

Ein romantisches Bild unter klassischen Vorzeichen: Mittelmeer, Balkan und Orient in von Schwaden umwobenen Höhlen, Ruinen und Kirchen

*A romantic image under classical omen:
Caves, ruins, and churches shrouded by swathes
in the Mediterranean, Balkans, and the Orient*

Miodrag VUKČEVIĆ (BELGRAD)
izvorni znanstveni rad

SCHLÜSSELWÖRTER:

Alterität, Drama,
Georg Kastrioti, Joseph
Freiherr von Auffenberg,
Skanderbeg

KEYWORDS:

Alterity, Drama, Georg
Kastrioti, Joseph Baron of
Auffenberg, Skanderbeg

ZUSAMMENFASSUNG

Sein romantisch geleitetes Geschichtsinteresse verlegte Joseph Freiherr von Auffenberg nach Adrianopel, mit der osmanischen Hauptstadt in eine Naturlandschaft, in welcher die Suche nach Identifikationsmerkmalen durch in Dämmerung liegendem traditionellen Kontrastreichtum als Alterität zum Ausdruck kam. Der Beitrag untersucht am Beispiel Auffenbergs Drama *Skanderbeg* (1846), inwiefern literarisch reflektierte Identifikationsmuster entsprechend den dichterischen Strömungen Klassik und Romantik Vorstellungen vom adriatischen Balkanraum schufen, diesen als Teil eines gemeinsamen Kulturraums wahrzunehmen. An Schauplätzen von Höhlen, Ruinen und Kirchen wird eine feste Ordnung sittlich-moralischen Wertegefüges reflektiert, ergo die Fiktionalisierung einer Alterität, die identitätsstiftend im historischen Diskurs steht.

ABSTRACT

Joseph Baron of Auffenberg transferred his romantically guided interest in history to Adrianople, the Ottoman capital located in a natural landscape, where the search for identification met alterity expressed in a traditionally rich contrast surrounded by twilight. Using the example of Auffenberg's Drama *Skanderbeg* (1846), the paper examines the extent to which literature reflects patterns of identification in accordance with the poetic currents of the classical period and romanticism, which create ideas of the Adriatic Balkan region as a part of a common cultural ground. The locations of caves, ruins and churches reflect a fixed order of ethical value structure, ergo the fictionalization of alterity that shapes identity in historical discourse.

1.1 JOSEPH FREIHERR VON AUFFENBERG, SEIN WERK UND SEINE ZEIT

Für die zugrunde gelegte Problemstellung einer Untersuchung zu den Diskursformationen ‚Orientalismus‘, ‚Balkanismus‘ und ‚Mediterranismus‘ in der deutschen Literatur soll in der vorliegenden Abhandlung ein Schauspiel des Dramen- und Balladendichters Joseph Freiherr von Auffenberg unter dem Titel *Skanderbeg* (1846) in der Spannbreite zwischen Mentalitätsforschung, Alienität und Alterität bzw. Identität sowie einer „postkolonialen“ Literatur thematisiert werden. Ansatzpunkt dazu sind kulturwissenschaftliche Fragestellungen des in der Literatur anzutreffenden Verhältnisses Mitteleuropas zum Balkan, das im vorstehenden Zusammenhang gleichsam als ein Verhältnis des Zentrums zur Peripherie gedeutet werden kann. Eine derartige Konstellation wurde Mitte der dreißiger Jahre ideologisch und politisch am radikalsten in der Zeitschrift *Berlin-Provinz* gelöst.

Zum Leidwesen einer eingehenden Beschäftigung mit Joseph Freiherr von Auffenberg ist es mit dem Forschungsstand zu ihm nicht sonderlich gut gestellt. Und in jüngeren Diskussionsbeiträgen zum Motiv *Skanderbeg* lässt sich auch nur ein begrenztes Interesse verzeichnen. In dessen Mittelpunkt steht dabei hauptsächlich die Frage nach *Skanderbegs* Abstammung (Hetzer 2), und dass zweifellos wegen den vor knapp zwei Jahrzehnten neu angeregten und noch nicht abgeschlossenen nationalstaatlichen Bildungsprozessen im sog. Westbalkan (z. B. bei Ragaru oder Ermolin). Eine derart ausgestaltete Grundlage lässt allerdings jeglichen darauf aufbauenden Diskurs unabhängig von einem vermeintlich systemtheoretischen (Dhima/Qemal), literaturwissenschaftlichen (Dhima/Kashahu) oder kulturkritischen Ansatz (Fishta) nicht über den vorgegebenen Rahmen hinausweisen (Bevapi).

Es mag ein interessanter, gar intriganter Zufall sein, dass Joseph Freiherr von Auffenberg für seine Kriegserfahrungen einst ebenso berühmt war wie Georg Kastrioti, der Held seines Trauerspiels *Skanderbeg*. Allerdings war Auffenbergs umfangreiches literarisches Schaffen seinerzeit nicht weniger bekannt. Obgleich er noch 1827 in *Brockhaus' Konversationslexikon* unter dem Eintrag *Deutsche (jetzt lebende) dramatische Dichter* in einem Zuge u.a. mit Fouqué, Grillparzer, Klingemann, Raupach oder Uhland erwähnt und zusammen mit Reinbeck zu den zwar fleißigsten wenn auch nicht glücklichsten Dramendichtern gezählt wird (144), ist er heute nahezu vollkommen in Vergessen-

heit geraten. Trotz der Anerkennung, er würde historische Stoffe nicht ohne Geschick behandeln, auch nicht ohne ein würdiges Erfassen der im höheren Drama stets waltenden höheren Idee (146), blieb es ihm verwehrt, zum Ruhm seiner Zeitgenossen Raupach und Kotzebue zu gelangen (Grubačić 53).

