

Ein irdisches Inferno: Die Verknüpfung von Krieg und Hölle in Daniel Kehlmanns „Tyll“

Gyula Tóth 

Universität Szeged
tgyula9507@gmail.com

Abstract

The underworld – a place full of mysteries and dangers – and the journey leading there have been popular themes in literature since antiquity. Why, however, do we continue to describe certain historical events as *hell* or *infernal* to this day? Why does the image of the otherworldly place of absolute justice repeatedly appear in the face of human or natural destruction, even where a transcendent interpretation actually plays no role? According to Rachel Falconer's interpretation, this phenomenon is rooted in the workings of the so-called *katabatic imagination*, which fundamentally shapes the mindset of even technologically and socially advanced societies. The paper investigates how hell manifests and links to the phenomenon of war in Daniel Kehlmann's novel „Tyll“ (2017). To do so, it draws on recent scholarship examining literary interpretations of both hell and war, fields that have experienced a renewed academic interest over the past two decades. Ultimately, all of these elements are unified through Mikhail Bakhtin's theory of the chronotope, which serves as a cornerstone not only for this article, but for contemporary research in the field at large.

Keywords

Thirty Years' War, Till Eulenspiegel, war, hell, historical novel, chronotope, underworld

1. Einleitung und allgemeiner Überblick

Daniel Kehlmanns 2017 erschienener Roman „Tyll“ ist eine tief in der europäischen Geschichte verwurzelte Erzählung, die den Leser in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges entführt. Die tiefgreifenden sozialen Folgen des beispiellosen Konflikts, der Europa von 1618 bis 1648 erschütterte, kann man nicht außer Acht lassen. Während einige Regionen weitgehend verschont blieben oder sogar Zuwächse verzeichneten, erlitten die am stärksten betroffenen Gebiete dramatische Verluste von bis zu 70 Prozent. Insgesamt fielen schätzungsweise rund 40 Prozent der ländlichen und etwa 33 Prozent der städtischen Bevölkerung innerhalb der deutschen Gebiete diesen Krisen Jahren zum Opfer (vgl. Franz 1961: 47). Die Opfer fielen dabei nicht nur auf den Schlachtfeldern, sondern starben auch massenhaft an Hunger und Krankheit. Die tiefgreifenden Langzeitfolgen dieses Konflikts sind bis heute ein zentrales Thema der historischen Forschung und werden sowohl in der deutschen als auch in der internationalen Mediävistik und Frühneuezeitforschung intensiv diskutiert.¹

¹ Der Krieg wird bis heute aus zahlreichen Perspektiven untersucht, weshalb es sich lohnt, einige Beispiele zu nennen. In seiner 2023 erschienenen Monografie „Military Revolution and the Thirty Years War 1618–1648“ untersucht Olli Bäckström beispielsweise, wie der Dreißigjährige Krieg die Transformation der frühneuzeitlichen europäischen Militärinstitutionen vorantrieb, wobei er einen besonderen Fokus auf die Kavallerie, die Milizen, die stehenden Heere und die Kriegsverwaltung legt. Derek Croxton analysiert in seinem Werk

Daniel Kehlmann wurde zu Beginn seiner Karriere als Vertreter einer jüngeren Generation österreichischer Autoren kanonisiert, die sich neben der deutschsprachigen Tradition auch der angloamerikanischen Literatur verbunden fühlen. Inzwischen lässt sich der nun 51-jährige Autor jedoch eher dem österreichischen *literarischen Mittelfeld* zuordnen, zu dem neben Kehlmann auch renommierte österreichische Schriftsteller wie Thomas Glavinic, Arno Geiger, Daniel Glattauer und Clemens Setz zählen (vgl. Kriegleder 2011: 556). Kehlmann wird oft als *poeta doctus* bezeichnet und verfügt über umfangreiche Kenntnisse nicht nur in den Kultur-, sondern auch in den Naturwissenschaften. Dank seines breiten Wissens nutzt er Fakten aus Geschichte und Wissenschaft in seinen (historischen) Romanen nicht nur als bloße Kulisse: Die Denkwelt und Kultur der Epoche werden dadurch auf kritische und intellektuelle Weise tiefgreifend reflektiert (vgl. Schenk/Stingelin 2023: 7).

Inzwischen hat sich Kehlmanns Werk zu einem der prominentesten Gegenstände der zeitgenössischen germanistischen Literaturwissenschaft entwickelt. Zu dieser Entwicklung trägt maßgeblich bei, dass Kehlmann nicht nur als vielseitiger und produktiver Romanschriftsteller agiert, sondern auch als profilierter Essayist in Erscheinung tritt und darüber hinaus regelmäßig in den deutsch- wie englischsprachigen Medien präsent ist. Zu Kehlmanns internationalem Erfolg trägt zweifellos bei, dass sein Werk sich durch eine sogenannte *doppelte Optik* auszeichnet, die es ermöglicht, seine Texte gleichermaßen als anspruchsvolle ernste Literatur und als populäre Unterhaltungsliteratur zu rezipieren. Diese doppelte Perspektive verbindet hochliterarische Traditionsbezüge und komplexe Erzählarrangements mit einem immensen kommerziellen Erfolg und einer breiten Publikumswirksamkeit (vgl. Lampart/Navratil/Balint/Moser/Humbert 2020: 5). Genau dieses Phänomen analysiert Moritz Baßler in seiner Monografie „Populärer Realismus“ (2022) als einen globalen International Style des gegenwärtigen Erzählens, der die leichte Lesbarkeit und konventionelle Plots mit Zeichen intellektueller Bedeutsamkeit auflädt. Damit verortet Baßler Autoren wie Kehlmann im Bereich eines neuen ‚Midcult‘, der traditionelle Genregrenzen zwischen Hochliteratur und Unterhaltungsliteratur geschickt unterläuft (vgl. Baßler 2022: 72).

In der Kehlmann-Forschung wird häufig der Begriff des *gebrochenen Realismus* herangezogen, der ein ästhetisches Konzept bezeichnet, das sich durch die unvermittelte Nebeneinanderstellung unvereinbarer und widersprüchlicher Elemente auszeichnet (vgl. Zeyringer 2008: 38). Im Gegensatz zum *Magischen Realismus*, der das Phantastische beziehungsweise das Andere als natürlichen Bestandteil in eine geordnete Wirklichkeit integriert, oder zum Surrealismus, der es strikt von der Realität abgrenzt, verbleibt der gebrochene Realismus in einem permanenten Schwebestand. Weder lässt sich das Erleben des Protagonisten eindeutig als reale

„Westphalia. The Last Christian Peace“ den historischen, politischen und sozialen Hintergrund des Westfälischen Friedens und bettet diesen zugleich in breitere weltgeschichtliche Zusammenhänge ein. Georg Schmidts Buch „Die Reiter der Apokalypse. Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“ stellt den Konflikt auf der Grundlage neuester Forschungsergebnisse dar und kombiniert diese mit reichhaltigem zeitgenössischem Quellenmaterial. Dabei wird aufgezeigt, wie die Zeitgenossen den Krieg als religiösen Kampf, Machtstreit und als zerstörerischen Prozess zur Entstehung einer neuen Weltordnung erlebten. Herfried Münklers Band „Der Dreißigjährige Krieg: Europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648“ präsentiert den Krieg schließlich als den ersten wahrhaft europäischen Konflikt, wobei er große historische Akteure, politische Bündnisse und beispiellose Gewalt beleuchtet. Gleichzeitig weist er darauf hin, wie das Verständnis dieses Krieges bei der Interpretation moderner bewaffneter Konflikte helfen kann.

