Blissetts immer wieder scharfe Kritik an Methoden und Sinnhaftigkeit der Situationistischen Internationalen laut wurde, kann doch kein Zweifel darin bestehen, dass sich die Ansichten und Aktionen der Gruppe mit dem Vokabular dieser linksgerichteten Intellektuellenströmung sehr gut beschreiben lässt.¹²⁰ Als weitere Inspirationsquelle gab die Gruppe die Papstencyklika „Ut Unum Sint“ an, die allgemein als Ökumene-Enzyklika bekannt geworden ist. **„Ci sarà stato uno spunto iniziale? Più d'uno. L'idea ci è venuta verso la fine del 1995 leggendo l'enciclica papale *Ut Unum Sint*.“**¹²¹ „*Damit alle eins sind*“, ein Credo, das sicherlich sehr verführerisch klang für die marxistisch oder zumindest sozialistisch eingestellte Wu Ming Foundation. Die Inspiration reichte schließlich für die Auseinandersetzung mit einem ganz wesentlichen Teil der europäischen Geschichte, deren Konflikte, Thematiken

¹¹⁸ „Luther Blissett siamo noi“, in: La Repubblica, 06.03.1999. Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>, [Stand: 30.09.2012.]

¹¹⁹ Ebd., [Stand: 30.09.2012.]

¹²⁰ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 32.

¹²¹ „Luther Blissett siamo noi“, in: La Repubblica, 06.03.1999. Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>, [Stand: 30.09.2012.]

und Errungenschaften noch bis in die heutige Zeit nachwirken, wie es Luther Blissett in ihrem Roman zu beweisen und zu veranschaulichen versuchen.

8.3. Aufbau von Luther Blissetts Q

„Luther Blissett si teletrasporta indietro nel tempo, all'epoca della Riforma, per dare vita a un proprio alter ego - un eretico rivoluzionario che attraversa tutti i grandi eventi del XVI secolo -, in una rocambolesca avventura che si dipana tra apostati, riformatori, lotte politiche, operazioni finanziarie, intrighi papali, in un lungo percorso che attraversa l'Europa nell'arco di un trentennio.“¹²²

Die Schriftsteller griffen in ihrem Roman, der 1999 zum ersten Mal erschien, auf die Zeit der Reformation in Deutschland zurück. Dabei schreiben die Autoren mit Q in ihren Augen keineswegs über eine längst vergangene Zeit, die bestenfalls noch als geschichtlich interessant gelten darf.

Die erzählte Zeit umfasst die Zeitspanne von 1518 bis 1555 und wird von einem stets anonym bleibenden Protestanten erzählt. *„Der Protagonist entspricht durch seine laufend wechselnden Identitäten jener phantomatischen Flexibilität, die als zentrale Stärke von Luther Blissett gilt. Der namenslose Held und seine Gefolgsleute stellen ein dynamisches und dezentrales System dar, während die „großen“ Persönlichkeiten statisch und unveränderbar sind und nur als Orientierungspunkte innerhalb des historischen Panoramas dienen.“¹²³* Dieser bleibt zwar unbekannt, befindet sich aber stets im engsten Kreis der historischen Streiter des frühen Protestantismus. Gleichzeitig ist es auch die Anonymität, welche er mit seinem Titel

¹²² Pre-presentazione di „Q“ auf: http://www.lutherblissett.net/index_it.html; [Stand: 30.09.2012].

¹²³ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 91.

gebenden Feind Q gemeinsam hat. Beide, sowohl Protagonist als auch Antagonist, werden den gesamten Verlauf des Romans hindurch nur bei ihren wechselnden Pseudonymen benannt. *„Adesso mi volto quando mi chiamano Gustav, mi sono abituato a un nome che non è piú mio di qualunque altro.“*¹²⁴ Diese Namenlosigkeit kann zu einem als Anspielung auf den gemeinschaftlichen Namen der Schriftsteller, der schließlich „ohne Namen“ bedeutet, verstanden werden, zum anderen bietet er eine Identifikationsfläche für den Leser selbst. Jene Hauptpersonen, die die Geschichte aus ihrer jeweiligen Sichtweise erzählen, sind fiktive Gestalten und verbleiben ein anonymer Teil jener unbenannten Menschenmasse, die zwar für die Geschichte eine wesentliche Rolle spielen, für die Autoren der Geschichtsbücher und Historien jedoch bestenfalls als Nebenakteure unter Gemeinschaftsnamen wie etwa „die Bauern“ vermerkt werden. Dieser Tatsache sind sie sich auch durchaus bewusst.

*„Nei giorni successivi, dopo il massacro, il vescovo von Waldeck, tornato signore assoluto di Münster, come trono una catasta di cadaveri, andava dicendo che quelli come me, eroi guerrieri della Cristianità, non sarebbero mai stati dimenticati, in opere ed effigie. Sapeva di mentire, il bastardo. È proprio di quelli come me che va smarrita ogni traccia. Gli esecutori, pronti a essere ributtati nella sentina dove nobili signori li raccolsero per affidare loro luride mansioni.“*¹²⁵

Als eine der Hauptaussagen des Romans kann daher gelten, dass Geschichte vielleicht von wenigen „Großen“ gemacht oder in Gang gesetzt wird, aber von vielen „Kleinen“ getragen wird.

„Die Annäherung an die Geschichte erfolgt im Roman nicht über einen überlieferten hegemonialen Duktus, der die Herrschenden und einflussreichen Gestalten einer Epoche in den Mittelpunkt rückt, um sie als die Träger der

¹²⁴ Q, 1999, S. 23.

¹²⁵ Ebd., S. 550.

*Geschichte zu stilisieren, sondern erfolgt ausschließlich über die Optik des kleinen Mannes und des Volkes, welche als Träger der Geschichte dienen.*¹²⁶

Wir erfahren in Q eine Geschichte, die in ihrer Dynamik von zwei Mitgliedern des Volkes getragen wird. Die Hauptakteure der Reformation, wie wir sie heute aus Geschichtsbüchern kennen, treten bestenfalls im Hintergrund auf. Weder der Papst, noch Martin Luther sagen im Zuge des Romans auch nur ein einziges Wort. Der Kardinal Pietro Carafa scheint zwar ein mächtiger Ränkeschmied zu sein, doch auch er hält sich im Hintergrund und seine Aufträge und Befehle werden uns stets nur durch den Spion Q vermittelt. Er dient somit zwar als Sprachrohr und Werkzeug des einflussreichen Kirchenfürsten, doch er ist es in letzter Konsequenz, der diesen Einfluss und diese Macht auch zu Nutzen weiß und darauf Taten folgen lässt.

Luther als Revolutionär, großer Denker, Reformator und Gründervater des deutschen Protestantentums ist ein Bild, welches vielen als bestätigt gilt. Umso empörender oder auch aufsehenerregender ist es dann, wenn Martin Luther von den Protagonisten von Q als herrschaftshöriger, halbherziger Schwächling abgetan wird, der nicht den Mut hatte, seine Idee in die Tat umzusetzen. *„Il popolo è in piedi, ma dov'è il suo pastore? All'ingrasso in qualche lussuoso castello! Credimi, tutto quello per cui si è lottato è in pericolo. Siamo venuti apposta per affrontare pubblicamente Lutero e smascherarlo, sempre che abbia il coraggio di uscire dalla tana.*¹²⁷ Wu Ming schaffen uns einen anderen Zugang zur Geschichte und decken eine Seite der protestantischen Bewegung auf, welche nicht mit solcher Selbstverständlichkeit erzählt wird, wie jene Luthers. Der Wahrheits-, oder zumindest der Vollständigkeitsanspruch der modernen Geschichtsschreibung wird auf diese Weise aufs schärfste in Zweifel gezogen.

¹²⁶ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 93.

¹²⁷ Q, 1999, S. 41.

In seiner abstraktesten Form stellt sich der Roman somit gegen die Annahme der historischen Wahrheit oder einer gegebenen Wahrheit allgemein.

Der Roman beginnt, rückblickend erzählt, ein wenig wie eine Autobiographie. *„Un punto d'origine. Memorie che ricompongono i frammenti di un'epoca. La mia. E quello del mio nemico: Q.“*¹²⁸ Dennoch liest sich der Roman, wann immer er vom protestantischen Protagonisten erzählt wird, wie ein Tatsachenbericht und ist in der Gegenwart erzählt.

Mit Hilfe von Jahreszahlen und Ortsangaben wird dem Leser mitgeteilt, wo und wann er sich in der Geschichte befindet, wodurch auch die diversen Zeitsprünge und Rückblicke verständlicher werden. Jene Stelle, an welchen als Erzähler Q an die Stelle des Protestanten tritt wechselt der Stil und nimmt Züge eines Briefromans an. Diese Kapitel fallen dann entweder unter den Titel „L'occhio di Carafa“ oder „Il diario di Q“. Diese unterschiedlichen Erzählweisen werden gleich zu Beginn herausgearbeitet. Sie müssen sich schon deswegen voneinander unterscheiden, da beide unterschiedliche Ziele verfolgen. Zwar versuchen beide die Geschehnisse aus ihrer Sicht darzulegen, doch während es dem Protagonisten um Klärung und Erklärung einer Lebensgeschichte geht, dient Q bloß seinem Herrn, dem listigen Kardinal Gianpietro Carafa. Geschildert werden uns die Vorfälle demnach aus zwei verschiedenen Blickwinkeln.