Aus den spärlichen Angaben des ersten Eintrags zu Auffenberg selbst lassen sich in *Brockhaus' Konversations-Lexikon* (1894) lediglich einzelne Eckdaten aus seinem Leben entnehmen. Geboren in Freiburg im Breisgau im historischen Jahr des Beginns der Französischen Revolution studierte der Dichter und Dramatiker Rechtswissenschaften und stand danach in militärischen Diensten. 1822 wurde er zum Mitglied des Hoftheaterkomitees in Karlsruhe berufen, darauf zum Präsidenten bis zu dessen Auflösung 1832, als er eine Spanienreise antrat, bei der er schwer verletzt wurde. Kein ganzes Jahrzehnt nach seiner Abberufung aus dem Amt des großherzoglichen badischen Hofmarschalls, das er seit 1839 bekleidete, verstarb er 1857.

Aus dem, was von seinem Lebenswerk erhalten geblieben ist, – denn Vieles, was zwar aufgeführt aber in gedruckter Form nicht veröffentlicht worden ist, fiel einem Großbrand im Karlsruher Theaterarchiv zum Opfer –, lässt einen roten Faden jedenfalls erkennbar machen. Geschichtsthematisch lassen sich seine Dramen und Balladen nämlich anhand der ihnen gemeinsamen Bedeutung verbinden, die zivilisationsgeschichtlich für sie die Glaubensfrage hat. Von seinen erstgeborenen Drillingen, den Trauerspielen *Pizarro*, *Die Spartaner* und *Victorin* (1816) an, der Beschäftigung mit dem Auf- und Ausbau eines ethisch-moralischen Wertegefüges im Zivilisationskreis, dem man zugehört, über die Frage von dessen kultureller Rechtfertigung gegenüber andersgerichteten historischen Kontinuitäten gleichen Ursprungs wie die Schauspiele *Der Löwe von Kurdistan*, *Alhambra* und *Das Nordlicht zu Kasan* schließt er letztlich den Kreis im für ihn zentralen Kulturraum. Dieser hält die Geschichte des alten Kontinents scheinbar als eine Art Transitionsgebiet in Fahrt.

Mit dem Trauerspiel über den spanischen Eroberer, Konquistador Francisco Pizarro, dem es gelang, die inneren Unruhen im Inkareich auszunutzen, um es in den 1530er Jahren zu erobern, setzt Auffenberg den Grundstein für seinen aufklärerisch-kritischen Ansatz. Dessen romantische Evolution erhält durch die Überführung einer individuellen Verpflichtung zur historischen Tat im Folgenden auch Charakteristiken einer nationalen Apologetik (Grubačić 53). Auffenberg fasst das Opfer des Siegers in der Schlacht von Salamis zwar später in seinem Trauerspiel *Das Opfer des Themistokles* nahezu symbolistisch

mit dem attischen Feldherrn zusammen, doch weitaus gewichtiger ist das thematisierte Ergebnis der Schlacht, das herbeigeführte Ende der Perserkriege. Leonidas, König von Sparta, wehrte nämlich damit die eigene Kulturtradition gegen die vom Osten kommende, den Orient ab.¹

Indem Auffenberg den nüchternen herderschen Ansatz der Geschichtsquellenforschung mit romantischer Begeisterung durchsetzte, dabei die mittel- und westeuropäische Glaubensgeschichte vom enttäuschenden politischen Pragmatismus der Restaurationsepoche lösen wollte, wandte er sich eher randständigen, vom Mythos umgebenen Themen und Motiven zu. Das von ihm bereiste Spanien sollte während der Zeit der maurischen Herrschaft zu seinem geradezu Traumland werden. Hatte er seine Trilogie *Alhambra* (1830) eigenen Worten zufolge noch als sein Hauptwerk bezeichnet (1843 III), das mit breiten lyrischen und epischen retrospektiven Partien die ganze Entwicklung des Islams von seinen Anfängen bis zum Untergang seiner europäischen Macht zur Darstellung bringt (Elschenbroich 441), schließen seine Werke in der, wie Auffenberg es nennt, Reihenfolge ihrer historischen Verwandtschaft (1843 III) einander an. Insofern sind die Themen und Motive des Fünfkaisers *Das Nordlicht zu Kasan* (1838), nach einer Reihe an Werken zu solchen aus der spanischen Geschichte, ebenso unter dem Gesichtspunkt eines geschichtlichen Zusammenhangs zu verstehen.

Überraschend erklingende Glocken über dem Kopf des falschen Kaisers, während er auf einer felsigen Anhöhe steht, erleuchtet vom „Nordlicht“ im Augenblick, als Kosaken vom Don her anstürmen, bilden folglich nicht nur eine durch die Szenengruppierung deutlich zu erkennende Bedeutungszuweisung. Die, Grubačić zufolge, rhetorischen Gewitter seiner Dramen möchten harmonische Vorstellungen eines Heranreifens der Gerechtigkeit, die Vorstellung, welche sich die Welt versucht, ständig selbst aufzudrücken, in ihre Einzelteile zerbersten lassen (64). Einerseits spricht die Rezeptionsgeschichte des zugrunde liegenden Motivs im westlichen Europa zunächst nicht nur über Probleme in der westeuropäischen Machtordnung, sondern auch über Verhältnisse, die eine kulturelle Zugehörigkeit paradigmatisch erscheinen lassen. Der zum literarischen Motiv aufgestiegene Kosakensoldat Emeljan Pugachev, der, wie aus der russischen Geschichte bekannt ist, sich als Peter III (den im

1 Ausführlicher zum Stoff der Schlacht von Salamis: Vukčević, M.: Oblici sećanja u Vojnicima Salamine Havijera Serkasa [Erinnerungsformen in Javier Cercas' Soldaten von Salamis]. In Vesna Dickov (Hrsg.): Identitet, mobilnost i perspektive u studijama književnosti i kulture. Beograd/ Chieti 2017, S. 357-379.