Entdeckung validieren noch gänzlich als bloße psychische Störung oder Sinnestäuschung abtun. Dadurch fungieren die fantastischen und widersprüchlichen Momente primär als Instrumente der Verunsicherung (vgl. Krönert 2022: 641). Dies lässt sich in gleicher Weise für „Tyll“ beobachten, wo historische Grausamkeit und magisch-phantastische Elemente ineinandergreifen.

„Tyll“ erzählt das abenteuerliche und oft unglaubliche Leben des deutschen Volkshelden Till Eulenspiegel. Die Eulenspiegel-Figur ist eine beliebte Gestalt zur Artikulation von Gesellschaftskritik; genau diese Funktion erfüllt sie auch in diesem Werk, mit dem Unterschied, dass sie hier – im Gegensatz zur Zeit der Volksbücher des frühen 16. Jahrhunderts – in die Ära des Dreißigjährigen Krieges im 17. Jahrhundert versetzt wird. Kehlmann bewahrt die ursprünglichen schelmischen und provokativen Züge Eulenspiegels, indem er ihn gleichzeitig mit dem Intellekt eines frühneuzeitlichen Philosophen und – geprägt von mittelalterlichem wie heidnisch verwurzeltem Aberglauben wie der Angst vor bösen Geistern und Zauberei – mit den Zügen eines einfachen Menschen ausstattet.

Kehlmanns Roman bietet ein vielfältiges Ensemble von Figuren mit unterschiedlichsten sozialen und historischen Hintergründen auf. Figuren, die in der gesellschaftlichen Hierarchie (sowie auf der Zeitachse) so weit voneinander entfernt sind, ließen sich nur schwer mithilfe eines kontinuierlichen, linear fortschreitenden und kohärenten Narrativs darstellen. Die Figur des umherziehenden Gauklers und Hofnarren Tyll eignet sich jedoch hervorragend, um die verschiedensten Gesellschaftsschichten zu Wort kommen zu lassen, ohne dass der Roman dabei langatmig wird. Die Narrenfreiheit, die es ihm erlaubt, dem König alles ungestraft ins Gesicht zu sagen, scheint sich hier auch auf den Krieg sowie auf Leben und Tod zu erstrecken. Johannes Waßmer beobachtet, dass Kehlmann die pikareske Erzähltradition in seinem Roman amalgamiert und vereint „[...] den Landstörzer oder Schelm, der sich immer auf Reisen durchs Leben schlägt und den anarchistischen, zuweilen boshaften Gestus der Eulenspiegeleien in seiner ahistorischen Figur des Tyll, die er zudem in klassischer Narrenmanier an die Höfe und Herrscher des Dreißigjährigen Krieges versetzt“ (Waßmer 2023: 48). Diese Eigenschaften gewähren Tyll freien Durchgang durch die grausamsten Ereignisse und damit zugleich durch die irdische Hölle eines scheinbar endlosen Krieges.

Die Mehrheit der Literaturkritiker interpretiert Daniel Kehlmanns „Tyll“ als ein umfassendes historisches Panorama des Dreißigjährigen Krieges, dessen lose, episodische Struktur durch die Figur des wandernden Gauklers und Hofnarren zusammengehalten wird. Die Perspektive Tylls ermöglicht es, den Krieg nicht als Fundament für Heroismus oder nationales Identitätsbewusstsein darzustellen, sondern dessen absurde, grausame und oft groteske Realität in den Vordergrund zu rücken, während individuelle Schicksale und das historische Kataklysmus ineinandergreifend sichtbar werden.

In der Rezeption von Kehlmanns Werk stehen sich unterschiedliche literaturkritische Positionen gegenüber. Einerseits wird auf die komplexen Erzählstrukturen und die intertextuelle Dichte verwiesen, andererseits wird Kritik an einer vermeintlich konservativen Ästhetik sowie an der kalkulierten Vermarktungsstrategie des Autors geäußert. Diese intensiven wissenschaftlichen und öffentlichen Debatten resultieren vor allem aus Kehlmanns für zeitgenössische deutschsprachige Autoren untypisch hoher internationaler Bekanntheit.

Wie Björn Hayer in den Spalten des „Spiegels“ konstatiert, balanciert Kehlmanns Narr wie ein Seiltänzer über der Grenzlinie zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit und fungiert dabei als (nietzscheanischer) Prototyp des Übergangs in eine neue Ordnung (vgl. Hayer 2017). Neben der Realität und den vom Menschen geschaffenen Gräueln finden auch der Magische Realismus und das Fantastische Eingang in Kehlmanns Roman, was unter anderem von Bernhard Oberreither als positives Gestaltungselement gewürdigt wird: „Neben dem menschengemachten Grauen treiben hier Geister ihr ganz selbstverständliches Unwesen, im Wald haust das ‚Kleine Volk‘ und auf ihrer Lichtung die ‚Kälte‘.“ (Oberreither 2017)

Jens Jessen hebt hervor, dass „Tyll“ ungeachtet des Humors, der Ironie und der phantastischen Elemente ein zutiefst trauriger Roman sei: „Kehlmann erzählt schreckliche Geschichten aus einer schrecklichen Zeit und tut dies in einer schmucklosen, entschlackten, nur gelegentlich leicht altertümelnden Sprache.“ (Jessen 2017) Jessen erachtet es als besonders bedeutsam, darauf hinzuweisen, dass Kehlmann den zeitgenössischen Diagnosen populärer Autoren des deutschen Barocks, wie etwa Grimmelshausen, Gryphius und Fleming, außerordentlich nahekommt, die ihrerseits von einem Gefühl der überwältigenden Ohnmacht und Ausgeliefertheit berichteten (vgl. Jessen 2017).

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass der Roman eine überaus positive Aufnahme erfahren hat. „Tyll“ wurde in seiner Rezeption am Erfolg von „Die Vermessung der Welt“ gemessen, wobei zahlreiche Interpretationen das Werk gar als Kehlmanns bislang reifsten bzw. stärksten Roman bezeichnen. Zu den wiederkehrenden Schwerpunkten der Rezeption zählen der klare, dennoch nicht oberflächliche Erzählton, der bewusst zurückhaltende Einsatz von Humor und Satire sowie das komplexe Zusammenspiel von Fiktion und historischem Material (vgl. Oberreither 2017). Darüber hinaus heben mehrere Kritiken hervor, dass „Tyll“ die Tradition des historischen Romans nicht bloß neu interpretiert, sondern narrative Strategien anbietet, welche das Genre durch zeitgenössische Erfahrungen und Fragestellungen sowohl für die Leserschaft als auch für die Forschung neu legitimieren und relevant machen (vgl. Bucheli 2017).

