
BEWEISE UND MÖGLICHKEITEN

RANDBEMERKUNGEN ZUR WAHRHAFTIGEN GESCHICHTE

VON DER WIEDERKEHR DES MARTIN GUERRE*

CARLO GINZBURG

In den vergangenen Jahren wurde die narrative Dimension der Geschichtsschreibung, wie bereits festgestellt, von Philosophen, Methodologen und neuerdings auch von Historikern von Rang lebhaft diskutiert.¹ Da es jedoch zu keinem Dialog zwischen den Fachgruppen kam, wurden bislang noch keine zufriedenstellenden Ergebnisse erzielt. Die Philosophen untersuchten einzelne, meist aus dem Zusammenhang gerissene historiographische Aussagen und nahmen keine Notiz von den vorbereitenden Forschungsarbeiten, die diese Aussagen erst möglich gemacht hatten.² Die Historiker fragten sich, ob man in den vergangenen Jahren zu einer narrativen Geschichtsschreibung zurückgekehrt sei, und liessen die kognitiven Implikationen der verschiedenen Typen von Erzählung ausser acht.³ Gerade die Stelle bei Coras, die wir soeben diskutierten, erinnert uns daran, dass bei der Verwendung eines stilistischen Kodex bestimmte Aspekte der Wirklichkeit ausgewählt, bestimmte Verknüpfungen unterstrichen, bestimmte Hierarchien errichtet werden, andere hingegen ausgeblendet werden. Es scheint offenkundig, dass all dies mit den wechselnden Beziehungen verknüpft ist, die sich im Laufe von zweieinhalb Jahrtausenden zwischen historiographischer Erzählung und anderen Formen des Erzählens - vom Epos über den Roman bis hin zum Film - entwickelt haben. Diese Beziehungen aus historischer Sicht zu analysieren - Beziehungen, die jeweils durch Austausch entstanden, durch Kreuzungen, Gegenüberstellungen, einseitige Beeinflussung - wäre bei weitem nützlicher, als abstrakte theoretische Formulierungen (die häufig implizite oder explizite normativ sind) zur Diskussion zu stellen.

Ein Beispiel mag genügen: Das erste Meisterwerk des bürgerlichen Romans trägt den Titel: *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*. Im Vorwort betont Defoe, dass die Geschichte (*story*) sich wirklich zgetragen habe, und er grenzt dabei Geschichte (*history*) gegen Fiktion ab: "Die Geschichte selbst ist ganz ernst und schlicht erzählt...Der Herausgeber sieht in den Aufzeichnungen einen reinen Tatsachenbericht, ohne irgendwelche Zutaten der Phantasie".⁴ Fielding hingegen betitelt sein Hauptwerk einfach: *The History of Tom Jones, a Foundling* und erklärt, er habe den Begriff "Geschichte" dem der

* Een lezing in Groningen (maart 1984) vormde voor de redactie de aanleiding Carlo Ginzburg te vragen ons bovenstaand stuk toe te sturen. Het betreft de paragrafen II, III en IV van het door Ginzburg geschreven Nawoord in: Davis, N.Z. *Die Wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre*. München, 1984.

„Lebensbeschreibung“ oder der „Apologie eines Lebens“ vorgezogen, um dem Beispiel der Historiker zu folgen: aber welcher Historiker? „(Wir) beabsichtigen eher die Methode jener Schriftsteller zu verfolgen, die den Grund der Umwälzungen in den Ländern blosslegen, als den peinlichen, bändereichen Historiker nachzuahmen, der, um den Anschein der Vollständigkeit zu bewahren, sich verpflichtet glaubt, ebensoviel Papier mit den Einzelheiten von Monaten und Jahren auszufüllen, in denen sich nichts Nennenswertes ereignet hat, wie er für die denkwürdigen Epochen verwendet, in denen sich die grössten Szenen auf dem Theater der Menschheit abspielten“.⁵ Fieldings Vorbild ist Clarendon, der Verfasser der *History of the Rebellion*: Von ihm hat er gelernt, wie man die Erzählzeit rafft oder verlangsamt und die gleichförmige Zeit der Chronik oder des Epos, die von einem unsichtbaren Metronom unterteilt wird, vermeidet.⁶ Diese Errungenschaft ist für Fielding so bedeutsam, dass er die Bücher, in die der *Tom Jones* gegliedert ist, vom vierten Buch an mit einer Zeitangabe überschreibt, die bis zum zehnten Buch zunehmend kürzer und hektischer wird: ein Jahr, ein halbes Jahr, drei Wochen, drei Tage, zwei Tage, zwölf Stunden, etwa zwölf Stunden... Zwei Iren - Lawrence Sterne⁷ und James Joyce - werden die Verlangsamung der erzählten Zeit im Verhältnis zur Kalenderzeit bis zur äussersten Konsequenz treiben: Am Ende wird ein Roman stehen, der den Ablauf eines einzigen, endlos langen Tages in Dublin schildert. So finden wir am Ursprung dieser denkwürdigen Revolution des Erzählens die Geschichte der ersten grossen Revolution der Moderne.

