

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, hg. v. Vera u. Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 23-104.

–: Prologe als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs-)Rahmungen? ›Literarische Rahmung‹ als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept, in: Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit, hg. v. Frieder von Ammon u. Herfried Vögel, Münster 2008, S. 79-98.

## Das historische Porträtgedicht

Evi Zemanek

Als poetische Darstellung eines historischen Individuums ist das Porträtgedicht als Variante der Geschichtsliteratur anzusehen, die systematisch im Spektrum lyrischer Subgattungen und historisch in einer eigenen Tradition verortet werden kann.<sup>1</sup> Das Ziel, wie das Porträt der Bildkunst die distinktiven Eigenschaften eines Individuums zu profilieren, realisieren solche Texte oft nicht allein mit einer expliziten Charakterbeschreibung, sondern auch mittels eines biographisch-anekdoteschen narrativen Substrats. Dieses verweist auf historische Ereignisse, von denen die Porträtierten geprägt sind oder in denen sie gar als Protagonisten agieren, sodass sich Person und geschichtlicher Hintergrund wechselseitig erhellen.

Um das Porträtgedicht trennscharf von versifizierten Texten abzugrenzen, die keinen Einzelnen ins Zentrum stellen, Menschen lediglich unter anderem oder aber nur fiktive Figuren behandeln, empfiehlt es sich, das Porträtgedicht als selbstständige, konzentrierte, um Ähnlichkeit und Individualität bemühte Darstellung einer namentlich identifizierbaren Person zu definieren. Gemäß Lampings themenunspezifischer Definition des lyrischen Gedichts als Einzelrede in Versen<sup>2</sup> gestaltet, bietet sie Spielraum für verschiedene Formen. Basale Bestandteile sind die Beschreibung der äußeren Erscheinung, die *descriptio superficialis*, sowie diejenige des Charakters, die *descriptio intrinseca*. Die inhaltlichen Elemente sind jedoch fakultativ, solange die Darstellungsintention darin besteht, das Wesentliche einer Person zu vermitteln. In der Beziehung zu einem meist im Gedichtstitel benannten Menschen realisiert sich eine spezifische Mimesis, in der

<sup>1</sup> Zum Begriff ›Porträtgedicht‹ vgl. zuerst die germanistische Studie: Wolfgang Braune-Steininger, Das Porträtgedicht als Gattung der deutschen Nachkriegsliteratur, Diss. masch. [u. Mikrofiche], Gießen 1986, S. 16-21; sowie neuerdings die komparatistische: Evi Zemanek, Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt, Köln/Weimar 2010, S. 29-38. – Hier ist bewusst die Rede von ›Variante‹ und nicht von ›Subgattung‹ des Geschichtsgedichts, da die Relation keine hierarchische ist. Im Hinblick auf die Kommunikationssituation, d. h. das Verhältnis von Porträtist zu Porträtiertem, entsprechen verschiedene Porträtgedichte der Konstellation von ›inhaltlich engerer‹ bzw. ›weiterer‹ Geschichtsliteratur (vgl. die Definition von Peer Trilcke, [Art.] Geschichtsliteratur, in: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart/Weimar 2011, S. 153-157) in unterschiedlichem Maß.

<sup>2</sup> Vgl. Dieter Lamping, Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung, 2., durchgesehene Aufl., Göttingen 1993, bes. S. 59-66.

Referenzialität und Stilisierung interagieren. Mit pikturalen Porträts haben poetische das Wirkungsziel der Vergegenwärtigung der abwesenden Person gemein. Dafür sind im Verlauf der Lyrikgeschichte diverse strukturelle, technische und stilistische Modi entwickelt worden, die unterschiedlichen real- und binnenpragmatischen politisch-didaktischen Funktionen von Porträtgedichten entsprechen, stets aber mit der dominanten Memorialfunktion interagieren.

Dank ihrer besonderen Eignung als Gedächtnisträger sind Verbalporträts seit jeher ein wichtiges Element der Historiographie.<sup>3</sup> Hinsichtlich der speziellen Frage, inwiefern lyrische Porträts zur Geschichtsliteratur zu zählen sind, lassen sich drei Sichtweisen diskutieren: Entweder begreift man Porträtgedichte unabhängig von ihren jeweiligen inhaltlichen Aspekten *per se* als Geschichtsliteratur, da historische Individuen immer Teil der Geschichte und ja sogar die Akteure der Menschheitsgeschichte sind; oder man macht zur Bedingung, dass konkret fassbare historische Momente eine konstitutive Rolle spielen, was Porträts ausgrenzt, die den geschichtlichen Hintergrund weitgehend ausblenden, weil dies ihrem Identitätskonzept entspricht. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, dass die in Geschichtsliteratur aufgrund der relativen Kürze notwendig selektive und bloß fragmentarisch-allusive Repräsentation historischer Momente<sup>4</sup> im Porträtgedicht verschärft ist, da das Individuum selbst den meisten Raum beansprucht. Eine dritte Möglichkeit wäre die Forderung, dass der Porträtierte mit historisierendem Blick präsentiert wird, indem der Sprecher als ›lyrischer Chronist‹ agiert. Dies schließt Porträts, in denen Porträtist und Porträtierte Zeitgenossen sind, nicht aus, solange dem Porträtierten eine historische Bedeutung beigemessen wird.<sup>6</sup>

Um eine möglichst umfassende Perspektive auf das historische Porträtgedicht einnehmen zu können, orientiert sich die folgende Überblicksdarstellung zunächst an der ersten Sichtweise, wenn sie anhand von Anthologien das Spektrum der deutschsprachigen Porträtgedichtproduktion

3 Vgl. Evi Zemanek, [Art.] Porträt/Charakteristik, in: Literarische Gattungen, hg. v. Ralf Klausnitzer, Marina Münkler u. Guido Naschert, Berlin/New York [in Vorbereitung].

4 Zur Konsequenz der ›relativen Kürze‹ für die Geschichtsdarstellung im Geschichtsgedicht siehe auch Walter Hinck, Einleitung: Über Geschichtsliteratur, in: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik), hg. v. dems., Frankfurt a. M. 1979, S. 7-17, hier S. 12 f.

5 Der Begriff stammt von Braune-Steininger (ders., Das Porträtgedicht, S. 22-29), der als Kennzeichen dafür eine zu Narration und Zitation neigende Darstellung in der 3. Person festlegt. Alternativ empfiehlt sich der perspektivisch nicht-spezifizierende, bei Zemanek (dies., Das Gesicht im Gedicht) geschlechtsneutral intendierte Begriff ›Porträtist‹.

6 Sie zählen zur »zeitgeschichtlichen Geschichtsliteratur«, vgl. Trilcke, [Art.] Geschichtsliteratur, S. 155.

skizziert (1). Anschließend werden mit dem biographisch-balladesken Porträt auf der einen und dem intermedialen Porträt-Sonett auf der anderen Seite zwei oft realisierte Typen des historischen Porträtgedichts vorgestellt (2 und 3), wobei die ausführlicher besprochenen Beispieltex-te das Hauptkriterium der zweiten Sichtweise und mitunter auch dasjenige der dritten erfüllen. Es folgt eine ergänzende Charakterisierung häufig verwendeter Darstellungstechniken und kommunikativer Konstellationen (4), bevor in einem letzten Schritt schließlich Geschichtsreflexionen und -revisionen in Porträtgedichten in den Blick genommen werden (5).

## 1. Das Spektrum deutschsprachiger Porträtgedichte: Befunde aus Anthologien

Zu verschiedenen Zeiten wurden je andere Personengruppen – herrschende Adlige, Staatsmänner und Rebellen, Philosophen, Forscher und Entdecker, Dichter und Künstler – gehäuft porträtiert. In besagten Häufungen spiegeln sich unterschiedliche historische Diskursformationen und Geschichtsauffassungen. Überliefert sind erwartungsgemäß primär Porträts prominenter Subjekte, die als Akteure der Geschichte figurieren, bisweilen auch solche von ›Opfern‹ oder Randfiguren, die durch das Porträt Aufmerksamkeit erfahren sollen, und schließlich seltener solche reiner Privatpersonen.<sup>7</sup> Je nach Status des Porträtierten und Motivation des Porträtisten unterscheiden sich die Texte nicht nur in ihrer Funktion, sondern demgemäß auch in ihrem Maß an naturgetreuer Ähnlichkeit, Idealisierung oder Typisierung.