Begonnen wird unmittelbar im Schlachtgeschehen bei Frankenhausen des Jahres 1525 und wir werden mit der ersten realen Person konfrontiert, die historisch bestätigt in der Reformationsbewegung eine bedeutende Rolle einnahm, der Gelehrte Thomas Müntzer. Als bezeichnend kann schon hier gelten, dass er selbst in diesem ersten Kapitel nicht einmal zu Wort kommt. Stattdessen muss er bewusstlos von zwei seiner Anhänger gerettet werden, von welchen einer der noch junge Protagonist des Romans ist. Wir erfahren niemals wie alt er tatsächlich ist, doch von den einzelnen ungenauen Altersangaben, die er uns geben wird, kann geschlossen

¹²⁸ Q, 1999, S. V.

werden, dass er etwa um 1500 geboren sein muss. Da die Schlacht bei Frankenhausen gehört zu den großen Niederlagen während der Bauernaufstände, in deren Folge Thomas Müntzer gefangen genommen und enthauptet wird. Unser Protagonist, der in diesem ersten Kapitel noch vollkommen namenlos bleibt, wird gezwungen zu fliehen und zum ersten Mal zu töten, als er im Wald auf eine Gruppe Landsknechte trifft. Retten kann er nur den Briefsack seines Magisters und Freundes Müntzer, in welchem wichtige Informationen über Verbündete im ganzen deutschen Reich enthalten sind. Schutz und Unterkunft findet der Flüchtige schließlich bei einem protestantischen Mitstreiter, Hans Hut, eine ebenfalls historisch nachweisbare Figur. Von dort muss er jedoch fliehen, nachdem Hut verhaftet wird.

Die nächste Etappe des Romans beziehungsweise des Protagonisten führt nach Antwerpen in die Niederlande. Wir bemerken, dass die Autoren in der Zeit einen Sprung nach vorne gemacht haben. Schrieben wir zuvor noch das Jahr 1525, so befinden wir uns nun im Jahre 1538. Antwerpen ist eine reiche Stadt und ein beliebter Umschlagsort für unzählige Waren, der perfekte Ausgangspunkt für die nächste Stufe im Kampf gegen das vorherrschende Regime. Dort wird er von einem Wiedertäufer, dessen Philosophie starke kommunistische Züge aufweist, aufgenommen und versorgt.

“- La casa ci è stata messa a disposizione dal gentile messer Van Hove, commerciante di pesce e mio buon amico. Lo incontrerai al suo ritorno, forse. Tutto quello che vedi era suo.

- Era?

Sorride: - Adesso è di tutti e di nessuno.”¹²⁹

Im Gegenzug muss er seine Geschichte erzählen. Da keiner seinen Namen kennt, wird er einfach Lot genannt. Mit Hilfe von Rückblenden reisen wir nach Deutschland im Jahr 1527. Der Zwischenstopp ist von Bedeutung, da der Protagonist hier das

¹²⁹ Q, 1999, S. 141.

erste Mal von einem Spion in den eigenen Reihen erfahren hat. Ein Freund klärt ihn darüber auf, dass Thomas Müntzer vor dem Desaster in Frankenhausen mit falschen Informationen versorgt worden war.

„- Magister Thomas non ci condusse a Frankenhausen per farci massacrare: le informazioni che aveva erano sbagliate-. Guardo Denck negli occhi, per fargli cogliere il peso delle parole. - Qualcuno, qualcuno di cui il Magister si fidava, gli spedí una lettera piena di notizie false. - Thomas Müntzer tradito? Non è possibile... Infilo la mano sotto la camicia e tiro fuori i fogli ingialliti. - Leggi, se non mi credi. Gli occhi azzurri saettano rapidi sulle righe, mentre un'espressione tra l'incredulo e il disgustato gli si dipinge sulla faccia: - Dio onnipotente...“¹³⁰

Von diesem Augenblick an wird die Gewissheit dieses Spions immer wieder wie ein Schatten im Hintergrund der Geschichte auftauchen. Gert dal Pozzo erzählt die Geschichte weiter und wir erfahren, dass er bald aus Augsburg weg musste und daraufhin erneut an der Seite der Ketzerei angeklagter, historischer Größen, wie etwa Jan Matthys, das legendäre Täuferreich der Stadt Münster, ebenfalls eine historische Tatsache, miterlebt hat. Dieses Reich, als Paradies gedacht, fiel jedoch schließlich dem immer erschreckendere Ausmaße annehmenden Gotteswahn seiner geistigen Führer zum Opfer. Luther Blissett schildert den glorreichen Aufstieg einer Idee zur gefeierten Wirklichkeit und ihren auf den Fuß folgenden tragischen Zerfall an den Tücken der menschlichen Natur. Wir erfahren, dass der Protagonist, der sich in Münster Gert dal Pozzo, also Brunnengert, nannte, einer der wenigen Überlebenden ist. Er gewinnt das Vertrauen seines niederländischen Gastgebers und wird von diesem in einen schlaun Plan eingeweiht, die Mächtigen auf finanziellem Wege zu bekämpfen, befinden wir uns doch in der Zeit der Geburtsstunde des modernen Bankenwesens auf den Geldtischen des deutschen Bankiers Anton Fugger. Mit dem Stammvater des mächtigen Bankiersgeschlechts der Fugger greifen Luther Blissett auf eine reale historische Persönlichkeit zurück. Die Kaufmannsfamilie gilt bis heute

¹³⁰ Q, 1999, S. 162.

als eine der reichsten der Weltgeschichte und trug maßgeblich zur Entstehung des modernen Bankensystems in Europa bei. Schon damals beginnt sich ein Bewusstsein dafür herauszubilden, wie man dem Feind auch auf finanzieller Ebene schaden könnte.

„Il denaro è il vero simbolo della Bestia. - E con questo cosa vorresti dire? Ci fermiamo vicino a un chiosco che vende cavoli e salsicce affumicati, l'odore penetrante ci avvolge.

- Come credi che Carlo V sia riuscito a farsi eleggere Imperatore nel' 19? Pagando. Ha comprato i Principi Elettori, qualcuno gli ha messo a disposizione una quantità di denaro maggiore di quella che aveva offerto Francesco di Francia. E la guerra contro i contadini? Qualcuno ha prestato ai principi tedeschi il denaro per equipaggiare le truppe che vi hanno sconfitti. E come pensi che Carlo V finanzia la sua guerra in Italia contro i francesi? E le spedizioni contro i pirati saraceni? E la campagna contro il Turco in Ungheria? Forse credi che i mercanti di qui abbiano a disposizione somme così grandi per armare le loro spedizioni commerciali? Neanche per sogno. Denaro, fiumi di denaro che viene prestato in cambio per una percentuale sugli utili. Così funziona, amico mio.

La domanda la sta aspettando da un pezzo: - Chi possiede un simile patrimonio? Guarda dritto davanti a noi, poi punta l'indice sull'edificio che ci sta di fronte e mormora: - Le banche.“¹³¹

Mit gefälschten Kreditbriefen wollen sie nun den Geldgebern der „alten“ Regime Europas zu Leibe rücken und damit die Machtapparate des Klerus und der Aristokratie dort treffen, wo es sie am meisten schmerzt.

Der Plan geht innerhalb nur weniger Jahre auf und die mächtige Bankiersfamilie wird um eine ansehnliche Summe erleichtert. Damit einher geht jedoch erneut unvermeidlich die Flucht aus den Niederlanden, wo man langsam beginnt, den Protagonisten auf die Schliche zu kommen.

¹³¹ Q, 1999, S. 342.

Die nächste Etappe des Romans beginnt in Basel, einer protestantischen Hochburg. Wiederum eröffnen sich dem anonymen Ketzer ungeahnte Möglichkeiten, als ihm von dem italienischen Buchhändler Pietro Perna die Macht der Ideen und somit der Bücher vor Augen geführt wird. Es wird in erster Linie ein bestimmtes Buch sein, welches den Verlauf des letzten Kapitels prägen wird. „Il Beneficio di Cristo“ birgt große politische wie soziale Sprengkraft, da es sich um eine mit dem Protestantismus sympathisierende Schrift handelt, welche Gerüchten zufolge von liberalen Kardinälen verfasst wurde. Kein Wunder also, dass der ketzerische Protagonist dessen Potential für sich nutzen möchte. Zusammen mit Perna begibt er sich nach Venedig, wo der Doge in Bezug auf Gesetze gegen Ketzerei mit sehr lockerer Hand regiert. Gert dal Pozzo, in den Niederlanden unter dem Namen Lot bekannt, nimmt hier nun den Namen seines hingerichteten holländischen Mitstreiters an und nennt sich fortan Lodewijck. Mehr durch Zufall wird er zum Besitzer des besten Bordells der ganzen Serenissima, während im Hintergrund weiterhin die Flamme des Protestantismus am Brennen gehalten wird. Durch diese Aktivitäten erregt er die Aufmerksamkeit der einflussreichen portugiesisch-marranischen Bankiersfamilie der Mingues, die ihn zu einem Treffen in ihren Palast einlädt. Dort erfährt er, dass sich vor allem die Matriarchin Doña Beatriz de Luna eifrig als Kunstmäzenin betätigt und aufgrund ihrer jüdischen Abstammung christliche wie ketzerische Schriften gleichermaßen fördert. So findet er in den Mingues wichtige Verbündete bei der weiteren Verbreitung des „Il Beneficio di Cristo“. Es könnte kaum besser laufen, doch der Leser erkennt anhand der Tagebucheintragen des Q, von welchen die Handlung rund um Lodewijck immer wieder kurz unterbrochen wird, dass sein Erzfeind ihm mittlerweile dichter als je zuvor auf den Fersen ist und zwischenzeitlich sogar seine Identität herausgefunden hat. Wir erfahren also nicht nur, dass Q kurz davor ist, ihn aufzuspüren, sondern auch wie viel Respekt und wie viel Gefühl von Verbundenheit er dem alten Rivalen entgegenbringt. *„Avrei dovuto ucciderti allora. Solo così avrei espresso il sommo rispetto per le tue gesta. Solo così avrei impedito a me stesso, dopo quindici anni, quasi alla fine, di desiderare di incontrare di nuovo il fuoco dei tuoi occhi e il freddo della tua spada, Capitano Gert*