In den vergangenen Jahrzehnten debattierten die Historiker ausführlich über den Rhythmus der Geschichte, bezeichnenderweise jedoch kaum oder gar nicht über den Rhythmus der historischen Erzählung. Eine Untersuchung über mögliche Auswirkungen des von Fielding entwickelten erzählerischen Modells auf die Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert steht meines Wissens noch aus. Offenkundig ist indes die Abhängigkeit des in Opposition zu der Modeströmung der *gothic novel* entstandenen englischen Romans von der vorangegangenen oder zeitgenössischen Geschichtsschreibung - eine Abhängigkeit, die sich nicht nur auf die Behandlung des Zeitstroms beschränkt. Im Prestige, das die Geschichtsschreibung besitzt, suchen Schriftsteller wie Defoe oder Fielding eine Legitimation für ein neu entstehendes, noch nicht salonfähiges literarisches Genre. Man denke an die knappe Erklärung Defoes, der die Abenteuer Robinsons als „einen reinen Tatsachenbericht, ohne irgendwelche Zutaten der Phantasie“ präsentiert. Ausführlicher als Defoe betont Fielding, er habe vorsichtig den Begriff 'Roman' vermeiden wollen, der zur Definition des *Tom Jones* sehr wohl geeignet gewesen sei, um nicht in den schlechten Ruf zu geraten, der „allen Geschichtenerzählern“ anhängt, „die ihren Stoff nicht den überlieferten Berichten entnehmen“. *Tom Jones*, so folgert Fielding, hat tatsächlich Anspruch auf den Namen „Geschichte“ (der ja auch im Titel auftaucht): Alle Charaktere besitzen „eine gute Unterlage“, da sie aus dem „grossen echten Grundbuch der Natur“ stammen.⁸ Indem er die Anspielung auf das von Wilhelm dem Eroberer verordnete Kataster brillant mit der traditionellen Metapher von „Buch der Natur“ verschmilzt, erhebt Fielding für sein eigenes Werk den Anspruch historischer Authentizität und vergleicht seine Arbeit mit der des Archivars. Historiker waren nicht nur jene, die von „Staatsgeschäften“ beschränkten, sondern auch jene, die sich, so wie er, auf „Szenen des Privatlebens“ beschränkten.⁹ Für Gibbon jedoch blieb der *Tom Jones* trotz des Titels nur ein Roman, auch wenn er das Werk hymnisch pries („dieses vorzügliche Bild menschlicher Sitten wird den Escorial und den kaiserlichen Adler Osterreichs überdauern“).¹⁰

Mit dem zunehmenden Prestige des Romans verändert sich freilich die Lage. Obgleich sich die Romanciers immer noch mit den Historikern vergleichen, befreien sie sich allmählich aus ihrer untergeordneten Position. Die scheinbar bescheidene (in Wirklichkeit jedoch hochmütige) Erklärung Balzacs in der Einleitung zur *Comédie Humaine* - "Die französische Gesellschaft sollte der Geschichtsschreiber sein; ich selber lediglich der Sekretär" - gewinnt ihre ganze Würze aus den Sätzen, die dieser Erklärung folgen: "(Ich) konnte...vielleicht dahingelangen, die von so vielen Historikern ausgelassene Geschichte zu schreiben, die der Sitten. Mit viel Geduld und Tapferkeit würde ich über das Frankreich des 19. Jahrhunderts das Buch zustande bringen, nach dem wir uns alle sehnen, das Buch, das Rom, Athen, Tyrus, Memphis, Persien und Indien uns über ihre Kultur leider nicht hinterlassen haben..."¹¹

Diese grandiose Herausforderung richtet sich an die Historiker; es wird auf ein Forschungsgebiet Anspruch erhoben, das sie im wesentlichen noch nicht untersucht haben: "Wird der Sinn dieser Romankomposition recht erfasst, so muss anerkannt werden, dass ich den beständigen, täglichen, geheimen oder offenbaren Gegebenheiten, den Betätigungen des individuellen Lebens, ihren Ursachen und ihren Prinzipien die gleiche Bedeutsamkeit zuerkenne, wie sie bislang die Historiker den Ereignissen des öffentlichen Lebens der Nationen beigelegt haben".¹²

Balzac schrieb diese Worte im Jahr 1842. Kaum mehr als ein Jahrzehnt später beschloss Alessandro Manzoni, sein Buch *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* zu veröffentlichen, in dem er ein Thema in Angriff nahm, das ihn schon seit langem beschäftigte. Einen fiktiven Gesprächspartner lässt er eine Vorstellung vom historischen Roman vertreten als einer Form, die nicht nur anders ist als die landläufige Geschichtsschreibung, sondern ihr auch überlegen: "Die Absicht Ihrer Arbeit ging dahin, mir in einer neuen und besonderen Form eine Geschichte vorzuführen, die reicher, vielfältiger, vollkommener ist als diejenige, wie man sie in den Werken findet, denen man diesen Namen für gewöhnlich - als wollte man damit auf die innere Gegensätzlichkeit hinweisen - zu geben pflegt. Die Geschichte, die wir von Ihnen erwarten, ist nicht ein chronologisch geordneter Bericht von lediglich politischen und militärischen Ereignissen, noch ausnahmsweise von einem aussergewöhnlichen Geschehnis anderer Art, sondern vielmehr eine allgemeiner Darstellung des Zustandes der Menschheit in einem Zeitraum und an einem Ort, die natürlich enger begrenzt sind als diejenigen, über welche sich der Bereich der geschichtlichen Arbeiten im gewöhnlicheren Sinne des Wortes zu erstrecken pflegt. Es besteht zwischen diesen und den Ihrigen gewissermassen derselbe Unterschied wie zwischen einer Landkarte, auf der die Bergketten, Flussläufe, Städte, Flecken, Hauptstrassen eines weiten Gebietes verzeichnet sind, und einer topographischen Aufnahme, bei der sowohl dies alles in näherer Ausführung gegeben ist (soviel davon eben in einem viel begrenzteren örtlichen Rahmen unterkommt), als über das hinaus auch die geringeren Bodenerhebungen, und die noch weniger auffallenden Terrainunterschiede, die Moore und Wassergräben, die Dörfer, die einzelstehenden Häuser, die Fusswege, Gebräuche und Meinungen, ob nun allgemein verbreitete oder irgendeiner Menschenklasse eigentümliche; die Beeinflussung des Privatlebens durch jene Ereignisse des öffentlichen Lebens, welche man im besonderen als 'historische' bezeichnet, durch die Gesetze, durch den Willen der Grossen, in welcher Weise er auch an den Tag treten mag; kurz: das, was für eine bestimmte Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit in allen Verscheidenheiten der Lebensumstände und allen zwischen diesen Lebensumständen bestehenden Beziehungen am meisten charakteristisch ist - das