Eine epochenübergreifende Synopse sämtlicher Typen deutschsprachiger Porträtgedichte ist dadurch erschwert, dass sie in der germanistischen Forschung bislang nicht in einen literarhistorisch tiefgreifenden Gattungszusammenhang gebracht wurden und zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen Kontexten erschienen. In germanistischer Perspektive sind die frühesten als Geschichtsliteratur lesbaren Porträtgedichte in der Pannegyrik zu suchen. Ergiebige Fundorte sind Sammlungen mit Dichtungen auf einzelne Personen – seien es Herrscher oder später Dichter und Denker – sowie mit Gedichten ›historischen Inhalts‹, wie sie im 19. Jahrhundert in großer Zahl erschienen.<sup>8</sup> Anthologien, die ausschließlich Porträt-

7 Im letzten Fall fungieren die Porträts umso mehr als Gedächtnisträger, da sie nicht mit bio- und historiographischen Darstellungen konkurrieren.

8 Da Porträts darin nicht als solche ausgewiesen sind, muss man sie erst suchen in besagten Sammlungen, die verzeichnet sind in Günter Häntzschel, Bibliographie der deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840-1914, 2 Bde., München 1991. Um zwei Anthologien zu nennen: Klio. Eine Sammlung historischer Gedichte, mit einleitenden geschichtlichen Anmerkungen, hg. v. Adolf Müller, Berlin 1840; so-

gedichte im engeren Sinne enthalten, erscheinen erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Einen reichhaltigen Fundus an deutschsprachigen Porträts bieten drei Sammlungen: Zuerst präsentiert Dieter Hoffmann über einhundertfünfzig Texte in *Personen. Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart* (1966). Er sortiert die fast sämtlich zwischen 1900 und 1965, überwiegend aber in der Nachkriegszeit entstandenen Texte nach Status und Tätigkeit der allesamt realen Porträtierten.<sup>9</sup> Ein ausschließlich von damaligen DDR-Dichtern verfasstes Korpus legen Ulrich Berkes und Wolfgang Trampe 1979 mit *Goethe eines Nachmittags. Porträtgedichte* vor. Auch darin finden sich Porträts von Personen verschiedenster Tätigkeitsbereiche, wobei sich in der Auswahl das extraliterarische soziopolitische Klima abzeichnet.<sup>10</sup> Als Drittes erscheint 1991 die von Eckart Kleßmann herausgegebene Anthologie *Lyrische Porträts*, deren teilweise aus Hoffmanns Anthologie wiederaufgenommenen Texte nun nach der Epochenzugehörigkeit der Porträtierten geordnet sind. Das historiographisch anmutende Inhaltsverzeichnis zeigt, dass die Mehrzahl der Texte – aus einem größeren Entstehungszeitraum, beginnend im späten 18. Jahrhundert – Personen des 19. Jahrhunderts vorstellt, und zwar aus einiger zeitlicher Distanz, denn auch hier wurde der Großteil in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfasst, während etwa ein Drittel

wie: Deutsche Geschichte in Liedern, Romanzen, Balladen und Erzählungen deutscher Dichter. Für Schule und Haus, gesammelt u. mit Anmerkungen begleitet v. Hermann Kletke, Berlin 1846. In beiden Werken finden sich zahlreiche mit dem Namen eines historischen Akteurs überschriebene Gedichte: Oft sind sie keine reinen Porträts, sondern behandeln handlungsreich-narrativ oder dramatisierend Ereignisse, in denen die genannte Person als Protagonist auftritt. Die meisten davon sind laudative Darstellungen von Herrschern; Dichter und Künstler sind aber auch vertreten. Die bekanntesten Autoren sind Herder, Goethe, Schiller, die Schlegels, Uhland und Droste-Hülshoff. Ein weiterer produktiver Porträt-Dichter war Ernst Ortlepp (vgl. z. B. das strukturell exemplarische *Das ist Kaiser Karl der Große*, in dem elf von zwölf Strophen mit demselben deiktischen *incipit* beginnen und Leistungen Karls auflisten). Überblickartig zu Anthologien historischer Lyrik vgl. Markus Fauser, *Ballade und Historismus*, in: *Ballade und Historismus. Die Geschichtsballeade des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Winfried Woesler, Heidelberg 2000, S. 14–24, hier S. 21–24. – Zu den Geschichtsliteratur-Anthologien im 19. Jahrhundert siehe auch die Beiträge von Markus Fauser (Bd. 2, S. 787–828, hier S. 794–797), Katrin Kohl (Bd. 1, S. 76–112, hier S. 98f.) und Peer Trilcke (Bd. 1, S. 408–451) im vorliegenden Kompendium.

<sup>9</sup> Um die Bevorzugung bzw. Vernachlässigung bestimmter »Berufsgruppen« sichtbar zu machen (mit Anzahl der jeweiligen Gedichte): *Politiker und Herrscher* (17), *Musiker* (10), *Forscher und Entdecker* (4), *Heilige und Fromme* (5), *Schauspieler* (11), *Maler und Bildhauer* (23), *Dichter und Philosophen* (79).

<sup>10</sup> Hierin findet man unter anderem Volker Brauns *Karl Marx*, Günter Kunerts *Gagarin*, Heinz Kahlaus *Dieser Mann Lenin*; Johannes Bobrowskis *Rosa Luxemburg* und Erich Arendts *Marina Zwetajewa*. Die nach Autoren sortierte Anthologie basiert auf einem weitgefassten Verständnis des Porträtgedichts.

in der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts und nur ein Dutzend im 19. Jahrhundert entstand.<sup>11</sup> Als Autoren der älteren Texte sind Franz Grillparzer, Theodor Fontane, August von Platen, Friedrich Hebbel und Georg Herwegh zu nennen. Auch viele jüngere Texte stammen von bekannten Dichtern wie Stefan George, Rainer Maria Rilke, Georg Heym, Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler, um nur solche zu nennen, die mehrere Porträts vorlegen. Die Menge der im Kontext der Avantgarden entstandenen Porträtgedichte relativiert die der modernen Lyrik gern attestierte Absage an historische Sujets.<sup>12</sup> Zur Zeit der Hochkonjunktur des Genres in den 1950er und 60er Jahren profiliert sich dann Johannes Bobrowski als produktiver Porträtdichter.<sup>13</sup>

Als Porträtierte dominieren insgesamt Dichter und andere Künstler, danach kommen mit etwa gleichen Anteilen Politiker/Herrscher und Entdecker/Wissenschaftler, die in der Mehrzahl männlichen Geschlechts sind, ebenso wie die Verfasser ihrer Porträts.<sup>14</sup> Meist sind die Gedichte, wie

<sup>11</sup> Um über die vorgenommene Epochenzuweisung der Porträtierten zu informieren (mit Anzahl der Gedichte): *Antike* (10), *Mittelalter und Renaissance* (18), *Barock, Rokoko, Aufklärung* (34), *Neunzehntes Jahrhundert* (45), *Zwanzigstes Jahrhundert* (41). Aus der Reihe fällt die vorangestellte Gruppe *Altes Testament* (16), deren Texte wegen des fragwürdigen Realitätsstatus der Porträtierten Grenzfälle sind.

<sup>12</sup> Unter dem Schlagwort »Poesie ohne Geschichte« konstatiert Niefanger eine »Flaute« zwischen der enormen Produktion heroischer Geschichtsliteratur im 19. Jahrhundert und der politischen Lyrik Brechts und Enzensbergers (Dirk Niefanger, *Formen historischer Lyrik in der Moderne*, in: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hg. v. Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp, Berlin/New York 2002, S. 441–462). Für das Porträtgedicht lassen sich zwar dieselben Konjunkturphasen verzeichnen, jedoch beschäftigen sich gerade auch »avantgardistische« Dichter intensiv mit historischen Personen.

<sup>13</sup> Außerdem enthalten die Anthologien Texte von weniger kanonisierten Autoren, die sich intensiv mit Porträts beschäftigten, z. B. von Walter Helmut Fritz sowie den Herausgebern Kleßmann und Hoffmann; Letztgenannter verfasste eine Sammlung mit dem Titel *Sub Rosa. Historische Porträts*. – Auf die Produktion der genannten Konjunkturphase konzentriert sich Braune-Steiningers Studie (ders., *Das Porträtgedicht*).