dal Pozzo.¹³² Für die Protestanten kommt neben der Verfolgung durch den Spion noch erschwerend hinzu, dass sich in Anbetracht der angeschlagenen Gesundheit des amtierenden Papstes die Lager zwischen liberalen und konservativen Kirchenfürsten immer weiter verschärfen, was wiederum die politische Lage auf der ganzen italienischen Halbinsel mehr und mehr in einen Zustand der Unsicherheit abgleiten lässt. Dies hat zur Folge, dass autonome und freisinnige Fürsten dem Gedanken an eine Untersuchung eventuell ketzerischer Aktivitäten der berüchtigten Inquisition nicht mehr so feindselig gegenüber stehen wie noch wenige Monate zuvor. Im Mittelpunkt der Anklage steht immer wieder „Il Beneficio di Cristo“. Die Situation beginnt sich erneut zu verschärfen. Dem allen zum Trotz beginnt Lodewijck sich wieder als Wiedertäufer zu betätigen und nimmt den Zweitnamen Tiziano an, um seine anderen Geschäfte innerhalb Venedigs zu schützen. So lernt er auf einer seiner Reisen als Prediger und Täufer durch Norditalien einen der liberalen Kardinäle kennen und führt im flackernden Schein eines Gasthofkamins sogar ein Gespräch mit dem alten Mann und bringt eine Bitte vor. Der Kardinal möge doch ein paar Fäden ziehen, um einen befreundeten Autor, den man fälschlicherweise angeklagt hat „Il Beneficio di Cristo“ verfasst zu haben, wieder frei zu lassen. Der Kardinal willigt ein und hält sein Versprechen tatsächlich. Es ist eine große Überraschung und in gewisser Hinsicht eine unglaublich Ironie als der Leser erfährt, dass ausgerechnet dieser Kardinal nach dem Tod seines Vorgängers neuer Papst wird.

Das Problem der Inquisition ist damit aber noch nicht gelöst. Die Familie der Mingues gerät immer mehr in Bedrängnis, da sie aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln und der erzwungenen Konversion zum Christentum besonders leichte Beute für die gnadenlosen Schergen der Inquisition sind. Auch Lodewijck spürt, dass es so nicht mehr lange weitergehen kann. Es häufen sich die Hinweise, dass jener Spion des Papstes, der die Protestanten bereits zu Zeiten Thomas Müntzers unterwanderte, sich nun auf ihn konzentriert und ihn verfolgt. Er spürt, dass es bald enden muss und dass dieses Ende auch das eines Lebensabschnitts sein wird. Nie zuvor war seine

¹³² Q, 1999, S. 555.

Nemesis so zum Greifen nahe. Diese Nähe wird dem Leser an Textstellen wie dieser auch deutlich fühlbar gemacht:

„Mi viene da pensare che la vita ha coinciso con la guerra, la fuga, scintille che incendiano la pianura e ondate l'acqua che la ricoprono. Dovrei cacciare le ossa stanche in qualche buco e scivolare via sereno, un poco alla volta, cullando nella memoria i volti delle donne e degli amici. Invece sono ancora qui, a farmi inseguire dai cani, a risolvere il conto di tutti quei volti. L'ossessione di un vecchio eretico che non può darsi pace. Ultima sfida, ultima battaglia. Avrei potuto morire a Frankenhäusen, nelle piazze di Münster, in Olanda, ad Anversa nelle galere dell'Inquisizione. Sono qui. E chiudere il gioco, risolvere l'enigma, è l'ultima cosa che resta da fare.“¹³³

Waren die Tagebucheintragungen Qs, welche stets die Erzählungen des Protagonisten unterbrochen haben, am Beginn des Werks noch ziemlich rar gesät, so wechselt er sich nun beinahe mit Tiziano ab. Er weiß, dass er seinen Erzfeind finden muss, bevor dieser ihn findet. Als es ihm durch einen Trick tatsächlich gelingt Q aufzugreifen, steht nur ein alter, müder Mann vor ihm und nicht der erwartete mit allen Wassern gewaschene Spion. „Guardo quell'uomo ricurvo, fatico a riconoscere colui a cui affidai la difesa della piazza del Mercato nei giorni in cui prendemmo Münster. È soltanto il relitto del mio luogotenente, Heinrich Gresbeck.“¹³⁴ Er erfährt, dass dieser des Kampfes überdrüssig ist. Außerdem weiß er, dass Carafa ihn nicht am Leben lassen wird, da seine Dienste nun nicht mehr von Nöten sind, er aber zu viel weiß. Er bietet seinem vormaligen Feind Gert dal Pozzo seine Hilfe an, da er sich diesem mittlerweile wohl näher fühlt, als seinen katholischen Auftraggebern, was er auch deutlich ausspricht:

¹³³ Q, 1999, S. 517.

¹³⁴ Ebd., S. 587.

„Posso concedermi un finale diverso da quello che è in serbo per me dietro il prossimo angolo. Posso concederlo a te, al Capitano Gert, all'avversario di tutta la vita.

- Perché?

- Perché siamo le due facce della stessa moneta, perché abbiamo combattuto la stessa guerra e nessuno dei due ne esce vincitore.“¹³⁵

Ihm wird immer mehr klar, dass er nie für eine eigene Überzeugung gekämpft, sondern stets nur die Befehle Carafas befolgt hat. Schließlich behauptet er, Inhaber eines Dokuments zu sein, welches beweisen soll, dass der derzeitige Papst auf eine Diskussion mit einem Protestanten hin, einem bereits eingesperrt angeblichen Verfasser von „Il Beneficio di Cristo“ die Freiheit geschenkt haben soll. Ein derartiger Beweis wäre ein dramatischer Rückschlag für die konservativen Kräfte in Rom. Dazu kommt es jedoch nicht. In Brunnengerts Haus lauert ein konkurrierender Bordellbesitzer auf ihn. Beim anschließenden Kampf wird ein Brand ausgelöst. Q stirbt in den Flammen und mit ihm verbrennt auch das Beweisdokument. Die Hoffnung des protestantischen Kämpfers wird erneut zerschlagen. Doch auch hier keimt ein Funke Hoffnung auf: „*Fratelli miei, non ci hanno vinti. Siamo ancora liberi di solcare il mare.*“¹³⁶

Gert dal Pozzo wählt zusammen mit Beatriz de Luna, die seine Geliebte geworden ist, und ihrer Familie das Exil in Byzanz. Dort endet der Roman mit einem letzten Hinweis darauf, dass das Feuer Gert dal Pozzo/Lodewijcks/Tiziano für die Sache der Protestanten noch nicht völlig erloschen ist. Er sieht, dass er begonnene Kampf noch lange nicht zu Ende ist.

„*Sorrìdo. Non esiste un piano che possa prevedere tutto. Altri solleveranno il capo, altri diserteranno. Il tempo non cesserà di elargire sconfitte e vittorie a chi proseguirà la lotta. Sorseggio soddisfatto. Ci spetta il tepore dei bagni.*

¹³⁵ Q, 1999, S. 597.

¹³⁶ Ebd., S. 611.

*Possano i giorni trascorrere senza meta. Non si prosegua l'azione secondo un piano.*¹³⁷

Am Ende ist es ironischerweise in der Tat Brunnengert selbst, der seinen Erzfeind am besten versteht. Dennoch ist es Gert dal Pozzo, der sich selbst in der Anonymität der Masse noch seine eigene Freiheit bewahrt hat. Im Gegensatz zu Q folgte er seinen eigenen Überzeugungen.

„Ti sbagli, Heinrich, anche se può sembrare facile crederlo, io e te non siamo affatto uguali. Tu hai combattuto la guerra di un altro, hai obbedito agli ordini, hai svolto una parte nel suo piano. Hai servito tutta la vita, per un fine di cui non ti è nemmeno concesso vedere il compimento: questa è la tua sconfitta. Non sei stato battuto sul campo, come quelle migliaia di pezzenti ed eretici che hanno lottato contro i loro signori e contro il potere di Roma. Non ti resta niente, neppure il senso di quello che hai fatto. È per questo che devi offrirmi l'ultima opportunità, perché è anche la tua, l'ultima occasione di riprenderti la vita che hai venduto a un altro.”

Der Roman endet nach den turbulenten Ereignissen versöhnlich mit einem Protagonisten, dessen Traum nach einer besseren Welt keinesfalls eingeschlafen ist. Der Schlusssatz des Werkes beinhaltet eine Erklärung, die nach dem Erscheinen dieses großen Manifests Q nun auch für das Wu Ming, ehemals Luther Blissett, Kollektiv gelten könnte. *„Possano i giorni trascorrere senza meta. Non si prosegua l'azione secondo un piano.*¹³⁸

¹³⁷ Q, 1999, S. 618.

¹³⁸ Ebd., S. 618.

8.4. Warum die Reformation?

„Q stellt nun einen konkreten Versuch dar, eine längst vergangene Epoche in das kollektive Gedächtnis zurückzuholen, den Widerstandsgeist des 16. Jahrhunderts 500 Jahre später neu zu beleben.“¹³⁹

Wer sich mit Luther Blissett beziehungsweise mit Wu Ming hinreichend beschäftigt und den Roman *Q* dabei aufmerksam liest, der wird sehr schnell bemerken, dass es sich dabei nicht schlichtweg um ein Experiment im kollektiven Verfassen von literarischen Werken, sondern vielmehr oder eben auch um ein gezieltes Manifest der eigenen Geschichtsphilosophie und der Einstellung zur modernen Gesellschaft handelt.