ist's, was Sie sich vorgesetzt hatten, kennen zu lehren..."Für den imaginären Gesprächspartner stellt das Vorhandensein von Elementen der Erfindung innerhalb dieses Konzepts einen Widerspruch dar. Wie Manzoni auf diesen und andere Einwände gegen den historischen Roman reagiert, steht hier nicht zur Debatte. Es soll vielmehr hervorgehoben werden, dass er schliesslich dem historischen Roman eine "mögliche" Geschichte gegenüberstellt, die freilich bereits ihren Ausdruck gefunden hat in vielen "Arbeiten, deren Ziel es eben ist, nicht so sehr den politischen Entwicklungsgang eines Teiles der Menschheit in einem bestimmten Zeitalter dem Verständnis zu erschliessen, als ihre Daseinsformen unter verschiedenen, mehr oder minder vielfältigen Gesichtspunkten begreiflich zu machen". Dieser etwas vagen Aussage folgt gleich darauf die kaum verhüllte Einsicht, dass die Geschichte "hinter dem, was eine so bedeutende Absicht fordern konnte, hinter dem, was die vorhandenen Materialien, wenn man sie im Sinne eines grosszügigeren, philosophischeren Planes zusammentrüge und untersuchte, ergeben könnten, zurückgeblieben ist". Darauf folgt die Aufforderung an den künftigen Historiker, in Urkunden jedweder Art nachzuspüren, "auch bestimmte Schriften zu Dokumenten zu machen, deren Verfasser tausend Meilen davon entfernt waren, sich einzubilden, dass sie Dokumente für die Nachwelt zu Papier brächten..."¹³

Als Balzac die Bedeutung des Privatlebens der Individuen postulierte, indem er es dem öffentlichen Leben der Nationen gegenüberstellte, dachte er an *Le Lys dans la vallée*: "Die unbekannte Schlacht, die in einem Tal des Départements Indre zwischen Madame de Mortsau und der Leidenschaft ausgefochten wird, ist vielleicht ebenso gross wie die berühmteste aller bekannten Schlachten".¹⁴ Und als der imaginäre Gesprächspartner Manzonis von der "Beeinflussung des Privatlebens durch jene Ereignisse des öffentlichen Lebens, welche man im besonderen als 'historische' bezeichnet, durch die Gesetze, durch den Willen der Grossen" sprach, spielte er natürlich auf die *Promessi Sposi* an. Man kann jedoch nicht umhin, im nachhinein in den von beiden formulierten allgemeinen Überlegungen die Vorwegnahme der auffälligsten Merkmale der historischen Forschung in den letzten Jahrzehnten zu erkennen - angefangen mit der Polemik wider die Begrenztheit einer ausschliesslich politisch - militärischen Geschichtsschreibung über die Forderung nach einer Geschichtsschreibung, welche die Mentalität der Individuen der gesellschaftlichen Gruppen berücksichtigt, bis hin (in der Schrift Manzonis) zu einer Theorie der Alltagsgeschichte und der systematischen Verwendung neuer dokumentarischer Quellen. Man liest, wie gesagt, diese Passagen heute mit anderen Augen, das heisst, auf anachronistische, darum jedoch keineswegs völlig willkürliche Weise. Es brauchte ein Jahrhundert, bis die Historiker die Herausforderung annahmen, die von den grossen Romanciers des 19. Jahrhunderts - von Balzac bis Manzoni, von Stendhal bis Tolstoi - ausgegangen war; sie machten sich an Forschungsbereiche, die zuvor vernachlässigt worden waren, und nahmen dabei Erklärungsmodelle zu Hilfe, die subtiler und komplexer waren als die traditionellen. Die zunehmende Vorliebe der Historiker für Themen und teilweise auch für Formen der Darstellung, die zuvor den Romanciers vorbehalten gewesen waren - ein Phänomen, das fälschlich als 'Wiedergeburt der narrativen Geschichte' bezeichnet wurde -, ist nichts anderes als ein neues Kapitel auf dem Gebiet der Erkenntnis der Realität. Verglichen mit der Epoche Fieldings schlägt das Pendel heute in die entgegengesetzte Richtung aus.

Bis vor nicht allzu langer Zeit war für die grosse Mehrheit der Historiker die Betonung des wissenschaftlichen Charakters der Geschichtsschreibung (die tenden-