<sup>14</sup> Porträts von Dichtern entstehen in so großer Menge, weil sie den Verfassern die Möglichkeit zur Selbstverortung geben. Sie bieten zum einen poetische Geschichtsimagination – man denke z. B. an die Sappho-Porträts von Oda Schaefer und Heinz Piontek, Dante-Porträts von August Wilhelm Schlegel, Hermann Broch und Johannes R. Becher, Villon-Porträts von Georg Heym, Georg Maurer und Johannes Bobrowski u. v. a. Zum anderen partizipieren sie an der Literaturgeschichtsschreibung, aus der sie schöpfen. Dichter, aus deren Leben Widersprüchliches bekannt ist (z. B. Hölderlin, Lenz, Kleist, Droste-Hülshoff, Benn, Brecht), sind beliebte Objekte spekulativer Porträts. – Künstlerporträts sind Malern und Musikern gewidmet, wobei solche von Musikern (z. B. die Bach-Porträts von Loerke und Bobrowski, die Schubert-Porträts von Peter Härtling und Hanns Cibulka, die Händel-Porträts von Ricarda Huch und Dieter Hoffmann sowie Benns

dies bei Porträts der bildenden Kunst Konvention ist, schlicht mit dem Namen des Porträtierten betitelt, der nicht nur die Referenz klarstellt, sondern auch ankündigt, dass das genannte Individuum im Zentrum steht.<sup>15</sup> Der Titel ist bedeutsam, da er selbst dann ein Gedicht als Porträt ausweisen kann, wenn der Text keine konventionelle realistische Personenbeschreibung bietet. Das skizzierte Spektrum lässt erahnen, dass eine Typologie, die formale, strukturelle, semantische und funktionale Differenzen gleichzeitig berücksichtigt, sehr komplex ausfallen würde. Deshalb werden im Folgenden die gängigsten Gestaltungsvarianten des Porträts ohne eine strikt typologische Einordnung vorgestellt.

## 2. Historische Akteure im biographisch-balladesken Porträt

Ebenso wie zu verschiedenen Zeiten je andere Persönlichkeiten bevorzugt porträtiert werden, sind wechselnde Präferenzen für unterschiedliche Gedichtformen festzustellen.<sup>16</sup> Der in der Balladen-Forschung konstatierte Konnex mit Historiographie bzw. Historismus lässt erwarten, dass vor allem im 19. Jahrhundert viele Porträts in dieser die eindeutige Zuordnung zu Lyrik verweigernden Hybridform realisiert sind.<sup>17</sup> Tatsächlich

*Schumann* und *Chopin*) oft mehr Spuren der Vita und ihres historischen Kontexts aufweisen als die von Malern, die gern mit Ekphrasen überblendet werden (Ausnahmen sind z. B. *Michelangelo* (1965) von Walter Helmut Fritz und Erich Arendts *Rembrandt*). – Unter den Herrscherporträts stellen diejenigen von Napoleon zahlenmäßig die anderer Monarchen in den Schatten, deren massenhafte Produktion im späten 19. Jahrhundert abklingt. Nur vereinzelt entstehen noch Adligenporträts jenseits obligatorischer Panegyrik: z. B. Stefan Georges Doppelporträt *Die Schwestern. Sophie von Alençon, Elisabeth von Österreich*. – Zu den Entdeckern und Wissenschaftlern, die mehrfach porträtiert wurden, zählen *Columbus* von Heym und W. H. Fritz sowie *Einstein* von E. Arendt und Günter Kunerts Gedicht *Berühmtes Subjekt*.

<sup>15</sup> Beliebt sind außerdem einerseits Titel, die den Namen in eine konkrete Situation einbinden (z. B. Rüdiger Görners *Händel in London*), andererseits pseudonymische Titel (z. B. Christoph Meckels Gryphius-Porträt *Meletomenus*) sowie metonymische Titel, die den Porträtierten mit seiner wesentlichen Eigenschaft bezeichnen (z. B. Rilkes Casanova-Porträt *Der Abenteurer*).

<sup>16</sup> Als seltenste Formen seien Porträts in Oden- und Terzinenstrophen hier nur am Rande erwähnt: z. B. Bobrowskis *Ode auf Thomas Chatterton* und, in Terzinen realisiert, Kleßmanns *Théodore Géricault* und *Nicolas Poussin* sowie ein titelloses Brecht-Porträt von Andreas Thalmayr alias Hans Magnus Enzensberger.

<sup>17</sup> Bekanntlich hat die Ballade aufgrund der Tendenz zu Dialogisierung und ›kollektiver‹ Sprechinstanz Zweifel an ihrer Gattungszugehörigkeit geweckt. Angemessen sind sie angesichts von langen Balladen wie etwa Uhlands *Graf Eberhard der Rauschebart* (1815), eine viele historische Details enthaltende biographische Schilderung mit Fokus auf den Heldentaten des schwäbischen Grafen aus dem 14. Jahr-

enthalten Anthologien historischer Balladen immer auch Porträts, aber noch mehr Texte, die zwar mit dem Namen einer Person überschrieben sind, inhaltlich jedoch insofern weit über das Porträt hinausgehen, als dieses in die Schilderung eines komplexeren Geschehens eingebettet ist. Vermutlich ist das der Grund dafür, dass in die genannten drei Porträt-Anthologien nicht viele Balladen aufgenommen wurden. Eine der wenigen, die bei Kleßmann zu Recht Platz fand, ist Theodor Fontanes *Prinz Louis Ferdinand* (entstanden 1857), die mit der Konvention der Heldenballade (als einer Untergattung der Geschichtsballade) spielt.<sup>18</sup> Die stereotyp-monumentale Heldenverehrung wird hier ersetzt durch versuchte Individualisierung. Fontane selbst hält den am Volkslied orientierten Text, in dem die Erzählung eines heterodiegetischen Sprechers und zitierte Figuren-Rede alternieren, für »mehr Charakterbild als Ballade«<sup>19</sup> – womit er wohl die seinerzeit so beliebte Geschichtsballade meint. Von anderen Porträts preußischer Helden unterscheidet sich dieses durch die charakterliche Komplexität des dargestellten Adligen, der nicht nur Feldherr, sondern auch Musiker und Müßiggänger war, in seiner bisweilen ungewöhnlichen politischen Haltung sowohl Bewunderung als auch Befremden erfuhr, also insgesamt nicht eindimensional positiv beurteilt wird. Zeichen des modernen Porträts sind Akzeptanz und Synthetisierung widersprüchlicher Seiten einer Person sowie ihre Kontrastierung mit ihrem soziokulturellen Kontext (hier: preußische Strenge und individuelle Zügellosigkeit). Plachta spricht bezüglich der Biographie des Prinzen von einer »inszenierten Außerordentlichkeit«<sup>20</sup> und nennt damit die zentrale Voraussetzung für die Attraktivität eines poetischen Porträts. Die Struktur des paradigmatischen Beispiels sei knapp skizziert: Es beginnt mit dem Blick auf das

hundert (vgl. zur Gattungsfrage und zur Interferenz mit dem historischem Diskurs: Fauser, *Ballade und Historismus*, S. 18).

<sup>18</sup> Einen »Umbau des populären Heldenbildes« und Kritik an einem »unreflektierten Heroismus« konstatiert Fauser auch in Fontanes *Preußen-Liedern* (1846/47), die er als Kontrafakturen liest, welche einen »reflektierten Historismus« demonstrieren (vgl. ebd., S. 29–32); zu Fontanes *Preußen-Liedern* siehe auch den Beitrag von Markus Fauser im vorliegenden Kompendium (Bd. 2, S. 787–828). – Als ein weiterer, mit Fontanes Ballade vergleichbarer Text ist C. F. Meyers *Lutherlied* (1883) zu nennen, das den durch eine kollektive Instanz besungenen Reformator jedoch unkritisch zum Helden verklärt. In einer Gegenüberstellung dieser Ballade mit dem vom selben Autor verfassten *Luther (XXXII)* aus dem Langgedicht *Huttens letzte Tage* zeigt sich der kategoriale Unterschied zwischen einem selbstständigen Porträt und dem, das Teil umfangreicherer Handlung ist (vgl. dazu Norbert Mecklenburg, Conrad Ferdinand Meyer: *Lutherlied*, in: *Geschichte im Gedicht*, hg. v. Hinck, S. 153–161).

<sup>19</sup> Zitiert nach Bodo Plachta, Ein preußischer Alkibiades. Theodor Fontanes »Prinz Louis Ferdinand«-Ballade, in: *Ballade und Historismus*, hg. v. Woesler, S. 208–233, hier S. 217.

<sup>20</sup> Ebd., S. 212.

Äußere – die Verkörperung des germanischen Idealtypus –, wobei die Fixierung des Prinzen in einer Pose die simulierte Betrachtung eines Gemäldeporträts bewusstmacht. Die Wiederholung des Namens als alleiniger Versinhalt am Ende der ersten Strophe entspringt wie das Sprechen im Präsens dem Bemühen um Vergegenwärtigung des Toten, d. h. um Reduktion der geschichtlichen Distanz. In der zweiten Strophe wird das Idealbild durch ein zitiertes Negativurteil ins Wanken gebracht, bevor sich in den nachfolgenden Strophen eine den Prinzen indirekt charakterisierende Handlung entwickelt, die mit dessen Abkommandierung nach Magdeburg im Jahr 1800 beginnt und mit seinem tragischen Tod am 10. Oktober 1806 im Gefecht von Saalfeld endet. Die Ballade skizziert also zeitraffend sechs Jahre, aus denen einzelne Momente an verschiedenen Orten beleuchtet werden. Den größten Raum nimmt eine dem zeitgenössischen Publikum bekannte, komödiantisch ausgestaltete Anekdote von halsbrecherischen nächtlichen, erotisch motivierten Ausflügen ein. Der Tod des problematischen Helden fällt in den letzten Versen mit dem Untergang Preußens zusammen – so jedenfalls deutet es Fontane hier stilisierend und übersteigert somit die Bedeutung der schillernden Gestalt. Besagte Verse artikulieren eine »unlösbare Verbindung von Individuum und Nation«, <sup>21</sup> die als gleichermaßen dekadent entlarvt werden.