Attentat umgekommenen Ehemann Katharinas der Großen) ausgab, wurde gerade zum Zeitpunkt seiner Verhaftung und Hinrichtung (1775) literarisch auf der französischen Sprache bearbeitet. Zumindest signifikant sind die von Richard Maxwell diesbezüglich angesprochenen kanalübergreifenden Zensurprobleme (125), denn das Werk wurde nicht in Frankreich sondern in England veröffentlicht. Obwohl sich Joseph Freiherr von Auffenberg für sein Trauerspiel *Das Nordlicht zu Kasan* nun offensichtlich Georg Dörings Erzählung *Die Frau des Rebellen* (1827), der ersten deutschen Übertragung als Grundlage bediente, der er einzelne Personen und den Handlungsgang entlehnte (Günzerodt 716), kommt seiner stofflichen Bearbeitung eine zusätzlich erweiterte Bedeutung mit dem nur bei ihm vorkommenden Namen Alexy Petrowitz Foma zu. Die aristokratisch anmutende Namensgebung sublimiert das sich in Deutschland seinerzeit umbrechende französische kulturelle Vorbild symbolisch zum gemeinsamen zivilisationsgeschichtlichen Nenner. Pugachevs ‚freiheitsliebender‘ Entschluss, sein Vaterhaus zu verlassen, um nach Persien zu reisen, und sich daraufhin Gewalttaten zu widersetzen, dadurch dass er freischärlende Räuber zu christlichem Leben bekehrt (Günzerodt 712), verlegt den Grundzug von Auffenbergs Werk vornehmlich in den Bereich der Beschäftigung mit der Kirchen- und Glaubensgeschichte.

Ein Auffenberg zugeschriebenes Pathos, das den Tenor in den seltenen Quellen zu seinem Werk bildet, ergibt sich durchaus aus dem Umstand, dass die von ihm behandelten Themen gleichzeitig geschichtsbewegend in Erscheinung treten.

Wie er die ‚Alte Welt‘ und ihre geteilten Ansichten perzipiert, belegt weiterhin die Anordnung von Auffenbergs Gedichten in der Sammelausgabe *Polyanthea* (1844). Für Auffenberg sind die christlich-asiatischen Mythologeme aber nicht lediglich als locus amoenus oder dulce refrigerium definiert. Sein Hellenismus, der nicht nur in seinen Tragödien zum Ausdruck kommt, sondern auch in seiner Balladendichtung, zeigt dabei dessen zwei Gesichter. Slobodan Grubačić (63) entwirft hierzu ein sowohl historisches aber auch kulturgeschichtliches Bild: Einerseits deckt Auffenbergs früher Ausguss an Philhellenismus ein scharfes Gehör für die Zerfallssymptome und den Aufstieg eines Volkes auf; andererseits treten die bedichteten Ereignisse in ein System allgemeiner moralphilosophischer Standpunkte, die auf einem entweder altgriechischen oder aber schillerschen epigonalen ethischen Gedanken fußen und das Menetekel menschlicher Affektivität verurteilen. *Schatzgewölbe* (1843), eine

Ballade nach einer serbischen Volkssage, die die Tyrannei mönchischer Laune anprangert, steht im genannten Sammelwerk an der Stelle zwischen den Balladen *Perseus* und *Die barmherzige Schwester*. Während die erste noch 1816 im slowakischen Groß-Topoltschan entstanden ist, wo antihabsburgische Aufstände und Angriffe der Türken im 16. und 17. Jh. die Stadt verheerten, entstand die nachfolgende Ballade 1832 in Granada. Mit den Verszeilen über die

in Carthagera tobende Kampflost/ [...] Dieses Bild dem schmerz-
umflorten,/ Rechten Auge Allah's gleicht./ Finster von der Was-
serwüste/ Wendet sich der Amir ab, Schwinget seinen krummen
Stab, Nach Italiens ferner Küste (1844: 316),

wird der Schlacht von Cannae gedacht. – Hannibal Barkas fügte dem Römischen Reich mehrere schwere Niederlagen zu, derer wegen das Römische Reich 216 v. Chr. vor dem Untergang stand. Noch Jahrhunderte später suchten die Herrscher des Oströmischen Reiches Justinian und Heraklios mithilfe von Vizekönigtümern, Verwaltungsbezirken, z. B. den Exarchaten von Ravenna und Karthago die christliche Macht im Mittelmeerraum zu festigen; Karthago wurde 698 von den Arabern vernichtet.

1.2. DIE STOFFLICHE AUSWEITUNG VON SAGENHAFTEN MOTIVEN: DER SKANDERBEG

Nach seinen historischen Ausflügen scheint Joseph Freiherr von Auffenberg seinen Themenkreis, mit seinem heroischen Schauspiel *Skanderbeg* wieder auf die eigene Kultur und Geschichte einzuengen. Doch den Ideen romantischer Dichter und Autoren wandte er sich im Gegenzug zu klassischen Formen zu. Denn gleich im Personenregister werfen sich die ersten Unklarheiten auf. Der Titelträger wird nämlich erst im Anschluss an das erste Drittel des Personenregisters genannt. Ein Eindruck vermeintlicher Verwirrung wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Namensgebung einem scheinbar klassischen Ursprung folgt. Auffenbergs gewissermaßen gesondertes Augenmerk, das er der Namensgebung für gewöhnlich schenkt, gilt hier traditionellen Ursprüngen. Überraschenderweise stellt er dabei eine Abstammung christlich-slawischen Ursprungs in eine Reihe italoromanischer Tradition. Nach dem Festungskom-

mandanten Uraconte Chiuda und dem Kaufmann Scura Comino steht in der Auflistung Michalo Goïco als Befehlshaber der Arnauten im türkischen Dienste unerwartet in einer quasi Janitscharen-Tradition. Demgegenüber wird parallel dazu eine mit Petrus Mitrowick projizierte christlich-slawische Tradition in ein scheinbar nicht zu überblickendes Bezugsgefüge gestellt, in welchem dieser zum Anführer der bewaffneten Bergbewohner ernannt wird, die als Skipetaren bezeichnet werden.