ziell den Sozialwissenschaften angenähert wurde) absolut unvereinbar mit der Einsicht in deren literarische Dimension. Heute erstreckt sich diese Einsicht immer häufiger auch auf anthropologische oder soziologische Werke, was nicht unbedingt heissen muss, dass der, welcher diese Einsicht formuliert, damit bereits ein negatives Urteil abgegeben hat. Was freilich in der Regel betont wird, ist nicht der Erkenntnisgehalt in der fiktiven Erzählung, zum Beispiel im Roman, sondern der fiktive Gehalt in Erzählungen mit wissenschaftlichem Anspruch - nicht zuletzt in historiographischen Werken. Kurz gesagt, man sucht die Übereinstimmung zwischen den beiden Typen des Erzählens auf der künstlerischen, nicht auf der wissenschaftlichen Ebene. So hat zum Beispiel Hayden White die Werke Michelets, Rankes, Tocquevilles und Burckhardts als Beispiele für "historische Phantasie" untersucht.¹⁵ Und François Hartog hat, unabhängig von White, und eher an den Schriften Michel de Certeaus orientiert, das vierte Buch Herodots, das sich mit den Skythen beschäftigt, als einen für sich selbst stehenden, wie die Beschreibung einer imaginären Welt in sich abgeschlossenen Diskurs interpretiert. In beiden Fällen wird der Anspruch der historiographischen Erzählung auf Authentizität von der Interpretation nicht berührt. Hartog bestreitet zwar nicht, dass ein Vergleich zwischen Herodots Beschreibungen und den Ergebnissen beispielsweise der archäologischen Grabungen im Gebiet nördlich des Schwarzen Meeres oder der Untersuchungen über die Bräuche der Osseten, entfernten Nachfahren der Skythen, prinzipiell unzulässig sei. Doch ausgerechnet aus einem ganz zufälligen Vergleich mit der Dokumentation über die Osseten, die von russischen Volkskundlern gegen Ende des 19. Jahrhunderts zusammengetragen worden war, folgert er, Herodot habe in einem wesentlichen Punkt die "Alterität" der Wahrsagung bei den Skythen "vernachlässigt und missverstanden".¹⁶ Ist nicht der Schluss naheliegend, dass ein *Essai sur la représentation de l'autre* (wie der Untertitel des Buchs von Hartog bezeichnenderweise lautet) notwendig zu einem weniger systematischen Vergleich zwischen dem Text Herodots und anderen dokumentarischen Serien führen musste? Analog dazu erklärte White, er habe seine Untersuchung auf die "künstlerischen" Elemente beschränken wollen, die in der "realistischen" Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts anzutreffen sind (Michelet, Ranke, Tocqueville und so weiter) - wobei er einen "Realismus" begriff anwendet, den er ausdrücklich von Auerbach (*Mimesis*) und Gombrich (*Kunst und Illusion*) herleitet.¹⁷ Diese beiden bedeutenden Werke beruhen jedoch, bei aller Verschiedenheit (was von White zu Recht unterstrichen wird), auf der Überzeugung, man könne nach erfolgter Überprüfung der historischen oder der natürlichen Realität entscheiden, ob ein Roman oder ein Gemälde vom Standpunkt der Darstellung aus mehr oder weniger adäquat sei als ein anderer Roman oder ein anderes Gemälde. Durch die im Grunde relativistische Weigerung, sich auf diese Ebene zu begeben, wird aus der Kategorie des "Realismus", wie sie White gebraucht, eine inhaltslose Formel.¹⁸ Eine Überprüfung des Wahrheitsanspruchs, der den historiographischen Erzählungen als solchen innewohnt, hätte mit sich gebracht, dass die konkreten, mit den Quellen und den Forschungstechniken verknüpften Fragen diskutiert worden wären, die sich die einzelnen Historiker während ihrer Arbeit gestellt hatten. Vernachlässigt man diese Elemente, wie White es tut, so wird die Geschichtsschreibung zum puren ideologischen Dokument.

Soweit die Kritik, die Arnaldo Momigliano an den neuesten Positionen Whites geübt hat - man könnte sie aber auch, unter gebührender Berücksichtigung der Unterschiede, auf Hartog ausdehnen. Momigliano erinnert polemisch an einige elementare Wahrheiten: Zum einen arbeitet der Historiker mit vorgefundenen oder

noch zu entdeckenden Quellen; zum andern trägt die Ideologie zwar dazu bei, der Forschung zunächst den Weg zu weisen, doch muss man sie dann beiseite lassen.¹⁹ Diese zweite Vorschrift vereinfacht das Problem freilich allzusehr. Gerade Momigliano hat klarer als jeder andere gezeigt, dass sich Realitätsprinzip und Ideologie, philologische Genauigkeit und die Projektion von Problemen der Gegenwart in die Vergangenheit in *allen* Phasen der historiographischen Arbeit vermischen und sich dabei wechselseitig beeinflussen - von der Identifizierung des Objekts bis zur Auswahl der Dokumente, den Forschungsmethoden, den Kriterien für die Beweisführung, der literarischen Darstellung. Die einseitige Reduzierung dieser so komplexen Zusammenhänge auf die durch keinerlei Reibungen behinderte Tätigkeit des imaginierten Geschichtsschreibers, wie White und Hartog es postulieren, erscheint beschränkt und letztlich unproduktiv. Gerade dank der Reibungen, die vom Realitätsprinzip (oder wie immer man es nennen will) verursacht werden, haben die Historiker seit Herodot sich schliesslich das "andere" trotz allem weitgehend angeeignet, zuweilen in gezähmter Form, zuweilen indem sie die Schemata des Erkennens, von denen sie ausgegangen waren, tiefgreifend veränderten. Die "Pathologie der Darstellung", um mit Gombrich zu sprechen, erschöpft nicht deren Möglichkeiten. Wäre die Spezies Homo sapiens nicht in der Lage gewesen, die eigenen Vorstellungen, Erwartungen oder Ideologien aufgrund von manchmal recht unbequemen Hinweisen aus der konkreten Aussenwelt zu korrigieren, so wäre sie schon vor Zeiten zugrunde gegangen. Schliesslich gehört zu den intellektuellen Instrumenten, die es ihr erlaubten, sich der natürlichen und sozialen Umwelt anzupassen und diese allmählich zu verändern, auch die Geschichtsschreibung.

Heute geht also das Beharren auf der narrativen Dimension der Geschichtsschreibung (jeglicher Geschichtsschreibung, wenn auch in verschiedenem Masse) mit relativistischen Tendenzen einher, die darauf abzielen, *de facto* jede Unterscheidung zwischen *fiction* und *history*, zwischen erfundener Erzählung und Erzählung mit Wahrheitsanspruch, aufzuheben. Gegenüber diesen Tendenzen muss jedoch betont werden, dass eine grössere Bewusstheit der narrativen Dimension keine Abschwächung der Erkenntnismöglichkeiten der Geschichtsschreibung, sondern im Gegenteil deren Intensivierung mit sich bringt. Gerade von hier muss vielmehr eine radikale Kritik an der Sprache der Geschichtsschreibung ihren Ausgang nehmen, eine Kritik, die bislang nur in Ansätzen zu erkennen ist.