Im 20. Jahrhundert erscheinen kaum Porträt-Balladen, doch erweckt Hans Magnus Enzensberger mit *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (1975) den alten Konnex zu neuem Leben. <sup>22</sup> Der Band darf hier nicht unerwähnt bleiben, nicht nur weil er als Geschichtsliteratur intendiert und sofort als solche rezipiert wurde, sondern auch weil sein Konzept einer poetischen Historiographie, bestehend aus einer Reihe individueller, unverbundener Lebensläufe, dem anfangs zur Diskussion gestellten Konzept einer aus den Leistungen einzelner Akteure konstruierten Geschichte entspricht, das heißt »geschichtliche Vorgänge auf die an ihnen beteiligten Personen zurück[führt]«. <sup>23</sup> Wie in Fontanes Ballade soll in Enzensbergers Porträts von Wissenschaftlern, Entdeckern und Erfindern, Philosophen, Politikern und Künstlern durch Verkürzung – d. h. Selektion einzelner Stationen aus den Viten und oft fragmentarische Beschreibung der äußeren Erscheinung – jeweils ein Gesamtbild entstehen. Viel stärker als in traditionellen historischen Balladen tritt hier der Montage-Charakter als Ergebnis der Verarbeitung unterschiedlichster historio- und biographischer Quellen zutage. Die integrierten, aber als

<sup>21</sup> Ebd., S. 223.

<sup>22</sup> Zu Enzensbergers Geschichtsliteratur siehe auch den Beitrag von Sandra Kerschbaumer im vorliegenden Kompendium (Bd. 2, S. 1090–1106).

<sup>23</sup> Kristin Schmidt, Poesie als Mausoleum der Geschichte. Zur Aufhebung der Geschichte in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers, Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 378.

Kursiva deutlich erkennbaren Zitate geben den Originallaut in der Regel wörtlich korrekt, jedoch elliptisch und darüber hinaus semantisch verzerrt wieder, da Enzensberger die Worte de- und re-kontextualisiert. Die graphische Unterscheidung zwischen der Rede des Porträtierten bzw. Quellentext und dem Kommentar des Porträtierten visualisiert die historische und perspektivische Differenz. Verglichen mit Porträts anderer Autoren ist die historische Kontextualisierung der Personen aus fünfzehnjähriger abendländischer Geschichte bei Enzensberger detailreicher, wobei trotzdem oder gerade deswegen Vorkenntnisse des Lesers unentbehrlich sind. <sup>24</sup> Solche verlangt besonders die Erstausgabe, in der die Porträts nur mit Initialen betitelt sind, die erst am Ende des Bandes in einem Index entschlüsselt werden – ein Verfahren zur Vermeidung einer Steuerung der Lektüre durch bereits vorgefertigte, durch den Namen aufgerufene Bilder der Personen. Die Reduktion auf ihre Initialen entspricht der Strategie einer »De-Maskierung« im Zeichen einer »Ent-Heroisierung«, die den Untertitel des Bandes ironisiert. In vielen Porträts manifestiert sie sich deutlich in einem die allgemein anerkannte Leistung des Porträtierten relativierenden »Fazit« aus dem Mund des Porträtierten.

Selten werden diese formal sehr unterschiedlich gestalteten, freirhythmischen und reimlosen Texte explizit als Porträtdichte besprochen, fokussiert die Forschung doch meist ihr umstrittenes Verhältnis zur Balladen-Tradition <sup>25</sup> oder ihren Fortschritts-Skeptizismus. Nur Grimm bedenkt explizit die Einordnung in die Porträtdichtung, plädiert dann aber für die Anbindung an die Tradition des Nekrologs, was einleuchtet, aber den Porträtdichtung-Status keineswegs ausschließen muss, denn sein Unterscheidungsvorschlag, dass sich Porträts mitunter *auch* Lebenden und Nekrologe *nur* Toten widmen, ist nicht trennscharf. <sup>26</sup> So verwundert es nicht, dass der Begriff »Porträt-Galerie« für das *Mausoleum* bisher nicht etabliert ist, was aber sinnvoll wäre: Denn gerade aufgrund des damit ausgedrück-

<sup>24</sup> Enzensbergers stärkere Kontextualisierung zeigt sich z. B. im Vergleich seines Chopin-Porträts mit dem von Benn: Während dieser ausschließlich den Künstler ergründet, verweist Enzensberger unter anderem auf die Julirevolution von 1830 und die Februarrevolution von 1848; vgl. Silvia Volckmann, Gottfried Benn: *Chopin*, und Hans Magnus Enzensberger: *F. C. (1810–1849)*, in: *Geschichte im Gedicht*, hg. v. Hinck, S. 280–291; sowie Braune-Steininger, *Das Porträtdichtung*, S. 110–142, wo Benns *Chopin* zum maßgeblichen »Prototyp« des »biographisch-essayistisch erzähllyrischen« Porträts erklärt wird.

<sup>25</sup> Vgl. dazu den Überblick über alle formalen Varianten und das Referat der Gattungsdiskussion bei Gunter E. Grimm, *Alle Desaster des Fortschritts*. Hans Magnus Enzensberger und die Reflexions-Ballade, in: *Euphorion* 103, 2009, S. 207–223, hier S. 210f.; sowie Schmidt, *Poesie als Mausoleum*, S. 380–383.

<sup>26</sup> Vgl. Grimm, *Alle Desaster des Fortschritts*, S. 208, der die Texte überdies mit Moritat und Dokumentation assoziiert.

ten Sammlungscharakters gebührt dem *Mausoleum* eine herausragende Stellung in der Geschichte des Porträtedichts.

### 3. Historische Momentaufnahmen im intermedialen Porträt-Sonett

Die im Hinblick auf historische Diskurse im deutschen Kontext bislang vorherrschende Konzentration auf die Ballade lässt allzu leicht andere lyrische Formen aus dem Blick geraten. Insbesondere das Sonett zeigt seit seinen Anfängen im italienischen und bald gesamtromanischen Sprachraum eine auffällige Affinität für die Porträt-Thematik, die mehrere Ursachen hat: Schon in den ältesten Sonetten aus dem 13. Jahrhundert manifestiert sich ein seinerzeit virulenter Bild-Diskurs. In der Folgezeit koinzidieren die massive Ausbreitung der lyrischen Form im Zuge des Petrarkismus und die ›Geburt des autonomen Porträts‹<sup>27</sup> in der Bildkunst. Die beiden Kunstformen verschmelzen im Porträt-Sonett, welches die omnipräsenten pikturalen Porträts nicht nur motivisch thematisiert, sondern ihnen als verbales Äquivalent Konkurrenz macht. Nachdem die Wortkunst ihr Potenzial der Beschreibung und Vergewärtigung von Personen zunächst in der Liebeslyrik – oft anhand von Frauen mit zweifelhaftem Realitätsstatus – erprobte, etabliert sich das Porträt-Sonett als Medium des Herrscherlobs. Ein paradigmatisches Korpus schuf der Hofdichter Torquato Tasso mit seinen *Encomi*.<sup>28</sup> Seine Gedichte auf die Fürstenfamilie von Este zu Ferrara referieren allgemein auf einen kunstübergreifenden Porträt-Diskurs seiner Zeit sowie spezifisch auf pikturale Porträts derselben Personen.<sup>29</sup> Lyrische Ekphrasen zu Gemälden (und viel später auch Photographien) entwickeln sich als ein Typus des Porträtedichts, der oft, aber nicht obligatorisch als Sonett realisiert wird. Wichtiger Grund für das zahlreiche Vorkommen von (gleichermaßen ekphrastischen und autonomen, d. h. auf kein ›Vor-Bild‹ bezogenen) Porträt-Sonetten ist eine gewisse Formanalogie von vierzehnversigen Texten und Gemälden oder anders: die Überschaubarkeit des Sonetts, die dem Versuch, wie das Bild die Illusion einer simultanen Präsenz des Abwesenden zu erzeugen, entgegenkommt. Man denke sich den Text als Projektionsfläche des evozierten Bildes, das sich in einen strikt vorgegebenen Rahmen fügt. Die Begrenzung erleichtert die Wahrnehmung des Objekts und das Erlangen eines Gesamt-

27 Vgl. dazu Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1986.

28 Vgl. dazu Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht*, Kap. VIII.

29 Im Zuge dessen setzen sich physiognomische Deutungsmuster durch, die mindestens bis zur Epochenschwelle um 1800, d. h. bis zum Ausklingen der enthusiastischen Lavater-Rezeption, als Verfahren beliebt sind; vgl. ebd.

eindrucks. Von anderen lyrischen Formen unterscheidet sich das Sonett also nicht nur aufgrund seiner Interaktion mit dem Porträt-Diskurs, sondern auch dank seiner graphischen Konstitution als ›Seh-Text‹, mithin durch die ihm *per se* inhärente Intermedialität.<sup>30</sup> Eine »sofortige Evidenz«<sup>31</sup> attestiert Hinck der Geschichtsliteratur zwar ganz allgemein, doch Porträtedichte besitzen eine solche in erhöhtem Maß.