2. Theoretische Hintergründe der Höllendarstellungen

Es empfiehlt sich zu explizieren, was in diesem Beitrag unter dem Begriff der *Hölle* zu verstehen ist. Da dieser Begriff eine Vielzahl von Annäherungsmöglichkeiten bietet – sei es als bloße Metapher, als metaphysisches Konstrukt, als bildliche Quelle oder in seiner ursprünglichen sakralen Bedeutung –, ist eine präzise begriffliche Verortung unabdingbar. Die vorliegende Untersuchung konzeptualisiert die *Hölle* demnach nicht als transzendenten Ort, sondern definiert sie als ein metaphorisches Raum-Zeit-Konstrukt, welches methodisch als Chronotopos erschlossen wird. Dabei handelt es sich um einen Chronotopos, der eine Vielzahl an Topoi aufzurufen vermag, die mit dem christlichen Jenseits assoziiert sind – und dies in einem säkularen Kontext, der keineswegs an eine konkrete und metaphysische Hölle gebunden ist. Dieser Chronotopos dient zumeist dazu, die Schwere ansonsten unfassbarer menschlicher Katastrophen und Traumata zu veranschaulichen und literarisch darstellbar zu machen.

Das hier untersuchte Phänomen der *Hölle* erweist sich jedoch unter bestimmten Gesichtspunkten als mehr als ein bloßes Raum-Zeit-Konstrukt. Das allgegenwärtige, sinnlose und unerklärliche Leiden stellt für die Figuren des Romans kein punktuellere Ereignis dar, sondern konstituiert einen allgemeinen Zustand – eine von Rachel Falconer als „unausweichliche infernalische Kondition“ beschriebene Gegebenheit – der sich durch die Charakteristika der christlichen Hölle erfassen lässt (Falconer 2005: 5). In diesem Kontext ergibt sich die Frage, welche Bedeutung dem Begriff der Hölle sowie den Unterweltdarstellungen in der Literatur zukommt und warum sie eine solch anhaltende Faszination ausüben.

Laut Konrad Paul Liessmann ist die Hölle ein Ort, der Einblick in die tiefsten Ängste, Sehnsüchte und Fantasien der Menschheit gewährt. In der jenseitigen Ikonografie des Christentums, des Judentums und des Islams kommen Teufel, Dämonen, Geister und Kobolde häufig vor. Als Verkörperungen des Bösen quälen sie die verdammten Seelen auf die verschiedensten und kreativsten Arten. Dadurch entsteht laut Liessmann ein eigentümliches Paradoxon:

Solange noch Vorstellungen von Gerechtigkeit und Strafe mit diesem Foltern und Qualen verbunden sind, können diese in der Phantasie, in der Kunst und Literatur uneingeschränkt und exzessiv ausgelebt werden, da es ja um die Austreibung des Bösen durch das Böse geht. (Liessmann 2019: 12)

Isabel Platthaus erklärt dieses Paradoxon, indem sie die Unterwelt oder die Hölle als Ort einer ideellen Topographie betrachtet. Sie beobachtet, dass die Hölle als ein System von Gegensätzen organisiert ist (vgl. Platthaus 2004: 10): „Vergangenheit und Gegenwart, Innen- und Außenraum, Jenseits und Diesseits. [...] Als Jenseits ist sie nicht nur der Ort der Vergangenheit, sondern auch der einer Zukunft – der Ort, der jede Person am Ende seines Lebens erwartet.“ (ebd.)

Platthaus führt das ungebrochene Interesse auf folgende Faktoren zurück: „Sie [die Hölle] ist, im Gegensatz zur Welt der Lebenden, die Welt der Toten – ein Ort, an dem sich die Vergangenheit sammelt, sowohl in Gestalt beschädigter Überreste, denen das Wichtigste fehlt – das Leben –, als auch in Gestalt einer intakten Kette der Tradition, die die Gegenwart als Nachfolge legitimiert.“ (ebd.)

Platthaus unterstreicht die Ambivalenz der Unterwelt, bei der es sich sowohl um einen konkreten Ort als auch um einen symbolischen Topos handelt:

In ihr verbinden sich Stofflichkeit und Greifbarkeit der Erde mit deren Unzugänglichkeit und Undurchdringlichkeit. Das Ergebnis ist ein Imaginationsraum, der nah und gegenständlich ist und zugleich völlig entzogen bleibt – the otherworld, die andere Welt schlechthin. (ebd.)

In der Moderne habe dieser Vorstellungsraum jedoch seine Verbindlichkeit verloren:

Die Unterwelt als Totenreich, als Untergrund für die Wurzeln der Welt, als Tiefendimension der Erde oder als Rückzugsort der ältesten Göttergeschlechter – das sind alles Bedeutungsaspekte des Motivs, die nur mehr historisch relevant sind. Mit der Säkularisierung scheint auch die klare vertikale Trennung der Welt in eine obere und eine untere hinfällig geworden. (ebd. 11)

Rachel Falconer unterstreicht die Relevanz des Topos der Hölle für die moderne Literatur und macht deutlich, dass dessen Darstellung weit über den religiösen oder voraufklärerischen Kanon Europas hinausreicht: „From ‚The Waste Land‘ to the ‚Hell Cantos‘ and the Hades chapter of ‚Ulysses‘, modernist texts have represented the material and spiritual dislocations

produced in and by Western capitalism as an infernal condition, often directly comparable to Virgil's or Dante's underworlds.“ (Falconer 2005: 27)

Hannah Arendt beschreibt die entfesselte, menschengemachte Hölle auf Erden sowie deren bisher nicht realisiertes Potenzial im 20. und 21. Jahrhundert wie folgt:

Urplötzlich stellt sich heraus, daß, was die menschliche Phantasie seit Jahrtausenden in ein Reich jenseits menschlicher Kompetenz verbannt hatte, tatsächlich herstellbar ist. Hölle und Fegefeuer und selbst ein Abglanz ihrer ewigen Dauer können errichtet werden, indem man Menschen mit den modernsten Mitteln der Destruktion und der Heilkunst unendlich lange sterben läßt. [...] [Dass d]ie Macht des Menschen größer ist, als sie sich einzugestehen wagten, und daß man höllische Phantasien realisieren kann, ohne daß der Himmel einstürzt und die Erde sich auftut. (Arendt 2016: 920–921)

Die Heraufbeschwörung der Hölle im Kontext der vom Menschen verursachten Katastrophen des 20. und 21. Jahrhunderts zielt darauf ab, eine Art Absolutum zum Ausdruck zu bringen. Das jeweilige Ereignis wird aus dem Kontinuum der historischen Realität herausgelöst und erhält beinahe mythische Eigenschaften. In diesem Sinne verlangsamt sich die Zeit nicht nur oder bricht ab, sondern sie verliert ihre strukturierende Funktion. An ihre Stelle tritt die Zeitlosigkeit des endlosen, sinnlosen Leidens, die jeden anderen Deutungsrahmen außer Kraft setzt.