Dank Momigliano wissen wir, welchen entscheidenden Beitrag die Altertumswissenschaft zur Entstehung der modernen Geschichtsschreibung geleistet hat.¹⁹ Doch ausgerechnet derjenige, den Momigliano selbst als Symbol der Verschmelzung von Altertumswissenschaft und philosophischer Geschichtsschreibung bezeichnete, nämlich Edward Gibbon, gestand in einer selbstkritischen Anmerkung zum 31. Kapitel von *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, das sich mit der Situation Englands in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts beschäftigt: "Ich muss mir und der historischen Wahrheit zuliebe erklären, dass manche Details in diesem Abschnitt sich nur auf Vermutungen und Analogien gründen. Die Sturheit unserer Sprache zwang mich zuweilen dazu, statt des Konditional den Indikativ zu setzen."²⁰ Manzoni seinerseits fasste in einer Passage seiner zuvor zitierten Schrift eine andere Lösung ins Auge. Nachdem er die Landkarte als Sinnbild der traditio-

nellen Geschichtsschreibung der topographischen Karte als Sinnbild des historischen Romans gegenübergestellt hatte, der als "neuere und besondere..., reichere, vielfältigere, vollkommener Form" von Geschichte verstanden wird, dehnte er die Metapher noch aus, indem er dazu aufforderte, auf der Karte deutlich zwischen gesicherten und bloss vermuteten Punkten zu unterscheiden. Dieser Gedanke ist an sich nicht neu: Ähnlicher Verfahrensweisen bedienten sich bereits seit geräumer Zeit Philologen und Altertumswissenschaftler, doch war es alles andere als selbstverständlich, dass sie auch auf die erzählende Geschichte angewandt wurden, wie die soeben aus Gibbon zitierte Stelle zeigt. Manzoni schrieb also:

"Die Bemerkung dürfte nicht deplaziert sein, dass die Geschichte sich zuweilen auch des Wahrscheinlichen ohne Nachteil bedienen kann, weil sie es in der guten Weise tut, das heisst, indem sie es in seiner eigentlichen Gestalt auseinandersetzt und solchermassen vom Wirklichen unterscheidet... Es gehört zum Elend des Menschen, dass er, selbst in seiner kleinen Welt, nichts kennen kann als etwas von einer Art, die schon dagewesen ist; und es macht einen Teil seines Adels und seiner Kraft aus, dass er über das hinaus, was er wissen kann, Vermutungen zu fassen vermag. Wenn die Geschichte auf das Wahrscheinliche greift, so tut sie nicht anderes, als dass sie eine solche Neigung stützt oder anregt. Sie stellt also für einen Augenblick das Erzählen beiseite, weil die Erzählung in diesem Falle nichts das geeignete Werkzeug ist, und wendet dafür der Induktion an; auf diese Weise gelangt sie, indem sie das tut, was von der verschiedenen Ratio der Dinge erfordert wird, auch dahin, das zu tun, was ihrer neuen Absicht entspricht. In der Tat: um jene Beziehung zwischen dem erzählten positiv Tatsächlichen und dem vorgebrachten Wahrscheinlichen erkennen zu können, ist gerade Erfüllung einer Bedingung vonnöten: dass diese voneinander deutlich gesondert erscheinen. Die Geschichte verfährt da ungefähr wie einer, der, indem er den Plan einer Stadt entwirft, die bloss projektierten Strassen, Plätze, Gebäude in anderer Farbe dazufügt und, indem er diejenigen Teile, welche existieren könnten, von jenen, die bereits bestehen, unterschieden darstellt, bewirkt, dass man Grund dazu sieht, sie verbunden zu denken. Die Geschichte, sage ich, geht also von der Erzählung ab, aber deshalb, um sich in der einzig möglichen Weise dem zu nähern, was Zweck der Erzählung ist. Wenn sie Vermutungen anstellt, zielt sie ebensosehr auf das Wirkliche ab, wie wenn sie erzählt; hierin liegt ihre Einheitlichkeit".²¹

Die Ergänzung der Lücken, so wie sie von Gibbon vorgenommen wurde (der dies gleich darauf beklagte), könnte man mit der Restaurierung eines Gemäldes vergleichen, die als eine drastische Übermalung begriffen wird; wollte man hingegen, dem Vorschlag Manzonis folgend, die historiographischen Mutmassungen systematisch verzeichnen, so liesse sich dies mit einer Restaurierung vergleichen, bei der die Lücken mit Hilfe von Schraffuren bezeichnet werden. Für eine solche Lösung war die Zeit in keiner Hinsicht reif; Manzonis Sätze fanden kein Echo. Nicht einmal in Benedetto Croces Essay *Immaginazione, aneddotica e storiografia*, in dem er äusserst scharfsinnig einige Fälle analysiert, wo, diktiert von der "kombinatorischen Einbildungskraft", falsche erzählerische Ergänzungen vorgenommen worden waren, findet sich ein Hinweis darauf.²² Croce nahm im übrigen seinen Betrachtungen viel von ihrem Gewicht, indem er sie ausschliesslich auf die dem historischen Roman benachbarte Form der Anekdote bezog: Die Geschichtsschreibung in der eigentlichen und höchsten Bedeutung des Begriffs war in seinen Augen schon ihrer Natur nach vor solchen Gefahren gefeit. Wie wir je-

doch gesehen haben, war ein Historiker wie Gibbon anderer Ansicht.