Mit der massenhaften Produktion von Porträt-Sonetten in der romanischen Renaissance tritt sogar ein Strukturmodell zutage, das die Dualität der aus der Rhetorik importierten *descriptio personae* (*superficialis* vs. *intrinseca*) und die innere Gliederung des Sonetts in zwei semantisch oppositive Teile (Quartette vs. Terzette) optimal miteinander verschmilzt, indem die Physis der Person in den Quartetten, ihre Psyche in den Terzetten behandelt wird.<sup>32</sup> Mit diesem Modell geht eine deskriptiv-katalogische Auflistung der Qualitäten des Individuums einher, die in der Regel einem statischen Identitätsverständnis entspricht. Da es Handlungsmomente eher ausschließt, bietet es einer an historischen Ereignissen interessierten Lektüre wenig. Dass es sich jedoch auch flexibel genug erweist für die Artikulation eines dynamischen, prozessual-performativen Identitätskonzepts, zeigen an die besagte Tradition anknüpfende lyrische Selbstporträts von Vittorio Alfieri und Ugo Foscolo, die auf Gemälde referieren.<sup>33</sup> Diese sind außerdem Musterbeispiele für ein Verständnis des Individuums aus seinem historischen Kontext heraus. Unter den mir bekannten deutschen Porträt-Sonetten aus dem 19. und 20. Jahrhundert findet sich zwar leider keines, das ebendieses Schema reaktiviert, doch andere, die nicht explizit auf die Bildkunst referieren.

Angesichts des Befunds, dass mindestens drei Viertel aller in den drei oben genannten Anthologien aufgenommenen Porträts keine feste Strophen- bzw. Gedichtform aufweisen, ist das Auftreten von 17 Sonetten, die vor allem von Herwegh, Hebbel, Rilke, Heym, Nossack, Wolken und Werfel verfasst sind, signifikant. Im Hinblick auf die historische Kontextualisierung sind die beiden im Jahr 1910 verfassten Sonette *Danton* und *Robespierre* von Georg Heym interessant.<sup>34</sup> Sie sind Teil einer Gruppe von Sonetten über die Französische Revolution und entsprechen damit

30 Qualitäten einer Visuellen Poesie attestiert ihm Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln/Weimar 2002, S. 586f.

31 Hinck, *Einleitung: Über Geschichtsliteratur*, S. 12.

32 Vgl. Evi Zemanek, *Der Mensch in vierzehn Versen. Zur Genese des Porträt-Sonetts und zur Tradition des sonetto-autoritratto zwischen Renaissance und Moderne*, in: *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, hg. v. ders. u. Erika Greber, Dozwil 2012, S. 107-133.

33 Vgl. ebd.

34 Die Sonette werden erstaunlicherweise zu den Balladen gezählt; siehe Jürgen Kühnel, [Art.] *Ballade*, in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*,

der für die Gattung typischen Neigung zur Zyklenbildung.<sup>35</sup> Obwohl im gleichen ›Format‹ realisiert, weisen die Porträts unterschiedliche Techniken auf. *Danton* besteht zum Großteil aus zitierter direkter Rede des Porträtierten, der unmittelbar auf die Nachricht reagiert, dass er (auf Veranlassung von Robespierre) hingerichtet werden soll. Seine Worte der Entzündung, die den Text dramatisieren, wechseln mit knapper Handlungsbeschreibung durch eine heterodiegetische Instanz. Der letzte Satz des Gedichts suggeriert Dantons Tod. Während sich Danton im Gedicht vor allem durch seine Rede selbst charakterisiert und sein Äußeres keine Beachtung findet, wird Robespierres Gesicht von einer emotional unbeteiligten Sprechinstanz in Nahaufnahme fokussiert, als sich dieser auf dem Weg zur Guillotine befindet. Das Sonett schildert narrativ-deskriptiv den letzten Abschnitt des Gefangenentransports zum Hochgericht und offenbart »Demütigung und Entwürdigung«<sup>36</sup> des einstigen Revolutionsführers. Es lebt von der Spannung vor der Hinrichtung im letzten Vers, dessen Zäsur einen Wendepunkt in Text und Geschichte markiert. Bei beiden Porträts handelt es sich um typische Momentaufnahmen, welche die Individuen in singulären historischen Augenblicken zeigen.<sup>37</sup> Die Präsentation der antagonistischen Revolutionshelden im Angesicht des Todes kontrariert die übliche Glorifizierung. Die Texte demonstrieren, wie das im Kontrast zur ›bewegten‹ Ballade vermeintlich ›statische‹ Sonett eine innere, emotionale und zugleich eine äußere Bewegung nachvollziehen kann.<sup>38</sup> Vier Jahre früher hatte Heym dasselbe Konzept der historischen Momentaufnahme in dem strophisch und metrisch unregulierten, reimlosen Gedicht *Kopernikus* (1906) realisiert. Es handelt sich um ein indirekt

hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle, 2., überarbeitete Aufl., Stuttgart 1990, S. 37f., hier S. 38.

35 Das Sonett *Louis Capet* ist kein Porträt – ein Vergleich mit den hier besprochenen zeigt den Unterschied.

36 Karl Ludwig Schneider, Georg Heyms Gedichte *Bastille* und *Robespierre*, in: Geschichte im Gedicht, hg. v. Hinck, S. 162–169, hier S. 166.

37 In denselben historischen Kontext gehört auch Gertrud Kolmars *Charlotte Corday*, ebenfalls eine psychologisierte Momentaufnahme; als Infragestellung der historischen Ballade gelesen von Gisela Wilkending, *Sich »einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt«*, Gertrud Kolmars *Charlotte Corday*, in: Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild, hg. v. Andreas Böhn, Ulrich Kittstein u. Christoph Weiß, Würzburg 2009, S. 309–326. – Einen andersartigen historischen Moment, nämlich die Entdeckung der Neuen Welt, imaginiert Heym in lyrischer Stilisierung auch in *Columbus*. 12. Oktober 1492 (1911).

38 Es wäre also voreilig zu denken, dass sich Sonette notwendig besser oder gar ausschließlich für geschichtsphilosophische Reflexionen eignen, wie realisiert in Friedrich Hebbels *Der Mensch und die Geschichte* (1857), besprochen bei Dirk Niefanger, *Lyrik und Geschichtsdiskurs im 19. Jahrhundert*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, hg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern u. a. 2005, S. 165–181, hier S. 177.

charakterisierendes Porträt, welches den Moment fokussiert, in dem Kopernikus erkennt, dass sich die Erde um die Sonne dreht. Geschildert wird, wie der Mönch einen Sonnenuntergang beobachtet, sich dabei seiner das damalige Weltbild revolutionierenden These sicher wird und deswegen mit der Autorität Gottes hadert. Die an sich nüchtern kommunizierbare Erkenntnis über das Verhältnis der Gestirne wird narrativiert und psychologisch als innerer Kampf eines religiösen Menschen ausgestaltet.