Unter Verweis auf Bachtins Konzept des Chronotopos bedeutet dies, dass die Hölle nicht nur als thematisches Motiv erscheint, sondern als spezifische Raum-Zeit-Konfiguration, in der sich die Bedingungen für die Interpretierbarkeit von Ereignissen grundlegend verändern (vgl. Bachtin 2008: 7). Die als Hölle bezeichnete historische Erfahrung verdichtet sich zu einem infernalischen Chronotopos, der sich von der Ordnung der alltäglichen Raumzeit löst und als eigenständige bedeutungstragende Struktur fungiert.

In diesem Chronotopos wird individuelles und kollektives Leiden nicht als Kette aufeinanderfolgender Ereignisse, sondern als simultane, totalisierende Präsenz erfahrbar. Genau deshalb werden die religiöse Zugehörigkeit, die theologischen Überzeugungen oder die Grenzen der Vorstellungskraft des Rezipienten sekundär. Die Bezeichnung Hölle aktiviert einen Interpretationshorizont, in dem durch die Verschmelzung von Raum und Zeit die absolute Erfahrung des Grauens möglich wird.

In den Worten von Konrad Paul Liessmann: „Die Hölle transformiert sich in all das, was wir, wenn wir halbwegs guten Willens sind, nicht wollen können.“ (Liesmann 2019: 12) Die literarische Höllendarstellung repräsentiert somit nicht nur, sondern erschafft eine chronotopische Struktur, in der Raum und Zeit einander wechselseitig bestimmen und dadurch den infernalischen Zustand wahrnehmbar machen.

2.1. Gesichter der Hölle – Manifestationen der irdischen Hölle in „Tyll“

Da „Tyll“ an der Schwelle zwischen Aufklärung und Mittelalter sowie in einer der finstersten Epochen Europas spielt, enthält er zahlreiche Referenzen auf die Hölle und das Jenseits. Zum ersten Mal wird die Hölle von Tylls Vater Claus erwähnt, als dieser von einer angeblich bodenlosen Schweizer Schlucht erzählt: „Dann habe er sich gefragt, ob die Schlucht vielleicht der Eingang zur Hölle sei.“ (Kehlmann 2017: 41)

Wenig später erzählt Nele dem noch jungen Tyll, ihr Vater habe ihr gesagt, dass es keine Hölle gebe. Zwar bestreitet Tyll dies, doch tief insgeheim gesteht er sich ein, dass das Mädchen

sicherlich richtig liegt, oder sein Vater mit der gleichen Überzeugung auch das Gegenteil hätte behaupten können.: „Er hat seinen Vater schon alles sagen hören, was man überhaupt sagen kann.“ (Kehlmann 2017: 50)

Tylls an plötzlichem Kindstod verstorbener Bruder kehrt kurz nach seinem Ableben in Form eines verwirrten Geistes zurück: „Es ist blind und taub und versteht nichts und stößt den Milcheimer um, wirbelt die frisch gewaschenen Tücher vom Küchenbrett und verwickelt sich im Vorhang am Fenster, bevor es verschwindet – in den Limbus, wo die Ungetauften zehnmal hunderttausend Jahre in der Eiseskälte frieren, bevor der Herr ihnen vergibt.“ (ebd. 84) Die Verortung des verstorbenen Kindes im Limbus bricht jedoch die absolute Ausweglosigkeit der infernalischen Topographie kurz auf. Im Gegensatz zur ewigen Verdammung der traditionellen Hölle eröffnet der Limbus hier eine fundamentale Perspektive: Er verbindet den Zustand des Leidens mit der impliziten Hoffnung auf Erlösung und göttliche Barmherzigkeit.

In diesen Fällen erscheint die Hölle somit als ein theologisch und im Volksglauben verankerter Ort und damit als einer der Eckpfeiler der Glaubenswelt des Durchschnittsmenschen im 17. Jahrhundert. Zugleich ist sie durch den von Claus untersuchten mutmaßlichen Eingang mit dem physischen Raum verknüpft. Dies symbolisiert jedoch auch, dass Claus zwischen mittelalterlichem Aberglauben und den sich gerade entwickelnden Wissenschaften feststeckt.

Nach der Schlacht bei Zusmarshausen bietet sich Wolkenstein und Tyll, die sich auf dem Weg ins nahegelegene Augsburg befinden, am Stadtrand ein wahrhaft höllischer Anblick:

Wie Höllenvisionen brannten sich die verformten Leiber, die schwärenden Gesichter, die offenen Wunden, die Kothaufen ins Gedächtnis des dicken Grafen ein. Ich werde nie mehr derselbe sein, dachte er, während sie sich den Weg zum Stadttor bahnten, und: Es sind doch nur Bilder, sie können mir nichts tun, sie fassen mich nicht an, nur Bilder. (ebd. 226)

Der Graf bezieht sich im zitierten Abschnitt auf die räumlichen Veränderungen als eine ‚Höllenvision‘, mit dieser sowie mit der späteren Redewendung ‚es sind doch nur Bilder‘ versucht er, den sich ihm anbietenden Gräueltaten ihren Realitätsgehalt zu entziehen, da sein Geist unfähig ist, diese zu fassen. Ein wesentlicher Faktor ist zudem, dass der Graf bis zum Zeitpunkt des ihm anvertrauten Auftrags in einer privilegierten Welt lebte, in der er von der Realität des Krieges fast nichts wahrnahm. Im Zuge seiner Reise steigt er nun in jenen infernalischen Raum hinab, der von den unteren Gesellschaftsschichten bevölkert wird.

Die infernalischen Zustände werden nicht nur metaphorisch oder durch die Glaubensvorstellungen und die Sprechweise der Figuren spürbar, sondern manifestieren sich ganz konkret im realen Raum, in der Zeit und auf der Ebene der menschlichen Körper. Die Hölle wird im Roman zu einer greifbaren Erfahrung: Städte werden von einem Tag auf den anderen vernichtet, tausende menschliche Leben werden ausgelöscht, während Epidemien – unter anderem die Pest – und Hungersnöte fast den gesamten Kontinent heimsuchen.

3. Die Hölle des Krieges

Wer eine Erzählung über kriegerische Geschehnisse verfassen möchte, sieht sich einer Vielzahl von Schwierigkeiten gegenüber. Schon der erste Schritt wird infrage gestellt, denn es gibt scheinbar unendlich viele Gründe, nicht über den Krieg zu schreiben. Laut McLoughlin lassen

sich diese Gründe in zwei Kategorien unterteilen, die sich teilweise überschneiden: Einerseits das Argument, dass man über den Krieg nicht schreiben *kann*, und andererseits das Argument, dass man über den Krieg nicht schreiben *sollte*² (vgl. McLoughlin 2012: 46; Hervorhebung i. O.).