In weit radikalerem Sinn begriff Arsenio Frugoni die Implikationen des Essays von Croce.²³ In seinem Werk *Arnaldo da Brescia nelle fonti del secolo XII* griff er heftig die "philologisch-kombinatorische Methode" an, das heisst, er kritisierte an den Wissenschaftlern das hartnäckige, naive Vertrauen darauf, dass Zeugnisse aus der Vergangenheit notwendig einander ergänzen müssten. Dadurch war ein künstliches, unglaubwürdiges Bild von Arnaldo geschaffen worden, das Frugoni zerstörte, indem er jede Quelle gewissermassen von innen her, im Gegenlicht, in ihrer unwiederholbaren Einzigartigkeit interpretierte. Aus den schriftlichen Zeugnissen Sankt Bernhards, Ottos von Freising, Gerhohs von Reichersberg und anderen tauchten jeweils verschiedene Porträts von Arnaldo auf, die ihn aus verschiedenen Blickwinkeln zeigten. Mit dieser "Restaurierungsarbeit" war jedoch der Versuch verknüpft, innerhalb der Grenzen des Möglichen die Persönlichkeit des "wahren" Arnaldo zu rekonstruieren: *"Unser Porträt wird sich als eines jener Fragmente alter Bildhauerkunst herausstellen, jedoch werden seine Züge, wenn ich mich nicht täusche, einen lebhafteren Eindruck hinterlassen, da es von den Verfälschungen gereinigt ist, die durch nachträgliche Hinzufügungen entstanden"*.²⁴

Der *Arnaldo*, der 1954 erschien, wurde nur von den Fachleuten diskutiert. Ganz offenkundig war das Buch jedoch nicht nur für die Ketzerforscher und die Wissenschaftler bestimmt, die sich mit den religiösen Bewegungen des zwölften Jahrhunderts befassen. Heute, dreissig Jahre danach, sind wir in der Lage, es als ein Werk zu begreifen, das vieles vorwegnahm, dem es freilich möglicherweise geschadet hat, dass der Autor bei der Ausführung seiner ursprünglichen kritischen Absicht etwas zu vorsichtig zu Werke ging. Im Rückblick tritt deutlich zutage, dass er nicht nur die philologisch-kombinatorische Methode angreifen wollte, sondern die traditionelle historische Erzählweise überhaupt, die oft unweigerlich dazu neigt, die Lücken in der Dokumentation (mit einem Adverb, einer Präposition, einem Adjektiv, einem Verbum im Indikativ statt im Konditional) zu ergänzen, und auf diese Weise einen Torso in eine vollkommenen ausgearbeitete Statue verwandelt.

Ein aufmerksamer Kritiker wie Zerbi erkannte in Frugonis Buch mit Besorgnis eine Tendenz zum "historiographischen Agnostizismus", die kaum gemildert wird durch die *"Bemühung um eine wahre geschichtliche Einstellung, bei der sich der Wissenschaftler beschämt fühlt, wenn er nichts als Staub entdeckt, und sei es auch Goldstaub"*.²⁵ Diese Besorgnis ist nicht unbegründet: Die Überwertung der Quellen mit erzählendem Charakter, die sich bei Frugoni feststellen lässt (so wie heute bei Hartog, auch wenn er von ganz anderen kulturellen Voraussetzungen ausgeht), trägt den Keim zu einer idealistischen Auflösung der Geschichte in der Geschichte der Geschichtsschreibung in sich. Doch im Prinzip schliesst die Kritik an den Quellen, wie sie Frugoni so scharfsinnig geübt hat, die Ergänzung durch verschiedene dokumentarische Serien nicht nur nicht aus, sondern begünstigt diese sogar, und zwar weitaus bewusster als die frühere kombinatorische Methode. Doch stehen wir hier erst am Beginn eines langen Weges.

Gerade an der Stelle, wo Manzoni dafür plädiert, Mutmassungen, die als solche gekennzeichnet werden, in die historiographische Erzählung aufzunehmen, hält er

es für nötig, auf etwas gewundene Weise zu betonen, dass die Geschichte "von der Erzählung (abgeht), aber deshalb, um sich in der einzig möglichen Weise dem zu nähern, was der Zweck der Erzählung ist". Mutmassungen und historische Erzählung, wobei die letztere als Darstellung gesicherter Wahrheiten verstanden wird, waren für Manzoni eindeutig unvereinbar. Heute hingegen wird man nicht mehr irritiert durch die Verknüpfung von Wahrheiten und Möglichkeiten, ebensowenig wie durch die Diskussion über voneinander abweichende Forschungshypothesen, die mit historischen Rekonstruktionen abwechselt. Wir sind als Leser sensibler geworden dank Rostovzev und Bloch, aber auch dank Proust und Musil. Nicht nur die Kategorie der historiographischen Erzählung hat sich gewandelt, sondern auch die der Erzählung an sich. Die Beziehung zwischen dem Erzähler und der Wirklichkeit erscheint ungewisser und problematischer.