#### 4. Techniken und Konstellationen der poetischen Portraiture

Mit Fontanes biographisch-anekdotescher Ballade und Heyms spannungsgeladen-emotionalisierten Momentaufnahmen sind bereits zwei häufig auftretende Typen des poetischen Porträts vorgestellt, denen trotz aller Verschiedenheit die ›heterodiegetische‹ (am Geschehen unbeteiligte, selbst nicht auftretende) Sprechinstanz gemeinsam ist.<sup>39</sup> Ist Letzteres der Fall, so entspricht die Sprechsituation der realen zeitlichen Distanz zwischen Autor und historischer Person, auch wenn diese gelegentlich durch Kommentare scheinbar aufgehoben wird. Im Fall von Selbstporträts, denen eine kategorial andere Kommunikationssituation zugrunde liegt, kann freilich eine historische Distanz allenfalls zu zurückliegenden Lebensabschnitten gegeben sein, eine intentionale ›Selbsthistorisierung‹ ist jedoch gängig. Einen weiteren beliebten Typus verkörpern apostrophische Porträts, in denen dem Adressaten in der 2. Person Eigenschaften und Taten, meist mit laudativer Absicht, manchmal im Ton einer Anklage, zugesprochen werden.<sup>40</sup> Solche meist sehr subjektiven Porträts schwanken – nach Roman Jakobsons Typologie der Sprachfunktionen – zwischen konativem und emotivem Modus, während in Porträts, die in der 3. Person verfasst sind, in der Regel ein referenzieller Gestus vorherrscht. Stärker fikionalisiert ist die Kommunikationssituation, wenn ein Chronist, der die Identifikation mit dem Autor nahelegt, im Text *in personam* in Dialog mit dem Porträtierten tritt, indem er sich als Figur in dessen Zeit versetzt, wie in *Columbus* (1964) von Walter Helmut Fritz: »Neulich / bin ich Columbus begegnet, /

39 Anders als in Heyms Sonetten finden sich in Fontanes Ballade wertende Einschätzungen der Person (z. B. VIII, 2–4); und einmal kommentiert der auktoriale Erzähler apostrophisch das Geschehen (V, 1).

40 Als Beispiele für laudative apostrophische Porträts sind Stefan Georges *Boecklin* (erschienen 1903) und Karl Gustav Vollmoellers Porträt von George, *Praeceptor Germaniae* (1942), zu nennen; semantisch ambivalent und apostrophisch ist Enzensbergers *Niccoló Machiavelli*; nur teilweise apostrophisch und ebenso ambivalent ist Gertrud Kolmars in den dreißiger Jahren verfasstes Porträt *Marat*. Apostrophen, die reine Ansprache ohne Beschreibung des Angesprochenen sind, gelten nicht als Porträts.

in einer Seitenstraße Genuas / nicht weit von seinem kleinen Haus. // Er war gerade / von seiner dritten Reise zurückgekommen«, 1-6).<sup>41</sup> Solchermaßen inszeniert das Porträt eine vorgebliche ›Zeitzeugenschaft‹.<sup>42</sup> Obwohl es auf einen realen Referenten verweist, kann es sowohl fiktionale Aussagen über diesen enthalten als auch eine fiktive Sprechsituation aufweisen.<sup>43</sup> Fritz vollzieht auch in anderen Porträts imaginäre Zeitreisen und Ortsbegehungen, ohne dass er notwendig als Ich auftritt. Sowohl in *Pascal* (1964) als auch in *d'Alembert* (1970) versetzt er den Leser *medias in res* nach Paris: einmal, um intern fokalisiert mit dem Porträtierten aus dem Fenster von dessen Haus zu blicken und sich dadurch in die Welt-sicht des Wissenschaftlers einzudenken. Das andere Mal nähert er sich als heimlicher Beobachter dem Autor der *Encyclopédie* und lässt diesen schließlich selbst performativ aus dem Bild treten. Während hier die Person in Fleisch und Blut zum Leben erweckt wird, soll die Vergegenwärtigung an anderer Stelle mithilfe von Zitaten in direkter Rede – also buchstäblich Fragmenten aus der Vergangenheit – bewirkt werden, wie auch in den besprochenen Balladen und Heyms Sonetten. Ein Extrembeispiel für diese Technik ist Gottfried Benns *Clemenceau* (1944), eine Collage aus Zitaten des französischen Staatsmannes, die fragmentarisch dargeboten und von einem Sprecher jeweils knapp kontextualisiert, kommentiert oder interpretiert werden, sodass die Produktionsästhetik ostentativ ausgestellt ist. Weitaus weniger wirkungsvoll, da mit geringerem Unmittelbarkeits-effekt, ist die Integration von Worten der Porträtierten im Konjunktiv.<sup>44</sup> Benns Zitat-Collage liest sich wie das produktive Resultat der Lektüre einer Clemenceau-Biographie. Zur Kennzeichnung dieser vielmehr intertextuell als intuitiven Produktionsästhetik könnte man das Schlagwort *ars combinatoria* bemühen, die Niefanger als eine Technik der Geschichts-lyrik identifiziert hat.<sup>45</sup> Auch die in diesem Kontext komplementär dazu

41 Zitiert nach *Lyrische Porträts*, hg. v. Eckart Kleßmann, Stuttgart 1991, S. 60. Im Weiteren werden Kommentare des Seefahrers zu seinen Entdeckungen in indirekter Rede wiedergegeben. Das Gedicht ist *de facto* monologisch, da der Redebeitrag des Chronisten ausgeblendet wird, dialogisch aber insofern, als derselbe die Rede des im Moment der Porträtentstehung Absenten wiedergibt.

42 Der beschriebene Modus ist nicht zu verwechseln mit Masken- oder Rollengedichten, in denen eine historische Figur zum Sprechen gebracht wird, sodass man die Texte als Pseudo-Selbstporträts lesen kann, so etwa Günter Kunerts Sonett *Gryphius Redivivus*.

43 Ausführlicher zu den genannten Möglichkeiten vgl. Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht*, S. 52 f.

44 So in W. H. Fritz' *Lichtenberg* (1963), in dem der von einem nicht greifbaren Chronisten gebrauchte Konjunktiv offenlässt, wessen Aussagen über den Physiker wiedergegeben werden.

45 Vgl. Niefanger, *Formen historischer Lyrik*, S. 459 f. Niefanger erachtet auch das katalogische, aus Fragen bestehende Porträtgedicht *Franz Josef* von Karl Kraus als »bildliche Darstellung«.

genannte Technik einer *ars pictura* kann man für die Spezifik des Porträtgedichts aktualisieren: Während Niefanger allgemeiner die wirkungssteigernde ›Bildevokation‹ im Sinne bildhafter Sprache feststellt, streben Porträts schon aufgrund der gegebenen sichtbaren Aspekte ihres Referenten nach verbaler Visualisierung.<sup>46</sup> Unabhängig davon, ob primär (bzw. ausschließlich) Physisches oder Psychisches beleuchtet wird, benennen dominant deskriptive Porträts die Qualitäten einer Person gewöhnlich explizit; narrative und dramatisierte Porträts hingegen charakterisieren die Person oftmals implizit durch Handlung.<sup>47</sup> Nicht selten wird beides in einer Mischform verbunden.

## 5. Geschichtsreflexion und -revision im Porträtgedicht

Viele Porträtgedichte zählen zur metahistorischen Lyrik, einige partizipieren überdies autoreflexiv am Diskurs über Geschichtsdichtung. Letzteres realisiert mustergültig August von Platen in *Corneille* (1829), wo dem französischen Dramatiker folgendes Selbstlob in den Mund gelegt wird: »reine Geschichte / Stell' ich zuerst rein dar, ohne gemeinere Form: / [...] und zeigte sie wahr, aber mit Würde zugleich; / Denn mir schien's, als wolle der Mensch in erhabenen Stunden / Ohne Kontrast anschauen große Naturen allein«<sup>48</sup> (3 f. u. 6-8). Damit sind mehrere Kernfragen – die Stoffwahl, das Problem der ›historischen Wahrheit‹ und ihre Darstellungsmöglichkeiten sowie Wirkungsziel und Publikumserwartung – angesprochen. Platens *Corneille* antwortet darauf mit einem Plädoyer für eine Geschichtstragödie in Abgrenzung zum Mythos sowie für die Selektion des ›Würdevollen‹ aus dem Spektrum des Wahren und ermutigt zur Heroisierung, um die ›Admiration‹ von Vorbildern zu ermöglichen. Der Fokus auf den (großen) Einzelnen entspricht dem Konzept des Porträts. Bezeichnenderweise sind die letztgenannten Punkte in Platens Gedicht bereits umgesetzt.

Das Bedürfnis nach Heroisierung artikuliert noch aufschlussreicher ein nur wenige Jahre früher, kurz nach Napoleons Tod entstandenes apostro-

46 Viele Porträtgedichte explizieren, dass sie auf der Betrachtung pikturaler oder photographischer Porträts basieren, so z. B. Walter Gross' *Bertolt Brecht* (1959), Karl Alfred Wolken's *William Butler Yeats nach einer alten Fotografie* (1965) sowie Rilkes *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*, das seinerzeit längst überwundene physiognomische Deutungsmuster reaktiviert.

47 Ein außergewöhnliches Verfahren kennzeichnet Bertolt Brechts ›metonymisches Porträt‹ *Die Requisiten der Weigel* (1950), das die Person und Momente ihrer Vita durch die Beschreibung von Memorabilia skizziert.