Über den Krieg kann man deshalb nicht schreiben, weil das Ausmaß, die Bedeutung und die Komplexität des Konflikts ihn unüberschaubar machen und die Frage nach der authentischen Perspektive problematisch bleibt, da weder Außenstehende noch Beteiligte mit völliger Legitimität sprechen können. Zudem schränken (Selbst-)Zensur, die Normen der jeweiligen Epochen sowie die psychologischen Auswirkungen des Traumas die Ausdrucksmöglichkeiten ein. Schließlich widersetzt sich die radikale und absolute Erfahrung des Kriegs selbst einer sprachlichen Darstellung (vgl. ebd.).

Aus ethischer Sicht ist es fragwürdig, ob man überhaupt über den Krieg schreiben darf. Die Darstellung von Kriegen birgt die Gefahr, in den persönlichsten Traumata anderer zu wühlen, der Sensationslust zu verfallen oder gar in einen selbstzweckhaften Sadismus abzugleiten. Zudem besteht das Risiko, dass der Autor das Leid anderer kommerzialisiert, wodurch Gräueltaten normalisiert werden können (vgl. ebd. 47).

Gleichwohl gibt es eine Vielzahl von Gegenargumenten: Die Darstellung des Krieges kann als Protest, als Warnung vor zukünftigen Konflikten, als historische Dokumentation, als geschichtspolitischer Akt oder als Mittel zur Verarbeitung von Verlusten dienen. Darüber hinaus kann sie eine therapeutische, kathartische Funktion erfüllen und dazu beitragen, die Kluft des Unverständnisses zwischen Kämpfenden und Zivilisten zu verringern. Dies wiederum fördert die Reintegration von Veteranen in die Gemeinschaft (vgl. ebd.).

Auf der Basis des bisher Dargelegten lässt sich somit die Schlussfolgerung ziehen, dass die Darstellung des Krieges eine paradoxe, scheinbar unauflösbare Situation schafft: Der Krieg ist etwas, über das man nicht schreiben *kann* und *sollte*, aber dennoch schreiben *muss*.

Über die ethischen und moralischen Hindernisse hinaus ergeben sich zahlreiche weitere Fragen. Was genau bedeutet es, über den Krieg zu schreiben bzw. ihn in irgendeiner Weise darzustellen? Kann es bereits als Repräsentation des Krieges gelten, wenn über die Erlebnisse und Erfahrungen einer Gemeinschaft berichtet wird, die die Auswirkungen des Konflikts nur marginal wahrnimmt? Lässt sich das Elend und der Hunger derer, die aufgrund der kriegsbedingten Wirtschaftskrise leiden und tausende Kilometer vom bewaffneten Konflikt entfernt leben, ebenfalls dem Bereich der Kriegsfolgen zuordnen? Elena V. Baraban, Stephan Jaeger und Adam Muller fassen zusammen, was sie unter der Darstellung des Krieges verstehen:

² Die Unbegreiflichkeit des Krieges wird besonders im Kapitel „Zusmarshausen“ verdeutlicht, in dem der Graf Wolkenstein bereits unmittelbar nach der Schlacht erkannte, dass er unfähig sein würde, das am selben Tage Erfahrene adäquat zu artikulieren: „Keine Beschreibung würde ihm gelingen, denn alles würde sich entziehen, und die Sätze, die er formen konnte, würden nicht zu den Bildern in seinem Gedächtnis passen.“ (Kehlmann 2017: 223) Aus diesem Grund kopierte der Graf die Schilderung der Schlacht bei Wittstock aus Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens „Der abenteuerliche Simplicissimus“ (1669), ohne sich dessen bewusst zu sein, dass auch Grimmelshausen vor demselben Darstellungsproblem gestanden hatte: Er hatte sich bei einem von Martin Opitz ins Deutsche übertragenen englischen Roman entlehnt – Philip Sidney's „The Countess of Pembroke's Arcadia“ (1593) –, dessen Autor jedoch niemals eine Schlacht aus der Nähe miterlebt hatte (vgl. Kehlmann 2015: 111).

War experiences encompass those of combat soldiers and non-combatants, the victors and the vanquished, the stories of those who died as well as of those who survived. The enormous variety and complexity of these experiences and perspectives ensures that the experience of no individual or group can adequately represent war in its entirety. Furthermore, the emergence of new technologies of war has given rise to novel ways of experiencing military conflict. In turn, the appearance of new representational techniques has influenced the ways in which war experience can be communicated. This predicament leads to the peculiar status of war representations in culture: constantly evolving and by nature never perfect, they evoke different or even contrasting responses from those involved in their production and reception. (Baraban/Jaeger/Muller 2012: 5)

Angesichts all dessen erscheint die literarische Darstellung des Krieges nicht als abgeschlossene Frage, sondern als permanent neu zu verhandelndem Problem, das eine ethische, ästhetische und epistemologische Herausforderung darstellt. Gerade durch ihre Unvollkommenheit und Fragmentarizität gewinnen Narrative über den Krieg an Bedeutung: Sie erheben keinen Anspruch auf Totalität, sondern zeigen die Fragmentenhaftigkeit von Erfahrung auf. In der Kriegsliteratur geht es demnach nicht nur um die Dokumentation von Geschehnissen, sondern auch um die Frage, ob und wie sich ein Konflikt erzählen lässt.

Nach der Interpretation von Adam Piette bauen die Räume des Krieges die Struktur jeder narrativen Form ab, die versucht, sie darzustellen. Dies geschieht, weil ihre bedrohliche und destruktive Kraft das zivile, gewöhnliche Raum-Zeit-Gefüge verzerrt: „The war story’s wartime is spatialized into different zones of mind-threatening danger; its narrative coordinates are temporalized into overlapping waves of presents and pasts and futures, lives and afterlives and war-machinic phases intermixed.“ (Piette 2009: 38)

Nach Piette sind diese Räume und darin insbesondere der *hollow core* des Schlachtfeldes durch eine dreifache Erkenntnis gekennzeichnet. Erstens, und allem voran, handelt es sich um das Reich des Todes. Zweitens gibt es hier keinen Platz für Zivilisation und Kultur: Inmitten zerstörter, verzerrter Parodien alltäglicher Gegenstände existieren nur die Namen und Gespenster der Toten, der Sterbenden und derer, die bald sterben werden. Drittens verflechten sich hier Zeit und Raum, als würden sie an einem zerstörerischen Endpunkt zu schrecklichen Formationen deformiert (vgl. ebd. 40–41).