Man könnte es als konsequent deuten, dass Auffenberg im Rückgriff auf nationalgeschichtliche Themen klassisch geregelte Formen abstreift. Der in das Schauspiel einführende Zeitrahmen, welcher durch den ersten Handlungsort Adrianopel abgesteckt wird, stellt den mit Croja, durch diesen zweiten Handlungsort bestimmten Schwerpunkt in einen historischen Bezugsrahmen, der zwischen Sagenhaftem und Geschichtlichem oszilliert. Adrianopel, heute Edrine, serb. Jedrene, von 1368 bis 1453 Hauptstadt des Osmanischen Reiches, spricht mit ihrem Namensgeber Kaiser Hadrian (76-138 n. Chr.) einerseits die antik-christliche Grundlage an, die für die deutsche Kulturidentität später während der Zeit des römischen Papstes Hadrian I (772-795) ihren Ausdruck findet. Wurde diese durch die erste Erwähnung des Deutschen als Volkssprache im Brief des päpstlichen Nuntius Gregor von Ostia an den Papst bekräftigt, in dem es hieß, dass die Beschlüsse der Kirchensynode nun auch *tam latine quam theodisce* verkündet wurden (Schulze 19), ist dabei der Widerstand Karls des Großen mit der Frankfurter Synode 794 gegen die 787 zugelassene Bilderverehrung für den weiteren Hergang von weitaus größerer Bedeutung (Hartman 181). Zieht man in solch einem historisch definierten Zusammenhang zusätzlich noch die Bedeutung Adrianopels hinzu, die es durch die schwerste Niederlage der Römer gegen die germanischen Stämme noch seit der Varusschlacht im Teutoburger Wald hat, die Niederlage gegen die Goten 378, welche, wenn nicht als Auftakt der spätantiken Völkerwanderung dann jedenfalls als Vorspiel zum Untergang der antiken Welt gewertet werden (Judeich 10) kann, so lässt das eine eindeutige Identitätszuweisung nicht zu.

An dieser Stelle setzt Auffenberg offensichtlich an Analogien zwischen Theoderich dem Großen und Georg Kastrioti an, die im Sagenhaften zu suchen sind. Johann Georg von Hahn verbindet diese beiden Sagengestalten mit einem alten nach der Sommerwende gegen Süden zurückweichenden Sonnengott (21), und zur Unterstützung dieser Ansicht gibt er einen Hinweis auf das Gold, das Skanderbeg auf seiner Flucht mitnimmt. Er geht nämlich davon aus,

nachweisen zu können, dass in der indogermanischen Sprache Gold so viel als Licht bedeutet. Seine Feststellung, die Sage habe keinen Sinn für Siege, die jünger sind als die Zeit, in der sie selbst entstand (21), ist insofern aufschlussreich, als dass sie anhand der Flucht, die durch die jeweils entsprechende Sage vermittelt wird, einen neuen Hinweis bietet. Der Kehrschluss historischer Ereignisse begründet den bei beiden, sowohl bei Theoderich als auch bei Kastrioti erkennbaren Widerstand gegen Obrigkeiten, samt ihrer Auseinandersetzungen innerhalb der eigenen Stammesgemeinschaft als Weg zur Legitimierung, letztlich der Begründung der jeweils eigenen Zivilisation (Börm 129). Auffenbergs historisches Stück versetzt damit die als weltbewegend wahrgenommen gesellschaftlichen Ereignisse in einen Rahmen, der den Grundkonflikt folglich in den Zivilisationsbestrebungen erkennt. Er verweist die zur Redewendung abgegossene „Überführung des antiken Originals“ an Prozesse, die im Transformationsgebiet noch nicht abgeschlossen sind, möchte man die Übersicht der Ereignisse in Erklärung von Alexander Keith's so stehen lassen:

It was not solely the decline of the Moguls that gave free scope to the Ottomans. In the year 1291, Acre was stormed and taken by the Mamelukes, and the Crusaders lost their last inch of ground in Palestine. (...) And it was on the twenty-seventh of July, in the year 1301,* (erroneously stated by Gibbon 1299) of the Christian era, that Othman first invaded the territory of Nicomedia (317).

Einen dahingegen nicht beachteten Entwicklungsstrang stellt der Spielortwechsel nach Croja her. *Kroai* (griech. Kpoai), Lat. *Croia*, *Croya* und *Croarum*, seit dem 6. Jh. belegt, im 9. Jh. Bischofssitz, stellt den historischen Rahmen durch den vom Heiligen Römischen Reich bestimmten Geschichtsverlauf her. Die Niederlage in den Kreuzzügen öffnete nicht nur den Weg zur Unterdrückung des antik-christlichen Erbes im Ursprungsgebiet; mit dem das Ende des Byzantinischen Reiches besiegelnden Sieges des Osmanischen Reichs 1365 rückten die alternierenden Merkmale in ein neues Bezugsgefüge. Für Auffenberg war das wohl eine wahre Schatztruhe an Motiven, die er durch seine Fähigkeit, diese zu kombinieren, an das Stoffliche annäherte. Dementsprechend lässt sich sein Gesamtwerk einschließlich des Dramas *Nordlicht zu Kasan* durch eine Kette oder einen Komplex von Motiven, den keim- und kombinationsfähigen Bestandteil eines Stoffes (Frenzel, V) hinsichtlich des Motivs

Pugachev und des dreifach geschlossenen Friedens zwischen den Sultanen des Osmanischen Reiches, 1568 mit dem Heiligen Römischen Reich sowie 1713 und 1829 mit dem Russischen Kaiserreich in Adrianopel, Elisabeth Frenzels grundsätzlicher Definition für eine Stoffanalyse folgend, auf stofflicher Ebene zusammenfassen.