Geschichte wird im Falle von der Schriftstellergruppe nicht als unabänderbare Gegebenheit behandelt, sondern als Möglichkeit im bereits Vergangenen einen Spiegel für die Gegenwart zu finden. In der Tat ist beispielsweise die Diskussion um die Vertrauenswürdigkeit des Bankenwesens heute aktueller als selten zuvor. Das System der Geldinstitute und der Kredite, wie es heute noch funktioniert, geht, so die Aussage Luther Blissetts, im Wesentlichen auf die mächtige Bankiersdynastie der Fugger zurück. Auf diese Weise wird auch auf die Wiederholbarkeit der Geschichte aufmerksam gemacht. Es erfolgt demnach eine so genannte *transcendence of history*¹⁴⁰, da es hier darum geht historische Referenzen darzustellen, die auch in der Gegenwart noch gültig sind. Geschichte gehört nicht einfach der Vergangenheit an, sondern erstreckt sich in ihren Nachwirkungen tatsächlich bis in die Gegenwart. Nach eben diesem Prinzip kann auch Luther Blissetts Werk gelesen werden.

Auf die genaue Historizität muss dabei nicht unbedingt geachtet werden, wobei der Roman durchaus tatsächliche historische Ereignisse, wie die Bauernaufstände oder die Schlacht um Münster gegen die Wiedertäufer, aufgreift und diese auch mit dem Anspruch auf historische Wahrheit beschreibt. Aus diesem Grund kann man *Q* ohne

¹³⁹ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 88.

¹⁴⁰ Wesseling, Elisabeth, *Writing History As A Prophet*, 1991, S. 79.

weiteres als einfachen historischen Roman lesen. Es braucht allerdings nicht einmal einen besonders aufmerksamen Leser, um sofort Konnotationen zur heutigen gesellschaftlichen Situation herzustellen und das Werk Luther Blissetts als geschichtliche Allegorie zu verstehen.

Warum sollten die Schriftsteller von Wu Ming aber auf das Mittel des historischen Romans zurückgreifen, um soziale, politische und gesellschaftliche Kritik zu üben? Für gewöhnlich wenden Autoren derartige Methoden gerne an, um ihrer Unzufriedenheit bezüglich gewisser Bereiche auf subtilere Art und Weise Ausdruck zu verleihen, wenn beispielsweise in totalitären Regimen offene Kritik geahndet wird. Da wir nun aber in Italien nicht von solchen Repressionen ausgehen können, ist es sehr wahrscheinlich, dass Wu Ming sich dieser Epoche der europäischen Geschichte bedienten, um heutige Phänomene und Entwicklungen in ihren Ursprüngen zu erörtern.¹⁴¹

Grundsätzlich ließe sich der Roman an sich schon als Manifest mehrerer politischer und sozialer Ansätze lesen, für die Luther Blissett/Wu Ming stehen. *„[M]ultiple Namen, Mythopoiesis und Rationalismuskritik, Fälschung und Täuschung im Kampf gegen einen übermächtigen Feind, Kollektivität gegen Personenkult und Individualismus, der Kampf der Multitude für eine bessere Welt.“*¹⁴² In der Tat wird vor allem gegen Ende des Romans immer wieder betont, wie historisch unbedeutend die Protagonisten eigentlich sind. Sogar Q, Spion eines hohen Kirchenfürsten, wird den Historikern und den Verfassern der Geschichtsbücher keine Erwähnung wert sein. Diese Erkenntnis seiner eigenen Unbedeutsamkeit und des ungeheuren Ungleichgewichts der Weltgeschichte hält Q auch in seinem Tagebuch fest:

„Nell'affresco sono una delle figure di sfondo. Al centro campeggiano il Papa, l'Imperatore, i cardinali e i principi d'Europa. Ai margini, gli agenti discreti e

¹⁴¹ Vgl. Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 95.

¹⁴² Ebd., S. 86.

*invisibili, che fanno capolino dietro le tiare e le corone, ma che in realtà reggono l'intera geometria del quadro, lo riempiono e, senza lasciarsi scorgere, consentono a queste teste di occuparne il centro. [...] In tutta la vita non ho mai vergato righe per me stesso: non v'è pagina del passato che possa compromettere il presente; non v'è traccia alcuna del mio passaggio. Non un nome, non una parola. Soltanto memorie a cui nessuno può credere, giacché sono quelle di un fantasma.*¹⁴³

Jene Figuren, welche wir jedoch aus der niedergeschriebenen Historie kennen, bleiben bezeichnend blass und haben doch recht wenig zu sagen. Q weist damit auch auf eine große Ungerechtigkeit der Geschichtsschreibung hin. Geschichte ist immer eine Sache der Wenigen, Großen und nicht zuletzt der Sieger. Einen ersten Hinweis auf diese Sicht auf Geschichte gibt auch die Tatsache, dass hier Thomas Müntzer als die große Leitfigur der reformatorischen Bewegung gefeiert wird und nicht wie sonst üblich Martin Luther. Der Mönch wird gar als schwach belächelt, als jemand, der zwar wesentliche Anstöße gegeben hat, dem es aber nun an der Stärke mangelt, seine Ideale in die Tat umzusetzen. Müntzer hingegen, der in den modernen Geschichtsbüchern bestenfalls als Randfigur auftaucht, erscheint als der wahre Reformator. Nicht die Großen und allseits Bekannten der Historiographie sind die Helden dieses Werks. Dabei stehen Gert dal Pozzo und Q dem keinesfalls unwissend gegenüber. Sie sind sich im Klaren darüber, dass für ihre Namen niemals Platz sein wird in den in den großen Memoiren der Menschheitsgeschichte. Das Gegenteil ist der Fall:

„I dettagli sfuggono, le ombre minori che hanno popolato la storia scivolano via dimenticate. Lenoni, piccoli chierici meschini, fuorilegge senzadio, sbirri, spie. Tombe anonime. Nomi che non dicono niente, ma che hanno incrociato le strategie, le guerre, le hanno fatte saltare, a volte con la testarda consapevolezza della lotta, altre volte per puro e semplice caso, con un

¹⁴³ Q, 1999, S. 402.

*gesto, una parola. Sono stato tra questi. Dalla parte di chi ha sfidato l'ordine del mondo.*¹⁴⁴

Man könnte den Roman demnach auch als eine Hommage an jene riesige anonyme Menschenmasse verstehen, mit welchen die LÖcher rund um die Eckpfeiler der modernen Geschichtswissenschaften erst aufgefüllt werden können. *„Il tempo nuovo che Vi accingete a inaugurare deve dimenticare i suoi anonimi artefici, coloro che hanno concesso agli eventi di combaciare con il piano. I nomi illustri dei vinti e dei vincitori rimangono alle cronache, a disposizione di chi vorrà ricomporre l'intricata vicenda di un'epoca e di ciò che essa ha prodotto.*¹⁴⁵ Bezeichnend für diese Botschaft ist auch, dass die beiden Hauptpersonen ein Mann ohne „Gesicht“ und ein anderer ohne Namen sind. Q ist die meiste Zeit der Geschichte über ein regelrechtes Phantom, während Gert dal Pozzo für jede neue Episode seines Weges einen anderen Namen annimmt. Sein wahrer Name wird niemals auch nur angedeutet. Die Anonymität beziehungsweise diese Vielnamigkeit bedeutet für den Leser auch besseres Identifikationspotential, wenn er sich als Teil eben jener Masse wiedererkennen kann. In *Giap*, die Onlinezeitschrift der Wu Ming Gruppe, liest man dazu: *„Vero protagonista della storia non è il grande personaggio né l'individuo nomade, bensì l'anonima folla di comprimari e, dietro di essi o per loro tramite, l'anonima e brulicante moltitudine di eventi, destini, movimenti, vicissitudini.*¹⁴⁶ Dies hilft dabei zu verstehen, dass es sich bei dem Protagonisten viel weniger um einen tatsächlichen Menschen, als vielmehr um den Geist des Widerstands gegen die Obrigkeit durch die Jahrhunderte handelt: *„Metzger, Niemanson, Jost, Boeckbinder, Lot, Tanti e uno. Quelli che sono stati. Tanti e uno. Uno qualunque. L'uomo della folla. Nascosto nella comunità. Uno dei nostri.*¹⁴⁷ Die beiden Haupthandelnden des

¹⁴⁴ Q, 1999, S. 610-611.

¹⁴⁵ Ebd., S. 611.

¹⁴⁶ De Lorenzis, Tommaso (Hg.), *Wu Ming Giap!. Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Turin: Giulio Einaudi editore, 2003, S. 249.

¹⁴⁷ Q, 1999, S. 376.

Romans können demnach als Streiter für eine höhere Sache angesehen werden. Der Unterschied liegt einzig in der Beziehung beider zu ihrer jeweiligen Mission. Während der protestantische Kämpfer frei in seinen Handlungen und Überzeugungen ist, befolgt Q die Befehle eines Übergeordneten. Demzufolge hat die Aufgabe, welche der Protagonist ausführt, einen ganz anderen Beigeschmack.

Der Roman erzählt vor allem die Geschichte der linken italienischen Gegenkultur im Gewand eines historischen Romans über die Reformationszeit. Vor allem der Zeitabschnitt der so genannten „anni di piombo“, also die bleiernen Jahre, die in Italien von sozialen Unruhen, Studentenrevolten und nicht zuletzt von Terrorismus durch die „Brigate Rosse“ geprägt war, scheint hier als Identifikationsvorlage gedient zu haben. Q bedient sich damit des Mittels der *„historischen Camouflage“*¹⁴⁸ Auch während der Reformation bewegten wir uns in einer Zeit, in der viele die alte Welt vor den eigenen Augen untergehen sahen. Die Geschichte bleibt dadurch nicht einfach ein entferntes, aufgeschriebenes Etwas, das sich vor mehr als vierhundert Jahren zugetragen hat, sondern wird erfassbar. Die Geschichte der Reformation wird unsere eigene Geschichte. Die Autoren sagten, dass sie das 16. Jahrhundert gewählt haben, weil „*in cui nasce il moderno, e tutto ciò che oggi sta marcendo: l'Europa, la comunicazione di massa, gli apparati di polizia, il capitale finanziario, lo Stato.*“¹⁴⁹ Tatsächlich wird in dem Buch unter anderem die Erfindung der Flugblätter angesprochen.