Die Historiker haben allerdings zuweilen Mühe, dies zuzugeben. Und nun verstehen wir besser, warum Natalie Davis den Schneideraum, in dem der Film über Martin Guerre geschnitten wurde, als richtiges "historiographisches Labor" bezeichnet. In den aufeinanderfolgenden Szenen, in denen Roger Planchon ein und denselben Satz des Richters Coras mit einer jeweils anderen Intonation auszusprechen versuchte, verwandelte sich mit einem Mal der Indikativ der historischen Erzählung in einen Konditional (wie Gibbon es ausgedrückt hätte). Wer Fellinis *8 1/2* gesehen hat, machte, ob Historiker oder nicht, eine in gewissem Sinn ähnliche Erfahrung bei der Szene, in der verschiedene Anwärterinnen auf eine Rolle hintereinander auf der Bühne eines Theaters dieselbe Person verkörpern und angesichts des Protagonisten (der in Film - Regisseur ist) denselben Satz lustlos oder auch unbeholfen vortragen. In Fellinis Film wird dieser Abbau der Realität noch dadurch verstärkt, dass der Zuschauer bereits die "reale" Person agieren sah (die ihrerseits natürlich ebenfalls eine Protagonistin des Films ist), die zu verkörpern die Bewerberinnen sich bemühen. Dieses schwindelerregende Spiel der Spiegelungen erinnert uns an die bekannte Tatsache, dass die Verknüpfung von Realität und Fiktion, von Wahrheiten und Möglichkeiten im Mittelpunkt der künstlerischen Gestaltung dieses Jahrhunderts steht. Natalie Davis macht uns bewusst, welchen Gewinn die Historiker daraus für ihre Arbeit ziehen können.

Begriffe wie 'Fiktion' oder 'Möglichkeiten' dürfen freilich nicht in die Irre führen. Die Frage nach dem Beweis steht mehr denn je im Zentrum der historischen Forschung: Die schriftliche Niederlegung verändert sich jedoch unweigerlich in dem Augenblick, da andere Themen als die in der Vergangenheit behandelten mit Hilfe einer ebenfalls anderen Dokumentation angegangen werden.²⁶ Natalie Davis' Versuch, die Lücken zu umgehen durch eine aus Archiven gewonnene Dokumentation, die in bezug auf Ort und Zeit der verloren-gegangenen oder nie vorhanden gewesen Dokumentation ähnlich ist, ist nur eine von vielen möglichen Lösungen. (Es würde die Mühe lohnen, der Frage nachzugehen, inwieweit diese Lösung auch auf andere Fälle angewandt werden kann). Zu denen, die mit Sicherheit auszuschliessen sind, gehört die Erfindung. Sie stünde nicht nur im Widerspruch zu dem Vorangegangenen, sondern sie wäre auch absurd, nicht zuletzt deshalb, weil einige der berühmtesten Romanciers des 19. Jahrhunderts verächtlich von der Zuhilfenahme der Erfindung sprachen und dieses Hilfsmittel ironischerweise allenfalls den Historikern zuerkannten. "*Diese Erfindung ist das, was bei der geistigen Arbeit am einfachsten und gewöhnlichsten ist, was am wenigsten Überlegung und sogar die geringste Phantasie verlangt*", schrieb Manzoni in seinem Brief an M. Chauvet, wobei er für die Dichtung die Erforschung der

Welt der Leidenschaften reklamierte, die der Geschichte hingegen verschlossen sei - jener Geschichte, die es "zum Glück" gewohnt ist zu erraten, wie der berühmte Satz aus den *Promessi Sposi* lautet.²⁷ "Es ist seltsam, dass Geschichte so langweilig ist", konstatiert eine Figur Jane Austens, "da sie doch gewiss zum grosseren Teil Erfindung ist".²⁸ "Die Vergangenheit und die Handlungen der Menschen darzustellen und zu illustrieren ist Aufgabe sowohl des Historikers als auch des Romanciers; der einzige Unterschied, den ich erblicken kann", schrieb gegen Ende des letzten Jahrhunderts Henry James, "spricht für den letzteren (natürlich kommt es darauf an, wie es ihm gelingt) und besteht darin, dass er grössere Schwierigkeiten beim Sammeln der Beweise hat, die keineswegs nur literarischer Art zu sein brauchen".²⁹ Und so könnte man fortfahren.

Für die Schriftsteller, die Henry James fünfzig oder hundert Jahre vorausgingen, beruhte hingegen das Ansehen der Geschichtsschreibung auf der Vorstellung von absoluter Glaubhaftigkeit, an der gerade die Zuhilfenahme von Mutmassungen keinerlei Anteil hatte. Als Fielding den Historikern, die sich mit "Staatsgeschäften" beschäftigten, jene Autoren gegenüberstellte, die sich, so wie er, auf die Darstellung von "Szenen des Privatlebens" beschränkten, betonte er, wenn auch widerwillig, die grössere Glaubwürdigkeit der ersteren, die sich auf "Geschichtsbücher mit den übereinstimmenden Zeugnissen vieler Autoren" gründet: mit anderen Worten, auf das übereinstimmende Zeugnis von dokumentarischen und erzählenden Quellen.³⁰ Diese Gegenüberstellung von Historikern und Romanciers liegt uns mittlerweile gänzlich fern. Heute beanspruchen die Historiker für sich das Recht, sich nicht nur mit den Taten von Trajan, Antonius Pius, Nero oder Caligula zu befassen (es sind dies die von Fielding angeführten Beispiele), sondern auch mit den Szenen aus dem privaten Leben von Arnaud du Tilh, genannt Pansette, von Martin Guerre und von Bertrande, seiner Ehefrau. Indem Natalie Davis umsichtig Wissen und Einbildungskraft, beweisende und Möglichkeiten miteinander verknüpfte, hat sie gezeigt, dass auch die Geschichte von solchen Männern und Frauen geschrieben werden kann.