Das Beispiel des Wohnsitzes der Familie Skanderbegs, der mit romantischem Stoff angereichert zu Ortssage aufstieg, zeigt den Kreis, den der literarische Stoff von der mündlichen Überlieferung über die darauf folgende wunderliche Verzerrung und dessen Zusätze, mit letztlich seiner Rückführung in die Literatur schließt. Auffenbergs Ansatz kann in Anlehnung an Johann Georg von Hahns distinktiver Definition Ortssage-Volkssage (52) demzufolge als ein Vorgehen gewertet werden, das in literarischer Absicht versucht, das Interesse zu erhöhen. Bei ihm wird der überkommene Stoff den menschlichen Verhältnissen angepasst, anthropomorphisch gestaltet und entfernt sich dadurch von der Volkssage (Hetzer 107).

2. ROMANTISIERUNG DER GESCHICHTE

Bei der Suche nach den Geschichtsquellen zu Georg Kastrioti war Auffenberg für die mündliche Überlieferung zu Skanderbeg in erster Linie auf Barletius (1508) als Quelle angewiesen. Hahn konnte nicht anders, als auf dieselben Untersuchungen zurückzugreifen. Die Wiedergabe erscheint bei Hahn bis auf die Lücken, die sie hinterlässt, getreu der Überlieferung, mit Ausnahme des Wohnortes der Familie Skanderbeg, die aus der Ortssage entnommen wurde. Unerwähnt bleiben allerdings auch Angaben zu familiären Beziehungen, einem Brief der leiblichen Mutter oder zu alten Dienern ebenso wie zur Abschmeichelung des Oberbefehls über das osmanische Heer. Hahn zufolge öffnet das eben deshalb den Raum für die Frage nach dem Zögern des Sultans, Skanderbeg wegen dessen Alters – er wäre doch zu jung – den Oberbefehl zu übergeben, obwohl er bereits 42/43 Jahre alt war (51).

Im Versuch, seinen Helden Skanderbeg auszuformen, war Auffenberg durch die Helden seiner ersten beiden Stücke scheinbar schon geübt. Doch selbst die zeitgenössische Kritik befand diese als schwer lösbare Aufgaben für die Tragödie. Mit ihrer Qualifikation, die sich in Aristoteles Poetik begründet (XIII, 5), beide wären unaristotelische Helden, - [F]ür Aristoteles

sind für das tragische Heldentum nämlich diejenigen Charaktere am besten geeignet, die weder im „Edelmuth“ und in der Gerechtigkeit „excellieren“, noch durch „Bosheit oder Schändlichkeit in Unglück geraten“, sondern vielmehr durch einen [...] Fehltritt“ – (Literatur=Blatt), definieren sich die ethisch-moralischen Werte aber nicht nur auf der menschlichen Ebene. Das Problem wird durchaus, zwar mit Abstrichen, auf einer höheren Ebene erkannt, wenn ein [,] zum Feldherrn und Vicekönig gewordener Schweinehirt wie Pizarro, und – umgekehrt – ein reinmoralischer Patriot, wie Leonidas, zu Tragödienhelden taugen soll[t]en (ebd). Hahn verlegt diese Konstellation dahingegen in die Kategorie der ästhetischen Charaktergestaltung, die sich aus ethischen Wertekategorien ergibt. Sein analog dazu verwendetes Beispiel von Auffenbergs Trauerspiel *Das Opfer des Themistokles*, dem Sieger in der Schlacht von Salamis und Wegbereiter der attischen Demokratie wird für die Motivation Skanderbegs hinsichtlich des Ende des Schauspiels vergleichend herangezogen. „Fechtend für das Vaterland zu sterben“, so Hahn, „ist nicht e r h a b e n; aber zu sterben, um nicht w i d e r das Vaterland zu fechten, welches undankbar uns ins Elend verstieß, das ist g r o ß [...]“ (387).

Das Interesse am Ursprung der eigenen Zivilisation dient Auffenberg allerdings nicht der Herausbildung von Identifikationsmerkmalen, die man in eine eigene Kulturtradition hinüberführen könnte. Der Handlungsort am Spielbeginn stellt den Hadrianswall metonymisch nämlich in ein Bezugsgefüge der Abgrenzung. Bezogen auf die kulturelle Grundlage im geographischen Raum, in dem Auffenberg sein Spiel stattfinden lässt, kann man mit den Worten des Kaufmanns Scura Comino dazu Folgendes hören: „Uneins sind viele Städte unter sich, Im Kampfe die verschied'nen Elemente des Römer-, Griechen- und des Slaventhums/ Die wie ein buntgemischtes, taubes Erz, Den Elfenbein des Urvolks noch umlagern“ (1846: 121). Der Dramendichter Auffenberg verdichtete Motive literarischen Erbes zum Stoff aus einer Traumwelt, in der nicht nach Besitzverhältnissen und Ursprünglichkeit, ergo Originalität gefragt wird. Er lehnt sich offensichtlich eng an die Idee, die von Elisabeth Frenzel als eine durch Handlungskomponenten verknüpfte, schon außerhalb der Dichtung vorgeprägte Fabel [...] an den Dichter herangetragen wird und ihm einen Anreiz zu künstlerischer Gestaltung bietet (V).