„Forse è una sciocchezza, ma pensavo che oltre allo scritto del Magister, da ogni imprimatur si potrebbero ottenere dei fogli sfusi, dove esprimere in poche righe efficaci il nostro messaggio, così da portarceli dietro agevolmente, e poterli distribuire a mano nelle campagne, in giro. Potremmo farli circolare attraverso i fratelli sparsi ovunque, potremmo raggiungere tutti, non so, è un'idea... Silenzio. Pfeiffer dà una manata sul tavolo: - Potremmo

¹⁴⁸ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 95.

¹⁴⁹ „Luther Blissett siamo noi“, in: *La Repubblica*, 06.03.1999. Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>, [Stand: 30.09.2012.]

stampare centinaia! Migliaia! [...] Dopo una discussione non priva di momenti di ilarità, decidemmo di chiamarli flugblatt proprio per via di quella caratteristica di fogli singoli dalla forma ridotta [...]."

Die Autoren sehen die Geschichte der Menschheit als eine Geschichte des Widerstands gegen das Vorherrschende, welcher Natur dies auch immer sei. Und dies ist auch das große Hauptthema des Romans. Das bedeutet natürlich nicht automatisch, dass Q nicht auch als rein historischer Roman gelesen werden kann. Letztlich entscheidet der Leser darüber, ob er sich von der historischen Camouflage angesprochen oder nicht. Der Roman selbst ist aber ein vollkommen in sich geschlossenes Werk, das die Möglichkeit der modernen Interpretation zwar anbietet, aber nicht aufdrängt. Gleichzeitig benötigt es keiner aufwendigen Decodierung, um auf die politische Lesart aufmerksam zu werden. *„Die Geschichte der Menschheit wird als Geschichte der Klassenkämpfe in bester marxistischer Manier verstanden, und sowie die Macht in verschiedenen Zeiten nur ihre Vertreter, nicht aber ihr Gesicht ändert, so gilt dies auch für die Kämpfer gegen diese Macht.“*¹⁵⁰

Q erzählt die Geschichte eines Widerstands, der sich durch die gesamte Menschheitsgeschichte zieht. Zum einen wird damit auf die Zeitlosigkeit derartiger Rebellion eingegangen, zum anderen aber auch entschieden auf die Wiederholbarkeit der Geschichte aufmerksam gemacht. Für Luther Blissett spielt es bloß eine untergeordnete Rolle, ob es sich bei den Widerstandskämpfen um die Bauernaufstände, die Französische Revolution oder den US-amerikanischen Sezessionskrieg handelt. Wichtig scheint nur zu sein, dass die Geschichte der Menschheit die der Aufstände und der Klassenkämpfe ist. Konkret gesagt würde dies bedeuten, dass der Mensch unfähig ist, aus seiner Vergangenheit für die Gegenwart zu lernen, und dadurch dieselben Probleme immer wieder auftauchen, nur in modernem Gewand. *„[Es besteht eine] Analogie zwischen der antikapitalistischen*

¹⁵⁰ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 96.

*Bewegung der Gegenwart und dem Widerstand der Wiedertäufer im 16. Jahrhundert oder der Schlacht von Frankenhausen [...]*¹⁵¹

Die historischen Entwicklungen sind wiederholbar, nur die Menschen und die angewendeten Mittel ändern sich maßgebend. Diese Tatsache wird in Q ebenso verdeutlicht, wenn die Revolution im Laufe des Werks in ihrer Subtilität immer wieder Sprünge nach vorne macht. Die Waffen, die in dem Krieg zur Anwendung kommen werden von Mal zu Mal ausgefeilter. Zunächst wird noch Mann gegen Mann mit dem Schwert gekämpft. Diese Methode ist allein schon aufgrund der absoluten Überzahl der (papsttreuen) Gegner zum Scheitern verurteilt. Nach einer kurzen Erholungsphase wird schließlich das Potential erkannt, das in der Kriegsführung mit wirtschaftlichen Mitteln liegt. Die direkte Konfrontation wandelt sich an diesem Punkt zu einer Guerillataktik. Ziel ist es nun, den Feinden größtmöglichen finanziellen Schaden zuzufügen. Durch diese Zeilen scheint unweigerlich Kritik am Kapitalismus der heutigen Zeit durch. „Geld regiert die Welt“ war auch schon damals ein Leitspruch. Wer das Geld besaß, hatte sogar Macht über die beiden größten Autoritäten der damals bekannten Welt, den Kaiser und den Papst. Im Fall Luther Blissetts bündelt sich das Zentrum der fiskalen Herrschaft in der Familie des Bankiers Anton Fugger, was auch den historischen Tatsachen entspricht.

Im dritten und letzten Teil lassen sie schließlich Ideen für sich kämpfen. Der Buchdruck ist im beginnenden 16. Jahrhundert noch eine sehr junge Kunst, dennoch wird ihr Potential schnell erkannt. Er erweist sich als überaus nützlich bei der Verbreitung als ketzerisch und aufrührerisch geltender Schriften. Ideen haben eine Macht, die auch von den Gegnern der protestantischen Bewegung auf der Stelle erkannt wird. Kaum beginnt der Buchdruck seinen Siegeszug, folgt ihm schon die Zensur auf dem Fuß und sofort versuchen die Machtinstitutionen der Kirche die weitere Verbreitung des „Beneficio di Cristo“ zu unterbinden, was ihnen selbstverständlich mäßig bis gar nicht gelingt. Der Buchdruck bildete in der Menschheitsgeschichte die erste Möglichkeit, Information in relativ kurzer Zeit in

¹⁵¹ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, S. 88.

Mengen nie da gewesenem Ausmaßes zu produzieren, wodurch neue Chancen auf dem Gebiet der Wissensverbreitung entstanden. An dieser Stelle kann ein besonderer Konnex gezogen werden, für all jene, die sich entscheiden, dass Buch in seinem Gegenwartsbezug zu lesen: Die Erfindung und Nutzung des Buchdrucks könnte exemplarisch betrachtet werden für das Internet in unserer Zeit. Wie damals der Druck ist es eine sehr junge und noch weitgehend unerprobte Erfindung. Es ist eine schier unerschöpfliche Quelle von schnell zugänglicher Information, dessen Potential noch lange nicht ausgeschöpft oder gar erkundet ist und genau darin liegt auch die Gefahr. Die Menschen wussten damals nicht, was ein Buch, das der breiten Masse zugänglich bewirken könnte. Bis zu diesem Zeitpunkt waren Bücher eine Angelegenheit von – hauptsächlich klerikalen – Eliten gewesen. Da man nicht wissen konnte, wie differenziert ein Ungebildeter den Inhalt eines Buches, der ihn auch noch ungefiltert erreichen würde, beurteilt, stand man der plötzlichen Massenware Buch skeptisch gegenüber. In letzter Folge führte dies auch zur Einführung der Zensur. Die Parallelen zum heutigen Internet, das von vielen ebenso als Segen und Fluch zugleich befunden wird, sind kaum von der Hand zu weisen.

Die Schlacht die zwischen Protagonisten und Antagonisten im Roman Q geführt wird, wird auf drei verschiedenen Ebenen ausgefochten. Im Laufe der Handlung wird der Krieg von einer sehr realen, physischen auf die materielle und letzten Endes auf die abstrakte Ebene gehoben. Der Buchdruck steht dabei exemplarisch für die Entwicklung und Verbreitung der Massenmedien, allen voran natürlich DAS Medium des schnellen und bequemen Informationserwerbs schlechthin, nämlich das Internet. Ein weiterer Aspekt des Buches verweist überhaupt auf eines der wichtigsten „Dogmen“ des Luther Blissett Projekts, nämlich der Gedanke des Widerstands gegen jede Form von geistigem Eigentum. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, wollten die Autoren ihr Buch ohne jegliche Copyright Beschränkung auf den Markt bringen, was von dem Verlag letztenendes nicht im vollen Ausmaß geduldet wurde. Somit erwarben sich Wu Ming zwar das Recht, ihre Werke auch online zur freien Verwendung zur Verfügung zu stellen, bis heute darf aber im italienischen Raum kein

anderer Verlag als Einaudi das Werk in seiner gebundenen Form vertreiben. Als Begründung bezogen sie sich stets auf das kollektive Gedächtnis der Menschheit und, dass eine Idee niemals nur auf einen einzelnen Menschen zurückzuführen ist. „*Poiché pensiamo che la scrittura sia sempre collettiva, viene a cadere l'idea di proprietà intellettuale di uno scritto. Noi plagiamo e 'rubiamo' continuamente idee ad altri, e crediamo che altri siano liberi di farlo con le 'nostre'*“.¹⁵² Im Roman lautet der Leitspruch Thomas Müntzers „omnia sunt communia“ (alles gehört allen). Frei nach diesem Prinzip handeln auch Luther Blissett. Nebenbei gesagt ist diese antikapitalistische Haltung mit großer Wahrscheinlichkeit eine erneute Proklamation der Philosophie des Luther Blissett Projekts, das sich stets eine stark links gerichtete politische Einstellung vertreten hat.