NOTEN

1. Zwei Zusammenfassungen aus neuerer Zeit finden sich in *Theorie und Erzählung in der Geschichte*, hg. v. Jürgen Kocka und Thomas Nipperdey (Theorie der Geschichte, Bd. 3). München 1979; Haydin White: 'La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia' in: *La teoria della storiografia oggi*, hg. v. P. Rossi, Mailand 1983, s. 33-78. Von P. Ricoeurs gross angelegtem Werk *Temps et récit* ist bislang nur der erste Band erschienen (Paris 1983).
2. Vgl. Wolfgang J. Mommsen und Jörn Rüsen, in: *Theorie und Erzählung in der Geschichte*, a.a. O., die jedoch darauf verzichten, die Bedingungen, unter denen das Problem gewöhnlich betrachtet wird, neu zu formulieren. Es sollte darauf hingewiesen werden, dass die

- klare Trennung zwischen historiographischer Erzählung im eigentlichen Sinne und den vorbereitenden Forschungsarbeiten bereits von Benedetto Croce in seinem frühen Aufsatz 'La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte' (vgl. Croce: *Primi saggi*, Bari 1927, S. 37f.) konstatiert worden ist, auf den sich White mehrfach bezieht.
3. Vgl. L. Stone: 'The Revival of Narrative Reflections on a New Old History' in: *Past and Present*, Nr. 85, November 1979, S. 3-24; E.J. Hobsbawm: 'The Revival of Narrative: Some Comments', ebd., Nr. 86, Februar 1980, S. 3-8.
 4. Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*. München 1966 (Vorwort).
 5. Henry Fielding: *Tom Jones. Die Geschichte eines Findlings*. München 1965, S. 47.
 6. Ein deutlicher Verweis auf die *History* von Clarendon ("ein so ernsthaftes Werk") findet sich im I. Kapitel des 8. Buchs (a.a. O., S. 360). Was ganz allgemein die Gegenüberstellung der Zeit der Chronik und des Epos und der des Romans betrifft, so vergleiche man die erhellende Passage in Walter Benjamins Essay 'De Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows' in: ders., *Illuminationen*. Frankfurt a. M. 1955, S. 422 ff., von dem Karlheinz Stierles Aufsatz 'Erfahrung und narrative Form', in: *Theorie und Erzählung in der Geschichte* (a.a. O., S. 85 ff.), seinen Ausgang nimmt.
 7. I. Watt: *The Rise of the Novel*. London 1967, S. 292.
 8. Henry Fielding: *Tom Jones...*, a.a. O., S. 444 f.
 9. Henry Fielding: *Tom Jones...*, a.a. O., S. 360.
 10. Zitiert nach L. Braudy: *Narrative Form in History and Fiction*. Princeton 1970, s. 13.
 11. Honoré de Balzac: *Die Menschliche Komödie*. München 1971, Bd. I, S. 148.
 12. Alessandro Manzoni: 'Über den historischen Roman und im Besonderen: über die Zusammenkomposition von Geschichte und freier Erfindung', in: *Die Werke von Alessandro Manzoni*, Bd. 5, hg. v. Hermann Bahr und Ernst Kamnitzer. München 1923, S. 345 und 368.
 13. Honoré de Balzac: *Die Menschliche Komödie*, a.a. O., S. 156.
 14. H. White: *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore und London 1973.
 15. François Hartog: *Le miroir d'Hérodote*. Paris 1980, S. 23 ff., 141 f.
 16. Vgl. H. White: *Metahistory...*, a.a. O., S. 3, Anm.
 17. Vgl. ebd., S. 432 f. Der Verweis auf Gombrich und auf den Begriff 'Realismus' kehrt zu Beginn des Essays 'La questione della narrazione' (a.a. O., S. 33, Anm. I) wieder, der im folgenden andere Themen verfolgt.
 18. Vgl. Arnaldo Momigliano: 'L'histoire dans l'âge des idéologies' in: *Le Débat*, Nr. 23, Januar 1983, S. 129-146; ders.: 'Biblical Studies and Classical Studies. Simple Reflections upon Historical Method', in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Cl. Lettere e Flos, s. III, XI (1981), S. 25-32.
 19. Vgl. Arnaldo Momigliano: 'Ancient History and the Antiquarian' in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII (1950), S. 285 ff.
 20. Edward Gibbon: *Geschichte des Verfalls ... des römischen Weltreiches*. Leipzig, 1805-20 Die Bedeutung dieser Passage wird in einem anderen Zusammenhang von L. Braudy (*Narrative form*, a.a. O., S. 216) unterstrichen.
 21. Alessandro Manzoni, a.a. O., S. 364 f.
 22. Vgl. Benedetto Croce: *La storia come pensiero e come azione*. Bari, 1938, S. 122 - 128. (Ein Hinweis findet sich bereits in seinem Aufsatz "La storia ridotta ...", a.a. O., S. 39 f)
 23. Vgl. P. Zerbi: "A proposito di tre recenti libri di storia. Riflessioni sopra alcuni problemi di metodo", in: *Aevum*, XXXI (1957), S. 524, Anm. 17, wo vorsichtig darauf hingewiesen wird, dass Frugoni diese Passage von Croce gekannt haben konnte. (Für diesen Hinweis danke ich Giovanni Krahl, der mich während eines Seminars in Bologna auf diesen Punkt aufmerksam gemacht hat.)

24. A. Frugoni : *Arnaldo da Brescia nelle fonti del secolo XII*. Rom 1954, S. IX
25. P. Zerbi : "A proposito ... ", a.a. O., S. 504
26. Vgl. zu diesem Problem im Zusammenhang mit der Kunstgeschichte die Diskussion zwischen A. Pinelli und dem Autor, in : *Quaderni storici*, nr. 50, August 1982, S. 682 ff.
27. Alessandro Manzoni : *La 'Lettre à M. Chauvet'*, hg. v. Natalino Sapegno. Rom, 1947, S. 59f
28. In *Northanger Abbey* (Harmondsworth, 1972, S. 123). E.H. Carr hat diesen Satz seinem Buch *What is History?*, London, 1961, als Motto vorangestellt.
29. Henry James : "The Art of Fiction", in : *Partial Portraits*. London und New York 1888
30. Henry Fielding : *Tom Jones ...*, a.a. O., S. 360