Weitaus gewichtiger als der Rückgriff auf geschichtlich abgeleitete romantische Motive scheint demgegenüber die Ein- oder Abgrenzung der Merkmale zu sein, die eine Identifikation mit damals aktuellen Gesellschaftsprozessen

sen erlaubten. Die Griechin Anastasia Elorios erscheint untergemischt unter mehreren Gruppen von Christen, und in jeder von ihnen in der Tracht eines „jungen Arnauten vom türkischen Heer“ (1846: 89) getarnt, durch ihre Vielfachung geschützt. In der Szene davor, in der mit Mohammed und dem Großvezier Mostapha im Thronsaal auf Saraj Morača, die den Anweisungen zufolge ganz im Vordergrund und sehr leise zu spielen sei, als Mohammed Skanderbeg als Halbtürken und abfällig als Giauren-Sohn bezeichnet (1846: 70/71), wird dessen christliche Herkunft eines Ungläubigen nicht nur betont sondern auch als kompromittiert dargestellt. Erst Skanderbegs Ausruf: „Ich bin Johannes Sohn!“ (1846: 108), während er den Säbel zieht, stellt einen möglichen Ausgang in die Tradition der schöpferischen Individualität in Aussicht. Auffenbergs Vorgehen ist zweifellos an Schillers Definition der literarischen Funktion gelehnt, demzufolge die entspannte Haltung des Lesers in Aufruhe zu bringen sei. Der dargestellte Grundkonflikt verweist also auf die Alterität, die in der Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Kultur- und Glaubenskreisen, dem Osmanischen Reich und der antik-christlichen Tradition gründet.

Wurde in der Gegenbewegung zur Klassik, der Romantik der Begriff „Klassik“ auf formale Übernahmen eingeengt und als absprechender Kampfbegriff vor allem gegen Schiller verwendet, dann bezeichnet der Begriff also keine vorbildliche Epoche, sondern eine Schule, die sich die griechische Klassik zum Vorbild genommen hatte. Die barocken Kennzeichen, stilistisch im Bilderreichtum ausgedrückt, scheinen zunächst ein klassisches Vorbild zu pflegen, wenn Anastasia mit Laute bei untergehender Sonne, umgeben von Blumen eine hellenisch-antike Ästhetik wachruft: „Eine Hirtin ruht im Tempelthale, Blickt die Krone des Olympus an“ (1846: 124). Das mag Skanderbeg im „Abendroth Daphne's Namen von Wellen geflüstert“ ebenso wahrnehmen, wenn er darauf Anastasia „des Vaters Wohnung“ (1846: 157) suchend in den Kontext identitätsstiftender Merkmale stellt.

Das Opfer für das heimische Volk allerdings, das man bereit war, zu zahlen, ist der Glauben selbst, den Anastasia in ihrem Vater und seiner märtyrerischen Tat zu erkennen versteht: „Vom Vater für das Landes Wohl geopfert,/ Vom Feind mit Erdengütern überhäuft,/ Mußt' er den aufgedrung'nen Turban tragen“ (1846: 103). Den auffindbaren klassischen Kennzeichen lässt sich wiederum entgegenhalten, dass die mit dem Terminus *Romantiker* bezeichneten Autoren sich Themen aus ihrer eigenen Kultur und Geschichte erschlossen, um sich von klassischen Formen abzuwenden. In Morads geäußertem Anspruch

auf alternierende Gültigkeit werden diese Stileigentümlichkeiten gegenübergestellt: „Erbebt nicht vor ihm Venedig`s Löwe?/ Und schritten uns're Kampfestiger nicht,/ Von ihm geführt, in Deutschlands Eichenschatten?“ (1846: 75)

Bekanntermaßen bevorzugte Schauplätze in der Romantik, die Darstellung von Friedhöfen, Ruinen, nachhaltig in der Schauerromantik bzw. schwarzen Romantik, oder alte Burgen, dunkle Wälder, Moore, ein Berginneres oder Höhlen und andere Naturlandschaften lassen die Umgebung des gegenständlichen Schauspiels förmlich als eine im Ausbau befindliche erscheinen. Das Dargestellte ist oft entweder naturmagischen Charakters, übernatürlich oder märchenhaft. Die Ami Boué (1840) zufolge vermeintliche Ursprungslandschaft Skanderbegs, deren zentraler Siedlung nach, Liješ (Alessio), das von Georg Kastrioti angeführte Kriegs- und Verteidigungsbündnis zwischen albanischen und montenegrinischen Fürsten, die Liga von Alessio (1444) benannt wurde, kann in Auffenbergs Schauspiel in einer dementsprechend metaphorischen Bedeutung verstanden werden. Bei Hahn mit sehr ausgedehnten Ruinen beschrieben, wo die Grundbauten der Umfassungsmauern [...] aus unbehaunten mit Kalk verbundenen Bruchstein geringerer Grösse [bestehen], so wie man sie auch heute noch baut (52), kann man sich des Eindrucks von einem Geschichtsverständnis nicht verwehren, das, sollte es nicht über noch offene Prozesse sprechen, dann aber zumindest von Verwahrlosung gezeichnet ist. Demgegenüber ist der Kontrast in der Eingangsszene des zweiten Aufzugs am Bazar in Croja mit einem christlichen Stadtgefängnis und einer Moschee, imposant in Form und Aussehen, aber aus leichtem (Bau-)Material und viel Holz in der Eile erbaut (Auffenberg II 83), vielmehr auch ein Aufruf, sich nicht nur am Symbolgehalt aufzuhalten.

Armin Hetzer verdeutlicht, dass zu solchen Vorstellungen die Romantik der sog. der Italo-Albaner (Arbereschen) beigetragen hat, die vor den Türken aus Südalbanien flohen und in Kalabrien und Sizilien sesshaft wurden und die auf solche Weise ihr Andenken pflegten (109). Während sich diese Vorstellungen aus literarischen Quellen speisten, weil die Italo-Albaner einen eigenen gebildeten Klerus hatten, der lange als ideologische Führung wirkte, stieg Skanderbeg im christlichen Westen angesichts der drohenden Türkengefahr zum Athleta Christi auf. Dass sich diese Tradition nicht weniger aus der Literatur speist, kann man aus Marinus Barletius verfasster lateinischer Biografie, die zahlreiche Übersetzungen erlebte, auf Deutsch von Johannes Pinicianus 1533-1606 in sieben Auflagen, ablesen. Insofern versteht Hetzer aufgrund der

Entstehungszeit des Skanderbegstoffes, nämlich in der Humanistenzeit, diesen symbolisch für den Kampf der katholischen Kirche gegen den Islam (1). Auf solches deutet letztlich nicht nur die Ableitung des Namens Skanderbeg von Iskander, Isthender-Beg, Herr Alexander hin, sondern auch das griechische Etymon des Namens Georg Kastrioti.