Aus den dargelegten Überlegungen wird deutlich, dass die Repräsentationen von Hölle und Krieg eine tiefgreifende Affinität aufweisen, da beide auf ähnlich verzerrten Raum-Zeit-Konstruktionen basieren. Das folgende Kapitel widmet sich der detaillierten Untersuchung dieser beiden (Chrono-)Topoi und ihrer Ausgestaltung in Kehlmanns Roman.

4. Analyse

4.1. Infernale Topographien des Krieges

Über das Schicksal der befreiten Gebiete, die nicht mehr unmittelbar vom Krieg bedroht sind, erfährt man bei einem Besuch im Lager des schwedischen Königs Gustav Adolf mehr: „Man hatte das Lager schon gerochen, als es noch gar nicht in Sichtweite gewesen war, eine Ahnung von Schärfe und Bitternis über der entvölkerten Landschaft.“ (Kehlmann 2017: 278) Der König kann die infernalischen Zustände im Lager kaum ertragen, denn „Es stank auch nach Wunden und Geschwüren, nach Schweiß und nach allen Krankheiten, welche die Menschheit kannte. Der König blinzelte. Ihm schien, als könnte man den Geruch sogar sehen, eine giftige gelbe

Verdichtung der Luft.“ (ebd. 280) Der grauenhafteste Teil der Lagerszene steht jedoch erst noch bevor:

Da sah der König etwas Grausiges. Er blickte darauf, erkannte es erst nicht, es widersetzte sich gleichsam, aber wenn man länger darauf blickte, ordnete es sich, und man verstand. [...] Es waren tote Kinder. Wohl keines älter als fünf, die meisten noch kein Jahr alt. Da lagen sie aufgehäuft und verfärbt, blonde, braune und rote Haare, und wenn man genau hinsah, stand manches Augenpaar offen, vierzig oder mehr, und die Luft dunkel von Fliegen. Als sie vorbei waren, verspürte der König den Drang, sich umzudrehen, denn obgleich er das nicht sehen wollte, wollte er es doch sehen, aber er widerstand. (ebd. 282)

In der Romanwelt von „Tyll“ durchlaufen sowohl die Räume als auch die sie erfüllenden Körper eine Reihe von Metamorphosen,³ die im Kapitel „Zusmarshausen“ in konzentrierter Form in Erscheinung treten. Die toten Kinder, die in der kulturellen Vorstellung traditionell für das Versprechen der Zukunft stehen, werden hier zu unheilvollen Symbolen des Untergangs der deutschen Gesellschaft.

In ähnlicher Weise verändert sich der Status der Stadtbewohner, die im ersten Kapitel vorgestellt wurden. Obwohl sie physisch verschwunden sind, haben sie den Ort, an dem sie lebten, nicht gänzlich verlassen; ihre Präsenz ist im Raum noch immer spürbar. Trotz der verstrichenen Zeit bleiben sie gegenwärtig, denn man kann sie noch immer dort hören, wo sie einst lebten.

Laut Camporesi waren im christlichen Denken Gestank und Sünde untrennbar miteinander verbunden, weshalb unangenehme, abstoßende Gerüche eine außergewöhnliche symbolische Bedeutung besaßen: „Decayed life‘ continued to corrupt and pollute the air down below and the intolerable ‚stink of sinners‘ infected the abyss.“ (Camporesi 1987: 15) Der unerträgliche Gestank, den der Winterkönig im schwedischen Lager wahrnimmt, ist in dieser mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellungswelt eindeutig mit der Verdammnis verknüpft, er ist somit nicht bloß als physische, sondern auch als moralische Erfahrung zu interpretieren.

Die zuvor zitierte Lager-Szene fügt sich somit organisch in jene infernalischen Räume ein, von denen im Zusammenhang mit Camporesi und Falconer bereits die Rede war. Der vom Krieg verzerrte Raum evoziert zugleich die Formen des alltäglichen städtischen Lebens und deren höllische Verkehrung: „Wie eine weiße, im Wind wabernde Stadt hatte es zu ihren Füßen gelegen – eine Stadt, durch deren Häuser eine sanfte Bewegung ging, ein Hin und Her, ein Gleiten und Wogen. Erst beim zweiten Hinsehen erkannte man, dass die Stadt aus Zelten bestand.“ (Kehlmann 2017: 279) Zwar evozieren die Attribute der Zeltstadt, wie etwa ihre weiße, scheinbar lebendige und sanfte Beschaffenheit, auf den ersten Blick Merkmale, die nicht konventionell mit der Hölle assoziiert werden. Gerade diese Elemente bestätigen jedoch den infernalischen Charakter des Lagers: Die makellose Ästhetik erweist sich als trügerische Illusion, denn mit dem Betreten des Gebiets setzt sich unmittelbar die Erfahrung von Tod, Verwesung und Verfall durch.

Diese Schein-Stadt ist, ähnlich der Topografie der barocken Hölle, überfüllt, chaotisch und von Gestank erfüllt. Die Nähe der menschlichen Körper, die Krankheiten und die ständige Bewegung wecken dabei zugleich Assoziationen zu Krankenhäusern, Gefängnissen und Schlacht-

³ Laut McLoughlin kann die Darstellung verletzter oder toter Körper als ein eigenständiges Subgenre der Kriegsnarrative betrachtet werden: „The depiction of the injured or dead body is part of a distinct subgenre of war writing: a concentration on the ‚outskirts‘ of armed conflict (at least when combat is located as the central experience).“ (McLoughlin 2012: 49)

höfen. Die Präsenz der Familien, die von den Söldnern mitgeschleppt werden, verstärkt diesen infernalischen Charakter zusätzlich. Das Lager erscheint nur deshalb lebenswerter, weil der Krieg anderswo bereits alle lebenswerten Räume zerstört hat. Die Ironie ist vollkommen: Gerade diese Armeen sind es, die immer wieder jene Zerstörung verursachen, vor der sie fliehen müssen. Der sich um das Lager formierende äußere Ring aus Toten und Leidenden wiederholt die räumliche Logik der Hölle.

Falconer betont, dass „The crowded, chaotic spaces of the Catholic Baroque inferno still provide the dominant images of Hell in our time, in factual as well as fictional accounts of ghettos, war camps, prisons, hospitals, undergrounds, mines and other spaces of entrapment.“ (Falconer 2005: 14) Diese Feststellung ist für Kehlmanns Roman von besonderer Relevanz, da die Erfahrungen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges nicht nur als historischer Hintergrund dienen, sondern visuelle und imaginäre Muster präsentieren, die die kollektive Vorstellung der Hölle bis heute prägen. Die charakteristischen Merkmale europäischer Höllendarstellungen sind somit eng mit der Barockzeit und deren Kriegserfahrungen verbunden, was die vorliegende Analyse weiter legitimiert.