48 Zitiert nach *Lyrische Porträts*, hg. v. Kleßmann, S. 72.

phisches Porträt von Franz Grillparzer, das metahistoriographisch und zugleich metapoetisch argumentiert. Der österreichische Dichter ringt im kunstvoll-gleichmäßig gereimten, jambischen *Napoleon* (1821) um ein »objektives Urteil« über den umstrittenen Mann. Daher entlastet er ihn mit einer metaphorischen Diagnose, die ihn als vom Schicksal determiniertes Individuum zum bloßen Symptom einer »kranken Zeit« erklärt.<sup>49</sup> Eigentlicher Grund für das augenscheinlich milde Urteil, tatsächlich aber für die pathetische Verklärung, ist eine umfassende Sakralisierung der Historie.<sup>50</sup> In den nachfolgenden Strophen wird die Heroisierung des soeben Verstorbenen nachvollzogen und ihre Funktion offenbart.<sup>51</sup> Der strahlende Held dient nicht nur als Vorbild, sondern überhaupt als Indiz für mögliche menschliche Größe und hat eine integrative Funktion für das Welt- und damit auch für das Geschichtsbild, da beide – anachronistisch formuliert – vom realpolitischen, ideologischen und kognitiven Fragmentarismus, Relativismus und Nihilismus bedroht sind. Mehr noch, er wird hier mythisiert als Einheitsstifter, dessen bloße Existenz eine bereits entlarvte Illusion von Ganzheit affirmiert und ein überkommenes Welt- und Geschichtsbild stabilisiert. Als Beweis für den Fortbestand der »Helden-Gattung« seit der Antike bis in die Moderne ist *Napoleon* sowohl für eine aus heldenhaften Akteuren bestehende Geschichtsschreibung als auch für die heroische Dichtung von Bedeutung. In der siebten Strophe wird die Aufnahme Napoleons in die (Literatur-)Geschichte sogar explizit gemacht, wobei Napoleon durch den Vergleich mit bereits etablierten Helden geadelt wird, ohne dass sein politisches Verdienst konkretisiert würde.

Das Bedürfnis nach Heroisierung entspringt bei Grillparzer einer pessimistischen Einschätzung der eigenen Gegenwart, die gegenüber der »gro-

49 »Das Fieber warst du einer kranken Zeit / Bestimmt vielleicht des Übels Sitz zu heben, / So flammtest du durchs aufgeregte Leben; / Doch wie des Krankenlagers Ängstlichkeit / Dem *Fieber* pflegt der Krankheit Schuld zu geben, / Schienst du der Feind allein auch aller Ruh / Und trugst die Schuld, die früher war, als du« (zitiert nach *Lyrische Porträts*, hg. v. Kleßmann, S. 111). Die personifizierte Schuld drängt den Porträtierten in die Rolle eines bloßen Objekts der Geschichte.

50 In der fünften Strophe meldet sich erstmals ein Ich zu Wort, das die subjektiven Vorbehalte Napoleons historischer Bedeutung unterordnet: »Dich lieben kann ich nicht [...] / Doch jetzt sei Urteil vom Gefühl geschieden! / Das Leben liebt und haßt, der Toten Ruhm / Ist der Geschichte heilig Eigentum« (V, 5-7). – Den Gestus der emphatischen Übergabe an die Geschichte und deren Urteil findet man auch in Goethes lobreichem Porträt des umstrittenen englischen Lord Byron: »Laßt ihn der Historia!« (*Stark von Faust*, *gewandt im Rat*, 9), vgl. dazu Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht*, S. 217f.

51 »Zum mindesten wardst du strahlend hingestellt, / Zu kleiden unsrer Nacktheit ekle Blöße, / Zu zeigen, daß noch Ganzheit, Hoheit, Größe / Gedenkbar sei in unsrer Stückelwelt, / Die sonst wohl selbst im eignen Nichts zerflösse, / Daß noch die Gattung da, die starker Hand / Bei Cannä schlug, bei Thermopylä stand« (VI).

ßen Geschichte« deutlich abfällt.<sup>52</sup> Auch im Fall von Georg Heym ist die Begeisterung für die Französische Revolution gekoppelt an die »Klage[] über die Banalität, Öde und Ereignislosigkeit der eigenen Zeit«. Seiler attestiert dem Sonett eine »fatalistische Geschichtsdeutung«, zeigt es doch »die Macht des willkürlichen und boshaften Schicksals, das den großen Einzelnen stürzt und vernichtet«. Hierin bestehen Berührungspunkte zu Grillparzers *Napoleon*-Porträt, das mit dem selbstreflexiven Blick auf die eigene Funktion als »(poetischer) Grabstein« endet, allerdings ohne die ferne Zeit mitsamt dem Helden zu verklären: »Und sühnend steh auf deinem Leichenstein: / Er war zu groß, weil seine Zeit zu klein!« (IX,6f.). Texte wie dieser ließen sich auch als »monumentalische« Lyrik begreifen, die Niefanger unter Berufung auf Nietzsche definiert als »eine Begegnung mit dem Historischen, die in eine mythische Verklärung umschlägt«, und in Orientierung an Aleida Assmann der dokumentarischen Lyrik gegenüberstellt. Für die Zuordnung spielt der Gehalt an »historischer Wahrheit« eine Rolle: Sie entspricht der im Porträt in einem gewissen Mindestmaß obligatorischen »Ähnlichkeit«, die nicht visueller Art sein muss.

Die heroischen Porträts des 19. Jahrhunderts demonstrieren oft einen ungebrochenen Heroismus, dessen Verklärungsmechanismen die »Ähnlichkeit« des Porträts beeinträchtigen. Seine Infragestellung in Fontanes *Prinz Louis Ferdinand*, das auf populär-anekdoteschem Geschichtswissen basiert, wurde bereits gezeigt. In Heyms Sonetten ist zwar ein gewisser »Wahrheitsgehalt« in der skizzierten Situation allein schon durch die Tatsache der beiden Hinrichtungen gegeben, doch ist die »Ähnlichkeit« der Individuen Danton und Robespierre zu bezweifeln.<sup>56</sup> Gemäß dem Wirkungsziel einer Emotionalisierung des Lesers basiert die Produktionsästhetik primär auf Einfühlung und Charakterimagination, dem Pendant zur Geschichtsimagination.<sup>57</sup> Nach diesem Prinzip, wonach dem vermeintlichen »Faktenwissen« der Historiographie nur Eckdaten entnommen und Details modifiziert bzw. fiktional ausgestaltet werden, sind viele Porträtgedichte gemacht. Diesem Verfahren muss kein naives Geschichtsverständnis zugrunde liegen, vielmehr reflektieren solche Gedichte, die ihre

52 »[...] der Zeiten Schoß, / Er bring uns fürder Mäkler, Schreiber, Pfaffen, / die Welt hat nichts mit Großen mehr zu schaffen; / Denn ringt sich auch einmal ein Löwe los, / Er wird zum Tiger unter so viel Affen« (VIII,1-5).

53 Schneider, *Georg Heym*, S. 162.

54 Bernd W. Seiler, *Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar*, München 1972, S. 167.

55 Niefanger, *Formen historischer Lyrik*, S. 456.

56 Vgl. den Einwand gegen die historischen Berichten widersprechende Darstellung eines angsterfüllten Robespierre bei Schneider, *Georg Heym*, S. 168.

57 Ein schönes Beispiel ist Rilkes *Der Abenteurer* (1907/8), ein aus zehn ungleichen Strophen bestehendes, in zwei Teile gegliedertes Casanova-Porträt, das Geschichtsimagination und Einfühlung verbindet.

historio- oder biographischen Quellen ohnehin nicht offenbaren, implizit ein Bewusstsein von den Grundproblemen der Historiographie. Sogar explizit thematisiert wird die perspektivisch bedingte Begrenztheit des Wissens über die Porträtierten und ihre Zeit in *Mausoleum*, etwa wenn es gleich am Anfang des Leibniz-Porträts heißt »Wir kennen nicht seine Gefühle«<sup>58</sup> oder wenn im Chopin-Porträt einer banalen Aussage über die Persönlichkeit relativierend hinzugefügt wird: »soviel wissen wir«.<sup>59</sup> Angesichts der im Piranesi-Porträt beklagten »Unergründlichkeit« der Geschichte und damit der Unmöglichkeit einer objektiven Rekonstruktion sind die Montage von Dokument-Zitaten – deren eigentliche Funktion, für historische Authentizität zu bürgen, durch phantasiereiche Re-Kontextualisierung geschwächt wird – sowie die Integration fiktiver Elemente sogar notwendige poetische Verfahren, die bisweilen Anachronismen zeitigen.<sup>60</sup> Bei Enzensberger führen diese bisweilen gar zu einer Überblendung von Geschichte und Gegenwart, die zwar die Geschichte punktuell als *magistra vitae* einsetzt,<sup>61</sup> dabei jedoch die in anderen besprochenen Werken festgestellte Vorstellung einer »großen Geschichte« ersetzt durch einen umfassenderen Geschichtspessimismus. Dieser beinhaltet die Dekonstruktion des Konzepts des »großen Einzelnen« durch kritische Demaskierung. Als Ganzes führt die Sammlung das Konzept einer aus den Leistungen einzelner Akteure bestehenden Historiographie vor, die nicht in einer Geschichte, sondern in einer »Mehrstimmigkeit disparater Geschichten«<sup>62</sup> endet. Die ausgestellte Fragmentarität veranschaulicht nicht zuletzt auch das generelle Darstellungsproblem der Nicht-Isolierbarkeit eines einzelnen historischen Moments.