Aber dieser Symbolgehalt an sich ist gleich in der historischen Überlieferung und erst recht in der Legendenbildung reich an Konfliktpotenzial. Die Verachtung, die Ibrahim Skanderbeg gegenüber zum Ausdruck bringt, zynisch mit

Da kommt ja ein lebend'ges Minaret!/
Wenn er an Geist so hoch
ist, als an Körper,/ Hat Karam uns ein Wunderwerk gesandt. [...]/
Welch' ein Coloß! Welch' unbescheid'ne Größe!/
Mir kommen
alle Häuser kleiner vor (1846: 89),

wird im Werk gleich zu Beginn in der Anmerkung, Anastasia Elioros sei der türkischen Sprache unkundig, prämissenhaft relativiert, so dass „Alle, welche mit ihr reden, solches in griechischer Sprache thun (...)“ (6). Das als Scheideweg der Glaubensbekenntnisse wahrgenommene Gebiet, im Skanderbeg als Schauplatz der Machtkämpfe beschreiben:

An dem Morawastrom, erreicht vom Unglück,/ Vereinte Karam
seines Heeres Trümmer,/ Um in Rumelien neue Kraft zu schöp-
fen./ Doch scheidend warf er auf Venezia/ Die racheschwangern
Blicke seines Zornes./ Wir wissen, daß der ruhelose Freistaat/ Mit
Gold die Magyaren unterstützte,/ Daß er der Zwietracht gift'ge Saa-
ten nährt/ In den Prophetenstädten von Epirus (93),

war, weniger überraschend, ein ertragreicher Boden für literarische Motivbildungen. Im Ansatz gleicht Auffenbergs Werk zwar dem schrankenlosen Selbstgefühl, das bekanntermaßen in den Dramen der Stürmer und Dränger enthalten war, doch in weiterer Anknüpfung an die Unvollendetheit der romantischen Universalpoeten bildet sich dadurch ein Gegensatz zur geschlossenen Form der Klassiker aus. Mitgerissen von der freiheitsstrebenden Thematik aktueller literarischer Strömungen sah sich Auffenberg vermutlich selbst in einen Kontinuitätsstrang zu Schillers Erstlingswerk gestellt. Ablesen lässt sich solches auch in seiner Motivausbildung, wenn er eine an den Sturm

und Drang erinnernde Ausdruckweise mit „Du trägst der Genien Amarant-henkronen“ (27) verwendet. Trotz Anscheins der Desillusionierung, „Wie? – Republik läßt sich Venedig nennen, / Und zahlt Tribut! Pfüschwerk von Republik!“ (132) wozu er sich u.a. auch der romantischen Ironie bei Anrufen der „Fürstin der Lagunen“, die „hundertköpfig das entweihte, was die ganze Welt verehrt“ (ebd.), bedient, scheint Auffenberg solche Techniken selbst der Desillusionierung unterziehen zu wollen, wenn er sardonisch feststellt: „Ich brachte Saamen mit von Edens Rosen, / Und zog mit Pflanzen, wie der Sumpf sie trägt“ (133). Insofern ist es irreführend, wenn man die Individualität nicht als ästhetische sondern als ethisch-psychologische Kategorie wahrnimmt.

Bisherige Untersuchungen zur stofflichen Verwendung von Skanderbeg sind zunächst ebenfalls auf ästhetische Kategorien ausgerichtet, wie es sich am Beispiel Dhimas Diskussion aufzeigen lässt. Ihr Beitrag sucht nämlich einen Zugang zur antiken Grundlage (Dhima I, 2013), die in Analogiebildung zwischen dem antik-griechischen und dem albanischen Stammeswesen Zivilisierungsprozesse aufzeigen soll. Der Ansatz gestaltet sich zwar durchaus kritisch im Versuch, gleichfalls ethische Wertekategorien ausfindig zu machen, die Skanderbegs „immortal feats and all of his era similar to Greek tribal wars in the XII century B.C., led by Agamemnon king of Mycenae, against Trojans“ (237), mit Befreiungskämpfen verbinden. Das Beispiel des Trojanischen Krieges, „to protect their land by Hector, which was representative of a more civilized world,” dient aber dazu, um durch die Übereinstimmung von formalen Gesichtspunkten, „the Albanian war for self preservation in the XV century” in einen Zusammenhang zu stellen, der sich aus ästhetischen Kategorien definiert:

The poem History of Skanderbeg lacks a title, unlike Homeric epics and Vergil's Aeneid. The Iliad's events take place in 51 days; in The Odyssey, events occur in 41 days, while in the Albanian poet's masterpiece they start from his birth and end to his death (237).

Auffenbergs Held Skanderbeg steht solch einem Zusammenhang aus dessen Verständnis von seiner Berufung her diametral gegenüber: „Ich kann nicht finden, daß im Koran stehe: ‚Es soll der Herrscher seinem Diener melden‘“ (1846: 93). Dessen leidenschaftlich-bewegtes Gemüt steht im Kontext des Dranges nach Unendlichkeit, dem maß- und regellosem Sprengenwollen aller Grenzen, was sich auch in der zeitlichen Spannbreite der Handlung erkennen

lässt: Das Schauspiel endet 1448, zwischen dem zweiten und den drei folgenden Aufzügen liegt ein Zeitraum von mehreren Jahren. Der unkonventionelle Bruch mit den klassischen Vorgaben spiegelt sowohl die Zeitlosigkeit der Epoche wieder, indem sie Gegenstände zur Betrachtung wählt, die über allen Einfluss der Zeiten erhaben sind, genauer genommen menschlich-ethische Werte. Gleichzeitig wird aber auch durch die Einsicht, dass persönliches Verderben die gerechte Strafe für begangene sittlich-moralische Verfehlungen ist, die Gültigkeit des Zeitpunktes bestätigt. Skanderbeg wird insofern als jemand dargestellt, zu dem das Volk überall und jederzeit steht. Er stellt nämlich fest: „Mann schleppt unnötig keinen Vorrath mit“ (95), kann er doch überall und stets mit Unterstützung rechnen.