Luther Blissett erzählen demnach nicht eine alte Geschichte in neuem Gewand sondern eine aktuelle Geschichte in altem Gewand. Dietmar Unterkofler beschreibt dieses Prinzip in seiner wissenschaftlichen Arbeit, die sich vollkommen Werk und Wirken des Schriftstellerkollektivs widmet, auf folgende Art und Weise: „*Der Zugang zur Historie über eine alternative Perspektive bildet den Kerninhalt der narrativen Schriften des italienischen Kollektivs*“.¹⁵³

Entscheidet man sich dementsprechend dazu, den Roman aus seinem bloßen historischen Kontext herauszuschälen und ihn als Appell an die heutige Zeit zu lesen, so verliert die Frage, warum ausgerechnet die Reformation als tragende Epoche gewählt wurde, recht schnell an Bedeutung. Die ernüchternde Antwort darauf scheint schlichtweg zu sein, dass diese Zeit den Beginn gewiss ein Fundament für jene Kritikpunkte gelegt wurde, die sich auch in der politischen und kritischen Haltung Wu Mings gegenüber der Gesellschaft jederzeit wieder finden lassen. Die Reformation bot sich als ideale Projektionsfläche für kritische Äußerungen gegenüber dem heutigen „System“ einfach an. Wu Ming selbst stellten diesen Bezug zur heutigen Welt in einem Interview folgendermaßen dar:

¹⁵² De Lorenzis, Tommaso (Hg.), *Wu Ming Giap!*, 2003, S. 235.

¹⁵³ Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht“, 2005, 89.

“Q racconta le origini della cosiddetta modernità, e finisce per parlare dell'oggi, di questa epoca, della fine della modernità stessa. L'Europa che compone lo scenario di Q è un continente attraversato dalle guerre di religione; dal conflitto tra vecchi e nuovi poteri che di una fede fanno bandiera per coprire ben altri interessi, dall'idea di una nuova unità mercantile che valica le frontiere e si staglia al di sopra delle guerre e gli eserciti, superandole soltanto per innescarne un'altra, la guerra finanziaria. Un'Europa in cui le scelte politiche sono determinate dai banchieri tedeschi; in cui la fede religiosa è portata sulle insegne da bande mercenarie, spesso abbandonate al libero saccheggio e allo stupro; in cui intere popolazioni sono sottoposte alla legge marziale. È un'Europa percorsa da colonne di profughi in fuga dalle proprie case incendiate, una terra in cui la ribellione dei disperati è accolta dalla risposta compatta dei vecchi casati e dei poteri mercantili emergenti, e si tratta della stessa merdosa risposta di sempre: cannoni e genocidi, e ancora ferro e fuoco. È infine un continente su cui un uomo, un imperatore il cui dominio si estende dall'America ai Balcani, sostenuto dalla più grande banca del mondo, cerca di imporre un solo ordine. Il proprio.”¹⁵⁴

8.5. Literarischer Aspekt in Q

Q kann als eine Mischung aus diversen literarischen Genres interpretiert werden. Er bindet die Gattung des Briefromans ein, wenn der papsttreue Spion Q Informationen über die Ereignisse der Reformation an seinen Herrn, den Kardinal Giovanni Pietro Carafa, schickt. Auch hier ist anzumerken, dass wiederum die Autorität der Geschichte ausgeblendet wird, da wir immer nur die Briefe des Q, niemals aber die Antworten des Kardinals zu lesen bekommen. Stefan Matthias Zucchi charakterisiert dies in seiner Abhandlung zu den Werken folgendermaßen: „Die soziopolitische

¹⁵⁴ "L'Europa è finita": comunicato stampa sulla guerra degli autori di "Q". Quelle: http://www.lutherblissett.net/index_it.html [Stand: 30.09.2012].

*Gegenwart Blissetts hingegen sieht vollkommen anders aus. Die zweifellos auch an der Jahrtausendwende (fort)bestehenden sozialen Konflikte lassen oberflächlich keine klaren Fronten erkennen, sondern gleichen vielmehr einem Netz begrenzter Schwelbrände.*¹⁵⁵ Ferner wirkt der Roman wie ein großes Tagebuch, in welchem Gert dal Pozzo seine Geschichte festhält. Dabei wird sowohl auf das literarische Mittel des erlebten Erzählens zurückgegriffen, als auch auf die Methode der Rückblende, wenn Gert dal Pozzo in den Niederlanden angekommen, die Entstehung und den Untergang des Täuferreichs von Münster wieder aufrollt.

Im Gegensatz zu Anna Banti, die geschichtliche Fakten ganz bewusst abändert, um die innere Logik ihres Romans zu stärken, haben Luther Blissett diesen Winkelzug nicht nötig, da die gesamte Biographie ihres Protagonisten ohnehin erfunden ist. Durch ihre Hauptprotagonisten, die selbst Teile und Erzähler dieser Geschichte sind, erlauben sie sich nichtsdestotrotz ein gewisses Maß an Subjektivität, wodurch sie sich auch teilweise dem Druck historischer Akkuratheit entziehen. Weder von Q, noch von Gert dal Pozzo kann man erwarten, dass sie bereits einen Überblick über die geschichtlichen Zusammenhänge haben, über den wir im Nachhinein gesehen verfügen. *„Denn der Entwurf einer historischen Wirklichkeit ist per se an die Distanz gebunden- [...]“*¹⁵⁶ Die beiden Hauptfiguren des Romans können daher gar keine Bezug zu DER Geschichte der Reformation aufbauen, wie wir sie heute sehen. Sie können uns im besten Fall ihre eigenen Geschichten erzählen. Nur der Leser selbst kann den Roman in den Kontext des Wissens über die Zeit der Reformation stellen und die Konnekte zwischen den diversen Ereignissen herstellen.

¹⁵⁵ Zucchi, Stefan Matthias, *Luther und Münzer – Forte und Blissett. Darstellung und Interpretation historischer Ereignisse in der mitteleuropäischen Gegenwartsliteratur*; in: *Arcadia. International Journal of Literary Culture/Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*; Berlin [u.a.]: 2007, S. 419.

¹⁵⁶ Hans, Jan, *Historische Skizze zum Exilroman*, in: Brauneck, Manfred (Hg.), *Der deutsche Roman des 20. Jahrhunderts, Bd. I*. Bamberg: Buchner, 1976; in: Kuhlmann, Anne, *Revolution als ›Geschichte‹: Alfred Döblins »November 1918«*. Eine programmatische Lektüre des historischen Romans, Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 29.

„Q kann daher als politischer „Aufklärungsroman“ interpretiert werden, der seinen Lesern die im Verborgenen liegenden Herrschaftsmechanismen anhand historischer Ereignisse aufzuzeigen sucht.“¹⁵⁷

Wu Ming selbst haben niemals auf die Bezeichnung des historischen Romans bestanden. Im Gegenteil bestehen sie darauf, auch die Genreeinteilung sehr locker zu sehen.

„Q è un romanzo di genere, anzi un romanzo di generi. E' un giallo, è un noir, è una spy story, è un romanzo d'avventura, e poi è anche un romanzo storico. Abbiamo affrontato una narrazione impegnativa, corale, in cui s'intrecciano sottotesti e sottostorie. E' questo che ci piace, è questo che deve fare la letteratura: raccontare storie, produrre mito.“¹⁵⁸

Es bleibt demnach ausschließlich dem Leser überlassen, wie er den Roman von einem literarischen Standpunkt aus gesehen auffassen möchte. Wu Ming sind auch hier keine Freunde von Einschränkungen der gedanklichen Freiheit.

¹⁵⁷ Zucchi, Stefan Matthias, *Luther und Münzer – Forte und Blissett*, 2007, S. 419.

¹⁵⁸ „Luther Blissett siamo noi“, in: *La Repubblica*, 06.03.1999. Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>, [Stand: 30.09.2012.]

7. Fazit

„Chi scrive la storia? La matematica si fa. La storia si fa e si scrive. Ma in realtà che scrive la storia la fa, nel senso che non c'è altra storia che quella raccontata, o meglio trasmessa, memorizzata e tradotta nell'immaginario collettivo. In questo senso il potere è potere sulla trasmissione. I tagli, le rimozioni e le cicatrizzazione operate sul sapere passato, sono l'attività di scrivere la storia, ma contemporaneamente anche di farla.“¹⁵⁹

Im Laufe dieser Arbeit sollte klar werden, dass sich der Begriff des historischen Romans nicht ausschließlich auf Literatur beziehen muss, die den historischen Fakten bis zur Gänze gerecht wird. Schon Geppert erwähnte in seinem Werk zu dieser Gattung folgende mögliche Subgenres:

„Das erste Prinzip liegt in der Vorstellung einer ›dichterischen Verlebendigung der Vergangenheit‹ bzw. in einer einseitigen Orientierung am Historisch-Stofflichen: [...]

Gleichsam zur Korrektur dieses ersten Prinzips, dessen Ungenügen empfunden wurde, greift vor allem die ältere Forschung häufig auf das ›Allgemein Menschliche‹ bzw. auf eine wie immer explizite substantiale Geschichtsphilosophie zurück, von der man fordert, daß sie die historische Darstellung durchdringen soll. [...] Als repräsentativ für die dritte, im Grunde seit dem Barock und früher existierende Möglichkeit der Geschichtsdichtung, nämlich die, »der Gegenwart im Bilder der Vergangenheit den Spiegel vorzuhalten.“¹⁶⁰

In der Vergangenheit bildeten Geschichte und Geschichten keinen Widerspruch zueinander. Die Grenze zwischen Fakt und Fiktion war nicht ganz so starr gesetzt,

¹⁵⁹ Berardi, Franco, *Dell'innocenza. 1977: l'anno della premonizione*, Verona: Ombre corte edizioni, 1997, S. 39.