\* \* \*

<sup>58</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleum*. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts, Frankfurt a. M. 1975, S. 24.

<sup>59</sup> Ebd., S. 83.

<sup>60</sup> Zum Geschichtsbild des *Mausoleums* vgl. Susanne Komfort-Hein, »Der Text bricht ab, und ruhig rotten die Antworten fort«. Enzensbergers *Mausoleum* der Geschichte, in: *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*, hg. v. Cornelia Blasberg u. Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 421–439, S. 421 ff.; sowie Schmidt, *Poesie als Mausoleum der Geschichte*, S. 368 f. Schmidts Fazit lautet, dass Enzensberger die Geschichte einerseits bewahre und andererseits abschaffe, indem er sie zum Vehikel seiner Vorstellung mache. Sie zitiert: »Die Geschichte ist eine Erfindung, zu der die Wirklichkeit ihre Materialien liefert. Aber sie ist keine beliebige Erfindung« (Hans Magnus Enzensberger, *Über die Geschichte als kollektive Fiktion*, in: ders., *Der kurze Sommer der Anarchie*. Buenaventura Durrutis Leben und Tod, Frankfurt a. M. 1977, S. 12–16, hier S. 13).

<sup>61</sup> Dies konstatiert Schmidt, *Poesie als Mausoleum der Geschichte*, S. 367.

<sup>62</sup> So formuliert es Komfort-Hein, Enzensbergers *Mausoleum* der Geschichte, S. 423.

Zwar möchte man meinen, dass im Porträt die historische Situation weniger wichtig ist als das Individuum, doch spielt sie für seine Deutung eine zentrale Rolle. Sind Porträtgedichte als Momentaufnahmen konzipiert, so präsentieren sie das Individuum in einer persönlichen Erfolgs- oder Niederlage-Situation, die oft mit einem »historischen Moment« von übergeordneter Bedeutung zusammenfällt. Sie partizipieren an der poetischen Historiographie, indem sie Individuen präsentieren, die »Geschichte« mitgestaltet haben und für ihre jeweilige Zeit immer auch exemplarisch sind, das heißt: Porträtgedichte veranschaulichen Geschichte am Individuum. Dabei zeigt sich, dass es nicht nur ein narratives Fragment, sondern auch ein statisches »Bild« sein kann, welches das Gedicht zum Gedächtnismedium macht.

Obwohl es nicht primäres Ziel poetischer Porträts ist, alternative Geschichtsbilder zu entwerfen, tun sie dies, indem sie mindestens in ästhetischer, meist auch in semantischer Hinsicht ein alternatives Bild eines Individuums präsentieren, das von seiner Darstellung in Geschichtsbüchern und Biographien abweicht. Auf die Frage nach der Priorität von poetischer oder historiographischer Darstellung der betreffenden Person lässt sich antworten, dass viele aus zeitlicher Distanz verfasste poetische Beschreibungen historischer Personen intertextuell mit historiographischen, aber auch mit literarischen Zeugnissen verwoben sind. Wenn jedoch ein Dichter eine ihm persönlich bekannte Person aus der Schreibsituation eines Zeitgedichts heraus porträtiert und erst dadurch historisiert, liefert er ein unmittelbares, prioritäres Bild, das seinerseits wohl kaum auf die heutige Historiographie, aber umso häufiger auf spätere poetische Texte einwirkt. Innovative Impulse für die innerliterarische Tradition spendet es speziell dann, wenn metapoetische und metahistoriographische Diskurse darin fusionieren.

## Literatur

### Quellen

- Deutsche Geschichte in Liedern, Romanzen, Balladen und Erzählungen deutscher Dichter. Für Schule und Haus, gesammelt u. mit Anmerkungen begleitet v. Hermann Kletke, Berlin 1846.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Mausoleum*. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts, Frankfurt a. M. 1975.
- : *Über die Geschichte als kollektive Fiktion*, in: ders., *Der kurze Sommer der Anarchie*. Buenaventura Durrutis Leben und Tod, Frankfurt a. M. 1977, S. 12–16.
- Goethe eines Nachmittags. Porträtgedichte. Eine Anthologie, hg. v. Ulrich Berkes u. Wolfgang Trampe, Berlin 1979.
- Klio. Eine Sammlung historischer Gedichte, mit einleitenden geschichtlichen Anmerkungen, hg. v. Adolf Müller, Berlin 1840.

Lyrische Porträts, hg. v. Eckart Kleßmann, Stuttgart 1991.  
 Personen. Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, hg. v. Dieter Hoffmann, Frankfurt a. M. 1966.

### Forschung

- Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1986.
- Braune-Steininger, Wolfgang: Das Porträtdichtung als Gattung der deutschen Nachkriegslyrik, Diss. masch. [u. Mikrofiche], Gießen 1986.
- Fausser, Markus: Ballade und Historismus, in: Ballade und Historismus. Die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts, hg. v. Winfried Woessler, Heidelberg 2000, S. 14-24.
- Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik, Köln/Weimar 2002.
- Grimm, Gunter E.: Alle Desaster des Fortschritts. Hans Magnus Enzensberger und die Reflexions-Ballade, in: Euphorion 103, 2009, S. 207-223.
- Häntzschel, Günter: Bibliographie der deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840-1914, 2 Bde., München 1991.
- Hinck, Walter (Hg.): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik), Frankfurt a. M. 1979.
- : Einleitung: Über Geschichtslyrik, in: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik), hg. v. dems., Frankfurt a. M. 1979, S. 7-17.
- Komfort-Hein, Susanne: »Der Text bricht ab, und ruhig rotten die Antworten fort«. Enzensbergers *Mausoleum* der Geschichte, in: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur, hg. v. Cornelia Blasberg u. Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 421-439.
- Kühnel, Jürgen: [Art.] Ballade, in: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle, 2., überarbeitete Aufl., Stuttgart 1990, S. 37f.
- Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung, 2., durchgesehene Aufl., Göttingen 1993.
- Mecklenburg, Norbert: Conrad Ferdinand Meyer: Lutherlied, in: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik), hg. v. Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1979, S. 153-161.
- Niefanger, Dirk: Formen historischer Lyrik in der Moderne, in: Geschichte und Literatur. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. v. Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp, Berlin/New York 2002, S. 441-462.
- : Lyrik und Geschichtsdiskurs im 19. Jahrhundert, in: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur, hg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern u. a. 2005, S. 165-181.
- Plachta, Bodo: Ein preußischer Alkibiades. Theodor Fontanes »Prinz Louis Ferdinand«-Ballade, in: Ballade und Historismus, hg. v. Winfried Woessler, Heidelberg 2000, S. 208-233.
- Schmidt, Kristin: Poesie als Mausoleum der Geschichte. Zur Aufhebung der Geschichte in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers, Frankfurt a. M. u. a. 1990.
- Schneider, Karl Ludwig: Georg Heyms Gedichte *Bastille* und *Robespierre*, in: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik), hg. v. Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1979, S. 162-169.

- Seiler, Bernd W.: Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar, München 1972.
- Trilcke, Peer: [Art.] Geschichtslyrik, in: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart/Weimar 2011, S. 153-157.
- Volckmann, Silvia: Gottfried Benn: *Chopin* und Hans Magnus Enzensberger: *F. C. (1810-1849)*, in: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik), hg. v. Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1979, S. 280-291.
- Wilkending, Gisela: Sich »einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt«. Gertrud Kolmars *Charlotte Corday*, in: Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild, hg. v. Andreas Böhn, Ulrich Kittstein u. Christoph Weiß, Würzburg 2009, S. 309-326.
- Zemanek, Evi: Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt, Köln/Weimar 2010.
- : Der Mensch in vierzehn Versen. Zur Genese des Porträt-Sonetts und zur Tradition des sonetto-autoritratto zwischen Renaissance und Moderne, in: Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung, hg. v. ders. u. Erika Greber, Dozwil 2012, S. 107-133.
- : [Art.] Porträt/Charakteristik, in: Literarische Gattungen, hg. v. Ralf Klausnitzer, Marina Münkler u. Guido Naschert, Berlin/New York [in Vorbereitung].