Die Ereignisse und Folgen des Dreißigjährigen Krieges könnten somit nicht nur thematisch, sondern auch unmittelbar zur Transformation der visuellen Topografien der Hölle beigetragen haben. Das Massensterben, die Hungersnöte, die Epidemien und die permanente Gewalt schufen Bilder und Raumerfahrungen, durch die die Hölle zunehmend weniger als transzendentes Jenseits, sondern vielmehr als konzentrierter Raum irdischen Leidens vorstellbar wurde. Diese visuellen Schemata wirkten wiederum unvermeidlich auf literarische und religiöse Darstellungen zurück, in denen die Hölle zunehmend zu einer metaphorischen Abbildung der historischen Realität wurde.

4.2. Kehlmanns Eulenspiegel-Figur und deren Narrenfreiheit in Bezug auf das Konzept der Hölle

Abschließend ist die zentrale Funktion der Figur Till Ulenspiegel als narratives Bindeglied und katalytisches Zentrum des Romans zu hervorzuheben. Tylls außergewöhnlicher Überlebenswille rettet ihn wiederholt aus Situationen, die faktisch seinen Tod hätten bedeuten müssen, oft auf rational nicht erklärbare Weise: Sei es das Überleben am Mühlrad, die Nächte in der Wildnis oder seine mysteriöse Rettung aus dem eingestürzten Schacht, in dem alle anderen gestorben sind. Sogar einen Schuss in der Schlacht von Zusmarshausen übersteht er scheinbar unbeschadet, obwohl der Graf deutlich sieht, wie Tyll getroffen wird – dessen Kleidung ist zwar zerrissen und blutig, doch am Rücken findet sich keinerlei Spur einer Wunde (vgl. Kehlmann 2017: 223). Diese Beinahe-Tode rücken ihn in die Nähe der im Roman omnipräsenten Geistwesen. Tyll wird dadurch für den Erzähler der ersten Kapitel, der das kollektive Gedächtnis des zerstörten Dorfes verkörpert, zu einer zentralen Identifikationsfigur: Er ist kein gewöhnlicher Sterblicher mehr, sondern eine über der Zeit stehende, geisterhafte Konstante in einer Welt des Zerfalls und des Todes.

Tylls scheinbare Unsterblichkeit lässt sich am plausibelsten durch Johannes Waßmers Interpretation der *Narrenfreiheit* erklären. Unter Rückgriff auf das Werk Bachtins konstatiert Waßmer, dass die Freiheit des Narren darin begründet liegt, dass er eine Fremdheit gegenüber der

Welt wahr, sei es innerhalb des Chronotopos oder aufgrund der Tatsache, dass er deren Regeln entweder nicht kennt oder aber bewusst ignoriert (vgl. Waßmer 2023: 49). Abgesehen von offensichtlichen Beispielen, etwa Tylls Verhalten gegenüber den adeligen Figuren (vgl. Kehlmann 2017: 235), die theoretisch über Macht ihm gegenüber verfügen, lässt sich hierzu auch seine freiwillige emotionale Isolation von nahezu allen anderen Figuren zählen, die ihm – da er in ständiger Bewegung bleibt – zugleich seine Freiheit garantiert. Kehlmann hebt selbst im Gespräch mit der „ZEIT“ hervor, dass seine Eulenspiegel Figur eine radikale, literarische Freiheit inhärent sei – ein Aspekt, den Clemens Setz im selben Kontext präzisiert, indem er darauf verweist, dass diese totale Freiheit untrennbar mit Horror und Regellosigkeit einhergeht (vgl. Soboczynski/Camman 2018).

Tyll bewahrt sich gerade so viel menschliche Züge, dass er mit den anderen, psychologisch tiefgründig gezeichneten – und die gesellschaftlichen Normen der Zeit wahren – Figuren des Romans interagieren kann. Dennoch bleibt für die Lesenden stets spürbar, dass er sowohl ein Übermaß als auch ein Defizit an menschlichen Zügen in sich vereint. Er ist keine sich entwickelnde Figur im klassischen Sinne, sondern eine statische Konstante, die das infernale Zeit-Raum-Kontinuum des Krieges überdauert, nicht nur als Zeuge, sondern als integraler Bestandteil dieses Schreckens. Waßmer gelangt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung:

Sein uneinheitliches Verhalten ist nicht etwa einer Figurenentwicklung geschuldet, wie sie dem Bildungsroman entspräche, der auf ein Ziel zuläuft. Vielmehr wird Tyll als Typus vorgestellt, der die närrische Wahrheitskritik und die schelmische Überlebensfähigkeit aus ihren Kontexten herauslöst. (Waßmer 2023: 57)

Tyll ist somit mehr als nur eine historische Figur; er ist eine zeitlose Gestalt, die die Besonderheiten des Dreißigjährigen Krieges überwindet. Gleichzeitig ist er jedoch weit mehr als ein Narr: Er wird zum Träger einer universellen Gewalterfahrung der Menschheitsgeschichte und vermag es, das Leid aller Kriegsgeschehnisse zu bezeugen.

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, kurz auf die Rolle des Teufels im Roman einzugehen, zumal nicht nur das christliche Höllenkonzept untrennbar mit ihm verbunden ist, sondern auch im literarischen Schaffen Kehlmanns Figuren mit diabolischen Attributen einen zentralen Stellenwert einnehmen, die zumeist dazu dienen, die diabolische Natur des Künstlers sowie des kreativen Prozesses zu beleuchten.⁴ In diesem Zusammenhang sei auf das Kapitel „Herr der Luft“ verwiesen, welches eine explizite intertextuelle Anspielung auf den „Epheserbrief“ (Eph 2,2) darstellt: „in denen ihr früher gewandelt seid nach der Art dieser Welt, unter dem Mächtigen, der in der Luft herrscht, nämlich dem Geist, der zu dieser Zeit am Werk ist in den Kindern des Ungehorsams.“ In diesem Kapitel erfährt man von Tylls Kindheit; hier kommen auch jene zwei Nächte im Wald zur Sprache, in denen der Junge durch totale Isolation und existenzielle Grenzerfahrungen grundlegend gewandelt wurde. Als sein Vater ihn schließlich findet, balanciert der Junge nackt, kichernd und von Kopf bis Fuß blutverschmiert auf einem Seil, das zwischen zwei Bäumen gespannt ist, als wäre er vollkommen schwerelos: „Etwas schwebt über ihnen, weiß von Kopf bis zu den Füßen, und stiert herab, und obgleich es schon dunkel wird, sieht man die großen Augen, die gefletschten Zähne, das verzerrte Gesicht.“ (Kehlmann 2017:

⁴ Mehr über die Rolle des Teufels in Kehlmanns Werk: Rickes, Joachim (2010): Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann – „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“.

79) Nach den zwei Nächten im Wald lassen sich Tylls Auftreten und Verhalten als eine Art diabolische Besessenheit interpretieren, die ihm zugleich den Grundstein für sein späteres künstlerisches Talent legt.