¹⁶⁰ Vgl. R. Majut, S. 1396/97, in dessen Darstellung des historischen Romans seit dem Biedermeier dieses Prinzip eine zentrale Rolle spielt. Erstes und drittes Prinzip verbindet H. Eggert: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875. 1971, vgl. S. 53ff., vor allem S. 84ff. Ähnlich schon V.v. Klemperer: Die Arten der historischen Dichtung. In: DVjs 1 (1923), v.a. S. 371/372, in: Geppert, Hans Vilmar, *Der andere« historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976, S. 3.

wie sie heute zuweilen gehandelt wird. Womöglich ist Letztere auch bis heute die effektivere Methode menschliche Historie zugänglicher zu machen. Auch wenn es vielleicht der faktenorientierten Wissenschaft der Geschichte neben all den Daten, Dokumenten und Fakten wenig reizvoll sein mag, zu erforschen, wie die Menschen einer vergangenen Zeit gedacht und gefühlt haben mögen, so ist es das aber doch für die an Geschichte Interessierten. Der französische Historiker drückt in seinem Aufsatz *Sensibilität und Geschichte* dieses Desinteresse folgendermaßen aus: „Wenn der Historiker uns sagt:

»Napoleon hatte einen Wutanfall«, oder aber: »Er erlebte einen Moment großer Freude« - ist seine Aufgabe damit nicht beendet? [...] Für uns Historiker, die wir kaum berufen sind, in solchen Tiefen zu schürfen, ist dies allerdings wenig bedeutsam. [...] Nichtsdestotrotz weisen Emotionen eine besondere Eigenschaft auf, von der jemand, der sich mit dem gesellschaftlichen Leben seiner Artgenossen beschäftigt diesmal nicht länger abstrahieren kann: Emotionen sind ansteckend. Sie implizieren zwischenmenschliche Beziehungen und kollektive Verhaltensweisen.“¹⁶¹

Was Febvre damit impliziert ist, dass Zugänge zu Gefühlswelten es vermögen, historische Situationen den Menschen näher zu bringen. Hier liegt es bei der Literatur, an einem Punkt einzuspringen, in welchem die normale Geschichtswissenschaft vielleicht nicht ganz so versiert ist. Sich einer historischen Figur emotional verbunden zu fühlen, schafft automatisch eine Beziehung, ein Thema, das schließlich auch Anna Banti in ihrem Werk aufgreift, wenn sie mit ihrer seit dreihundert Jahren verstorbenen Protagonistin rege Dialoge führt. Auch Hecker greift dieses Thema in seiner Arbeit auf.

„Der historische Roman fügt einem (vermeintlich) vorgegebenen Realen die Werte der 'Lebendigkeit', der 'Anschaulichkeit', der Spannung ('Abenteuer')

¹⁶¹ Febvre, Lucien, *Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen*, in: Honegger, Claudia (Hg.), M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a. – *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 313-334, S. 316.

*und der Präsenz ('Gegenwärtigkeit') noch hinzu [...] Er ist Geschichte, die sich des Ästhetischen als eines zusätzlichen Schmucks bedient, als Zierrat der Fülle und des Lebens, und ist Roman, der die illusionistischen Bedürfnisse eines in einer festen historischen Tradition verwurzelten Publikums befriedigt. Das Reale soll lebendig sein, aber das Leben soll real sein.*¹⁶²

Wenn wir diese Diskussion also grundlegend führen, dann reden wir demnach über den Unterschied zwischen der Treue den Fakten gegenüber und Fiktion. Nun haben wir aber im Zuge dieser wissenschaftlichen Arbeit festgestellt, dass Geschichte in letzter Konsequenz nie etwas anderes ist, als ein Konstrukt, von Menschen geschaffen und von ihnen mit Sinn angereichert. Jedes Konstrukt, vor allem, wenn es von Menschen hervorgebracht ist, bietet nun diverse Möglichkeiten, sich ihm zu nähern und es zu interpretieren. Und während die einen versuchen, es in rigide Formen zu pressen, die sehr klaren Richtlinien folgen, so sind die anderen mit einem etwas zwangloseren Umgang zufrieden. Versteht man Geschichte unter dieser Prämisse, so muss man annehmen, dass Literatur und Geschichtswissenschaften nur jeweils andere Zugänge in eine Zeit und eine Welt schaffen, die wir mit dem Wissen unserer Epoche ohnehin niemals zur Gänze nachvollziehen werden können. Die Entscheidung, welche Herangehensweise nun bevorzugt wird, sollte, abgesehen von den historischen eindeutig nachweisbaren Fehlern, die sich in literarischen Werken wohl zeitweise aufzufinden sind, jedem Einzelnen überlassen werden. Das heißt, dass historische Romane, wie *Q* und *Artemisia* es durchaus schaffen können, korrekte historische Inhalte, unter der Bedingung, dass dies überhaupt Voraussetzung ist, zu vermitteln. Dazu zeigen sie noch eine Eigenschaft, die über die Fähigkeiten der Geschichtswissenschaften hinausgeht, und womit sich die Arbeit letztendlich beschäftigt hat, nämlich die Möglichkeit zur Metapher. Das Thema des Romans *Q* von Luther Blissett ist die Reformation in Deutschland und ihre Ausbreitung in andere europäische Länder. Dennoch muss man nach der Lektüre

¹⁶² Hecker, Axel, *Geschichte als Fiktion*, 1986, S. 131.

unweigerlich zugeben, dass das Werk nicht DIE Geschichte dieser Epoche erzählt, wie wir sie kennen und in der Martin Luther als Held oder zumindest als großer Initiator dieser Bewegung gefeiert wird. Wu Ming erzählen EINE Geschichte, die zwar vor dem Hintergrund der Reformation angesiedelt ist, sich aber bloß auf vergleichsweise wenige belegbare historische Eckpfeiler stützt, wie die großen Bauernkriege, das Gottesreich in Münster oder auch an tatsächliche historische Persönlichkeiten, wie den Kardinal Gian Pietro Carafa. Wu Ming zeigen damit eine Art parallele Lesart zur gängigen Historik auf. Der große Reiz liegt gerade darin, dass dem Roman, trotz aller historischen Nicht-Belegbarkeit, eine gewisse Wahrscheinlichkeit, oder doch zumindest eine Vorstellbarkeit zugrunde liegt, dass es so gewesen sein könnte. An diesem Punkt sind wir auch wieder bei Anna Banti angelangt, die mit ihrer Grundvoraussetzung der „verosimiglianza“ schon zuvor das Fundament für eine solche Lesart historischer Romane gelegt hat.

Somit kommen wir unweigerlich zu einem wesentlichen Schluss, der vielleicht simpel klingt, aber letztendlich die Wahrheit dieser Arbeit sehr gut zusammenfasst: Ganz egal, ob man nun strikter Anhänger der festen Trennung zwischen Literatur und Geschichtswissenschaft ist, oder nicht. Literatur erzählt, wie ebenso die Historiographie, stets (eine) Geschichte.

8. Bibliographie und Quellenangabe

Primärliteratur

- Banti, Anna, *Artemisia*, München: Paul List Verlag, 1992.
- Banti Anna, *Artemisia*, Milano: Mondadori, 1953.
- Blissett, Luther, Q, München: Piper Verlag, 2002.
- Blissett, Luther, Q, Torino: Giulio Einaudi editore, 1999.

Sekundärliteratur

- *Arcadia. International Journal of Literary Culture/Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*; Berlin [u.a.]: 2007.
- Aust, Hugo, *Der historische Roman*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1994.
- Bal, Mieke (Hg.), *The Artemisia Files*. Chicago: Chicago University Press, 2005.
- Berardi, Franco, *Dell'innocenza. 1977: l'anno della premonizione*, Verona: Ombre corte edizioni, 1997.
- Biagini, Enza, *L'opera di Anna Banti*. Milano: Mursia, 1978.
- Blissett Luther/autonome a.f.r.i.k.a gruppe/Sonja Brünzels, *Handbuch der Kommunikationsguerilla. Jetzt helfe ich mir selbst*, Hamburg: VLA · Schwarze Risse · Rote Straße, 1997.
- Luther Blissett, Sonja Brünzels, Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, *Comunicazione-guerriglia. Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, Roma: Derive Approdi, 2001.
- Branca, Vittore (Hg.), *Dizionario critico della Letteratura italiana*. Volume primo A-DI, Torino: Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1974.
- Daniels, Cornelia, „Weibliche Emanzipation und historischer Roman. Untersuchungen zu Anna Bantis Roman *Artemisia* und zu *La lunga vita di*

Marianna Ucrìa von Dacia Maraini". Diss. Universität Wien, Philosophische Fakultät, 2003.

- Debord, Guy, 1931-1994, *Die Gesellschaft des Spektakels. Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Ed. TIAMAT, 1996.
- De Lorenzis, Tommaso (Hg.), *Wu Ming Giap!. Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Turin: Giulio Einaudi editore, 2003.
- De Robertis, Giuseppe, *Altro Novecento*. Firenze: Le Monnier, 1962.
- Döblin, Alfred/Walter Muschg (Hg.), *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.
- Engelmann, Jan, *Leidenschaft der Vernunft. Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Falqui, Enrico, *Novecento letterario. Serie terza*, Firenze: Vallecchi Editore, 1961.
- Febvre, Lucien, *Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen*, in: Honegger, Claudia (Hg.), *M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a. – Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 313-334.
- Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce: Piero Manni, 1999.
- Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.
- Geppert, Hans Vilmar, *Der »andere« historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976.
- Hans, Jan, *Historische Skizze zum Exilroman*, in: Brauneck, Manfred (Hg.), *Der deutsche Roman des 20. Jahrhunderts, Bd. I*. Bamberg: Buchner, 1976; in: Kuhlmann, Anne, *Revolution als »Geschichte«: Alfred Döblins »November*

1918«. *Eine programmatische Lektüre des historischen Romans*, Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 29.

- Hecker, Axel, *Geschichte als Fiktion. Alfred Döblins „Wallenstein“ – eine exemplarische Kritik des Realismus*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986.
- Hesse, Herman, *Das Glasperlenspiel*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.
- Honegger, Claudia (Hg.), *M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a. – Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Kebbel, Gerhard, *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Korta, Tobias F., *Geschichte als Projekt und Projektion. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer zur Krise des modernen Denkens*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Kuhlmann, Anne, *Revolution als ›Geschichte‹: Alfred Döblins »November 1918«. Eine programmatische Lektüre des historischen Romans*, Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Kwaschik, Anne, „Zuweilen musste ich vergessen, dass ich eine Frau war.“ *Artemisia Gentileschi, Anna Banti und Susan Sontag oder die Geschichte außergewöhnlicher Frauen*; in: Engemann, Jan, *Leidenschaft der Vernunft. Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Lamarra, Annamaria/Eleonora, Federici (Hg.), *Nations, traditions and cross-cultural identities. Woman's Writing in English in a European context*, Oxford, Wien [u.a.]: Peter Lang AG, 2010.
- Limle, Michael, *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820 - 1890)*, Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang, 1988.
- Lutz, Dagmar, *Artemisia Gentileschi. Leben und Werk*, Stuttgart: Belser Gesellschaft für Verlagsgeschäfte, 2011.

- Muchetti, Luca, *Storytelling. L'Informazione secondo Luther Blissett*, Milano: Arcipelago Edizioni, 2008.
- Nozzoli, Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Peritore, G.A., *Anna Banti*, in: *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano: Marzorati – Editore, 1977, S. 211-232.
- Petrignani, Sandra, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano: La Tartaruga edizioni, 1996.
- Pollock, Griselda, *Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem*; in: Bal, Mieke (Hg.), *The Artemisia Files*. Chicago: Chicago University Press, 2005.
- Scharold, Irmgard (Hg.), *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002.
- Schrattenecker, Irene, "Quel mondo di donne fragili e superbe.... Studien zur Erzählkunst von Anna Banti". Diss. Universität Salzburg, Wien: VWGÖ, 1992.
- Unterkofler, Dietmar, „Diese Revolution hat kein Gesicht – Die Gesellschaftskritik in den Schriften und Aktionen von Luther Blissett und Wu-Ming im Kontext aktueller sozialer Bewegungen“. Dipl. Universität Wien, Philosophische Fakultät, 2005.
- Vreeland, Susan, *The passion of Artemisia*. London: Review, 2002.
- Wesseling, Elisabeth, *Writing History As A Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- White, Hayden, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994.
- Zucchi, Stefan Matthias, *Luther und Münzer – Forte und Blissett. Darstellung und Interpretation historischer Ereignisse in der mitteleuropäischen Gegenwartsliteratur*; in: *Arcadia. International Journal of Literary Culture/Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*; Berlin [u.a.]: 2007.

- Zupan, Patty, *Artemisia's Arte and the Art of the Historical Novel: Anna Banti, Alexandra Lapierre and Susan Vreeland*; in: Lamarra, Annamaria/Eleonora, Federici (Hg.), *Nations, traditions and cross-cultural identities. Woman's Writing in English in a European context*, Oxford, Wien [u.a.]: Peter Lang AG, 2010.

Internetquellen

- <http://www.wumingfoundation.com/index.htm>; [Stand: 30.09.2012]
- <http://www.lutherblissett.net/>; [Stand: 30.09.2012]
- <http://www.goodthing.it/php/wordpress/?p=980>; [Stand: 30.09.2012]
- "L'Europa è finita": comunicato stampa sulla guerra degli autori di "Q". Quelle: http://www.lutherblissett.net/index_it.html [Stand: 30.09.2012].
- „Luther Blissett siamo noi“, in: La Repubblica, 06.03.1999. Quelle: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>, [Stand: 30.09.2012.]
- <http://www.wumingfoundation.com/giap/>; [Stand: 30.09.2012]
- “A life in writing: Wu Ming” von Christopher Tayler, in: The Guardian, 14.11.2009. Quelle: <http://www.guardian.co.uk/culture/2009/nov/14/wu-ming-interview>; [Stand: 30.09.2012]

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name	Evelyn Kraut
Geburtsdatum	29. Mai 1988 in Wiener Neustadt
Staatsbürgerschaft	Österreich
Familienstand	ledig

Schulbildung

- 1994-1998 Volksschule Sta. Christiana in Wr. Neustadt
- 1998-2006 Bundesgymnasium Babenbergerring in Wr. Neustadt
Matura 2006 mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen
- Seit 2006 Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften
- Seit 2007 Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft
- 2010 Auslandssemester im Zuge des Erasmusprogramms an der Università degli Studi di Milano
- 2011 Abschluss des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Berufserfahrung

- 2007 Bürokraft bei den „Grünen“ Burgenland
- 2008 Promoterin bei „talk2move“
- 2008 und 2009 Hospitantin bei den Festspielen Gutenstein
- 2010 Praktikantin beim Folio Verlag Wien

- Seit 2009 Assistentin der Opernsängerin Christiana Serafin de Ocampo
- 2011 und 2012 Tutorin „Italienisch für LiteraturwissenschaftlerInnen“ am Institut für Komparatistik der Universität Wien
- 2012 Praktikum im Literaturhaus Wien
- Seit Juli 2012 Redakteurin bei N'JOY Media und Music KG Wien

Wien, 2012

Abstract (Deutsch)

Ob der historische Roman eine literarische Gattung oder sogar einen wesentlichen Teil zu den modernen Geschichtswissenschaften beiträgt, ist bis zum heutigen Tag ein sehr strittiges Thema.

Im Zuge dieser Arbeit soll allerdings vordergründig geklärt werden, welche Möglichkeiten der historische Roman jenseits einer auf puren Fakten basierenden Geschichte hat. Inwiefern können also historische Romane, die historische Fakten zugunsten der literarischen Botschaft „zurechtbiegen“ oder, die Parallelgeschichten zum eigentlichen geschichtlichen Verlauf erzählen, trotzdem den Zugang zu einer längst vergangenen Epoche ebnen, indem sie mit der Macht der Worte und der Protagonisten ganze vergangene Gefühlswelten wieder auferstehen zu lassen. Wie kann ein Roman, der in einer vergangenen Zeit spielt, trotzdem einen Einblick in die Lebensgeschichte und Zeit seiner Autoren geben oder vielleicht sogar als politische Message dienen? Dies sind die primären Fragen, mit welchen sich vorliegende wissenschaftliche Arbeit befasst.

Im ersten Abschnitt wird ein allgemeiner Überblick über Entstehungs- und Gattungsgeschichte des historischen Romans, sowie die geschichtsphilosophischen und literarischen Fehden gegeben werden, die auf dem Feld seiner Existenz schon ausgetragen wurden.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der italienischen Schriftstellerin Anna Banti und ihrem oft als feministisch bezeichneten Werk *Artemisia*. Sie webt ihre eigene Lebensgeschichte und ihre eigenen Erfahrungen als Künstlerin und Frau in die Biographie einer Barockmalerin des 17. Jahrhunderts. Dabei zeichnet sie die Schwierigkeiten der Emanzipation und den Widerspruch der Frau als selbstständige Künstlerin auf subtile Weise nach.

Auch das Schriftstellerkollektiv Wu Ming, deren Werk *Q* Schwerpunkt des dritten Teils der Arbeit ist, zweckentfremdet den historischen Roman ein wenig. Erzählt wird die Geschichte der deutschen Reformation um Martin Luther, jedoch aus der Sicht all jener, denen Luthers Ideen noch nicht weit genug gingen. Mit modernem

Bewusstsein gelesen, kann der Roman allerdings auch als Kritik an Politik, Wirtschaft und einem übermächtigen Bankenwesen verstanden werden.

Es sind diese leichten modernen Anklänge im historischen Gewande, die diese Arbeit herauszufinden und auf ihre Bedeutung und „Erkennbarkeit“ hin zu analysieren versucht.

Abstract (English)

Whether the historical novel should plainly be regarded as a literary genre or whether it can even contribute to the modern science of history is still a matter of heavy debate.

The primary aim of this thesis is to point out the possibilities the historical novel has beyond history, which is usually based on mere historical fact. In how far can historical novels “bend” historical facts in favour of the literary message and are nonetheless able to give us access to ages long past by reviving emotional ranges through the power of words. How can a novel that is set in the past still give us an insight into the lives and times of its writers or perhaps even serve as a political message? Those are the prevailing questions this thesis is dealing with.

In the first chapter a general overview about the origin and the evolution of the historical novel shall be given. Then an outline concerning the philosophical and literary arguments led over the genre shall be drawn.

The second part of the thesis will focus on Italian writer Anna Banti and her novel *Artemisia*. She weaves her own life’s story, her experiences as an author and as a woman into the biography of a baroque paintress, thereby showing us the difficulties of emancipation and the still ongoing struggle of women who crave to reach an agreement between their femininity and their artistic ambitions. The novel is widely regarded as strongly feministic.

The writer collective Wu Ming and their novel *Q*, which is the main focus of the thesis’ third part, diverts the historical novel a little bit. It tells the story of the Protestant Reformation and Martin Luther. However, the story is written from the point of view of all those who considered Luther’s changes as not yet radical enough. Read by a modern day mind the novel can be understood as criticism of today’s politics, society and economy.

It is these sometimes barely discernable modern allusion clad in the coat of history which this thesis tries to find out and analyse according to their perceptibility and significance.