Als Wesen an der Grenze zwischen Geist und Körper fungiert Tyll zugleich als Überlebender und Zeuge, als Volkslegende und Allegorie. Seine bloße Präsenz verwebt die Welten der Lebenden und der Toten miteinander. Selbst das Inferno, die endlose Gegenwart des Krieges, kann ihn nicht vernichten. Denn Tyll verkörpert eine radikale Form des Überlebenswillens, der Anpassung und des Erinnerns in einer Welt, in der die Möglichkeit einer Zukunft infrage steht. Dieser Überlebensdrang eröffnet gleichsam die Möglichkeit des Eingreifens einer höheren Macht, deren göttliche oder teuflische Natur jedoch offenbleibt, und begründet damit eine Lesart, die gerade durch die zuvor erörterten Instrumente des *gebrochenen Realismus* und der *doppelten Optik* plausibel wird.

5. Abschluss

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Kehlmann in seinem Roman den Dreißigjährigen Krieg nicht bloß als historische Kulisse nutzt, sondern ihn als allgegenwärtigen, infernaln Raum – einen *irdischen Kosmos der Hölle* – konstruiert. Wie die Analyse gezeigt hat, verschwimmen in diesem narrativen Raum die Grenzen zwischen der physischen Realität des Krieges und der metaphysischen Vorstellung der Verdammnis.

Die von Falconer und Camporesi beschriebene barocke Höllen-Ikonografie findet in Kehlmanns Werk eine moderne, säkularisierte Entsprechung. Die Hölle ist hier kein Ort nach dem Tod, sondern ein Zustand totaler Immanenz: Eine groteske Stadt aus Leibern, Gestank und unaufhörlicher Gewalt, aus der es keinen Ausweg möglich ist. Tylls radikale Ablehnung der Vergabung im Angesicht des Todes besiegelt diese Erkenntnis: In einer wegen Krieg zur Hölle gewordenen Welt bleibt nur die nackte Existenz und die Zeugenschaft des Künstlers, während (fast) jede Hoffnung auf transzendente Erlösung in der giftigen Luft des Krieges verpufft.

Literatur

- Arendt, Hannah (2016): Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: Piper.
- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos [1937–1938/1975]. Berlin: Suhrkamp.
- Baraban, V. Elena/Jaeger, Stephan/Muller, Adam (Hg.) (2012): Fighting Words and Images. Representing War across the Disciplines. Toronto: University of Toronto Press.
<https://doi.org/10.5612/slavicreview.72.2.0371>.
- Bäckström, Olli (2023): Military Revolution and the Thirty Years War 1618–1648. Aspects of Institutional Change and Decline. Helsinki: Helsinki University Press.
<https://doi.org/10.33134/HUP-21>.
- Baßler, Moritz (2022): Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens. München: C.H. Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406783388>.
- Camporesi, Piero (1987): The Fear of Hell. Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe. University Park, PA: The Pennsylvania State University.

- Croxtan, Derek (2013): *Westphalia. The Last Christian Peace*. New York: Palgrave Macmillan New York. <https://doi.org/10.1057/9781137333339>.
- Falconer, Rachel (2005): *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748617630.001.0001>.
- Franz, Günther (1961): *Der Dreissigjährige Krieg und das deutsche Volk: Untersuchungen zur Bevölkerungs- und Agrargeschichte*. Stuttgart: Gustav Fischer.
- Kehlmann, Daniel (2015): *Kommt, Geister*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kehlmann, Daniel (2017): *Tyll*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kriegleder, Wynfrid (2011): *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien: Praesens. <https://doi.org/10.1353/oas.2012.0043>.
- Krönert, Lukas (2022): „Aber was, [...] wenn es nicht so ist?“. Ambivalente Figurationen der Zeit in Daniel Kehlmanns ‚Mahlers Zeit‘. In: *Neophilologus* 106, S. 627–647. <https://doi.org/10.1007/s11061-022-09733-w>.
- Lampart, Fabian/Navratil, Michael/Balint, Iuditha/Moser, Natalie/Humbert, Anna-Marie (Hg.) (2020): *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110647488>.
- Liessmann, Paul (Hg.) (2019): *Die Hölle: Kulturen des Unerträglichen*. Regensburg: Paul Zsolnay.
- McLoughlin, Kate (2012): Not Writing About War. In: Baraban, V. Elena/Jaeger, Stephan/Muller, Adam (Hg.) (2012): *Fighting Words and Images. Representing War across the Disciplines*. Toronto: University of Toronto Press, S. 46–64. <https://doi.org/10.3138/9781442686731-005>.
- Münkler, Herfried (2019): *Der Dreißigjährige Krieg: Europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648*. Berlin: Rowohlt Berlin. <https://doi.org/10.1017/S0067237820000302>.
- Piette, Adam (2009): War Zones. In: McLoughlin, Kate (Hrsg.) (2009): *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521895682>.
- Platthaus, Isabel (2004): *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München: Wilhelm Fink.
- Rickes, Joachim (2010): *Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann – „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schenk, Klaus/Stingelin, Martin (Hg.) (2023): *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmidt, Georg (2018): *Die Reiter der Apokalypse. Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*. München: C.H. Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406723391>.
- Waßmer, Johannes (2023): Von Schelmen, Anarchen und dem Ende der Idee des Geschichtlichen. Daniel Kehlmanns „Tyll“ narrt den Dreißigjährigen Krieg. In: Meyer, Daniel/Rothmund, Elisabeth (Hg.) (2023): *Der Dreißigjährige Krieg in Literatur und Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 47–61. <https://doi.org/10.14220/9783737016056.front>.

Zeyringer, Klaus (2008): Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Daniel Kehlmann. Text + Kritik, Bd. 177, S. 36–45.

Online-Quellen

Bucheli, Roman (2017): Daniel Kehlmanns neuer Roman: die Geburt Europas aus dem Geist des Krieges. <https://www.nzz.ch/feuilleton/daniel-kehlmanns-neuer-roman-die-geburt-europas-aus-dem-geist-des-krieges-ld.1320765> (letzter Zugriff: 20.08.2026).

Hayer, Björn (2017): Ein Narr? Ein Freigeist! <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/tyll-von-daniel-kehlmann-ein-narr-ein-freigeist-a-1172021.html> (letzter Zugriff: 30.07.2026).

Jessen, Jens (2017): Der ewige Gaukler. <https://www.zeit.de/2017/41/tyll-daniel-kehlmann-roman> (letzter Zugriff: 30.07.2026).

Oberreither, Bernhard (2017): Daniel Kehlmanns „Tyll“: Ein Narr zieht in den Krieg. <https://www.derstandard.at/story/2000065979698/daniel-kehlmanns-tyll-ein-narr-zieht-in-den-krieg> (letzter Zugriff: 30.07.2026).

Soboczynski, Adam/Camman, Alexander (2018): Steckt das Böse in uns allen? Interview mit Daniel Kehlmann und Clemens Setz. <https://www.zeit.de/2018/02/daniel-kehlmann-clemens-setz-tyll-eulenspiegel-interview> (letzter Zugriff: 30.07.2026).