Ein weiteres Paradoxon Auffenbergs fällt in Grubačićs (65) Ausführungen auf. Auffenbergs Werk ist zweifelsohne äußerst eng an die europäische Literatur der Klassik und der Romantik angelehnt, sei es, dass es deren Charakteristiken und Stileigentümlichkeiten umformt oder doch annimmt. Allerdings ist dessen ungewöhnliche Einzigartigkeit darin zu suchen, dass es jene an unerwarteten Stellen wechselweise aufhebt, überschreitet oder kritisch verwirft, dabei stets die Formen und Vorstellungssubstrate einer der beiden Strömungen nutzt. Der Grundkonflikt liegt demnach innerhalb der antik-christlichen Tradition, deren Entwicklung Auffenberg aus dem westeuropäischen Rahmen in einen osteuropäischen verlegt und damit Identifikationsmerkmale kenntlich macht, die als Alterität zum Ausdruck kommen. Symbolisch drückt das Auffenberg in den Brüdern Skanderbegs, „Stanislas, de[m] Schwächste[n] unter uns (1846: 63), Stephan und Constantin“ aus.

Zu den Merkmalen der romantischen Tradition in Auffenbergs Werk gehört dabei der Versuch der Herstellung einer „genaueren Localfarbe, die er aus einem Studium der [...] benutzten historischen Quellen und erst in den Jahren der Mannheit mögliches, tieferes eindringen in den Geist der Alten“ speist (1843: II). Dazu erinnert er an die Schlacht am Fluss Mariza 1371, unweit von Adrianopel entfernt, die den Beginn der osmanischen Eroberungen serbisch beherrschter Gebiete unter Kaiser Dušan darstellt: „Die kampfbegierig, [...], Im schattigen Maritscha-Thale stehen!“ (78). So wird die Natur nicht mehr mystisch erlebt, sondern erscheint nun als Gegenstand sinnlicher Erfahrung. Die Glaubenslandschaft, wie bei Hahn beschrieben, ist der damals aktuelle Stand der Erkenntnisse: Prizren: katholischer Erzbischof, 7 Pfarreien mit u. A. Djakovica; Skopje mit griechischem Erzbischof. Der Grundkonflikt

im Kampf um ursprünglich christlich geprägte Räume steht dabei im Licht der Alienität, „Wie schnell ward Svetigrad zurückerobert, Samt Scutari, Petrella und Valona!“ (128/ 129), damit auch in einem historisch abgeleiteten Ansatz der romantischen Strömungstradition. Gleichzeitig lassen sich allerdings auch romantisierte Reminiszenzen an die Klassik erkennen, nämlich als Variante von Schillers einleitenden Szenen, die Stahl in den Schiller-Dramatisierungen beim schottischen Romancier Sir Walter Scott wiederfindet (147).

Eine derartige, auf formaler Ebene ausgebildete Dichotomie bildet sich in der Konsequenz entlang der historischen Spaltungslinie aus, die traditionelle Symbole ihrer Tradition zurückverweist. Morads grundsätzliche Haltung, „Ich habe Epirus in Besitz genommen“ (1846: 63), relativiert nicht zuletzt die griechisch-byzantinische Tradition. Auch die Anspielung auf den Kosovo-Mythos scheint im Spannungsfeld zwischen Alterität und Alienität zu stehen. „Und trat von Kossova's furchtbarer Wahlstatt [...] Geharnischt in den ersten Himmel ein!“ (74), was ein dichotomisches Prinzip in seiner Allgemeingültigkeit bekräftigt. Dasselbe gilt für den Sangiac von Croja, Ibrahim El Kethir, wenn er dem Schicksal der Gefangenen entgegensieht, „die [...] wahrlich den Verworfenen in Der zweiten Hölle [gleichen], wo die Christen braten!“ (85).

Geschichtstragödien gehörten sozusagen zu den Empfehlungen der Spätromantik. Und Auffenberg's Dramen lassen sich, laut Grubačić, gleichsam als psychologische Analyse charismatischer Persönlichkeiten lesen, wie es ein Hofmannsthal in seinem Trauerspiel *Der Turm* später gleichnishaft in stofflicher Anlehnung an Kasper Hauser verarbeitet (Brittnacher 30). Letztlich gehen diese Werke aber einen Schritt weiter, indem sie den Voluntarismus der Massen und die Pathologie ethisch-moralischen Verständnisses thematisieren (Grubačić 64). Träger dieser gesellschaftlichen Prozesse mussten dementsprechend starke Persönlichkeiten sein, die ihre Epoche gekennzeichnet haben oder symbolische Kraft für neue politische und geistige Prozesse zum Ausdruck bringen konnten. Ein erhabener Pathos, der Auffenberg's Personen eigen ist und die sich auf Stelzen klassischen Paradigmas bewegen, wird in Gemälden von Massenszenen ironisch dem Spott preisgegeben (Grubačić 65). Um sich zu verschwören, versammelt sich das Volk in seiner Zugehörigkeitsvielfalt von Arnauten, Bürgern und Skipetaren in den Katakomben von Croja, höhepunktartig das Konfliktpotenzial dabei verdichtend.

Fast anderthalb Jahrhunderte vor Skanderbeg war es zu Auseinandersetzungen, Machtkämpfen unter den Stämmen gekommen, die eine Alienität

während der Aneignung einer Glaubensausrichtung stärkten. Einer späteren Alterität in Glaubensfragen kam der Übergang mehrerer albanischer Stammesführer in die katholische Kirche während der Erhebung gegen den serbischen König Urosch 1318 (Hahn 86) entgegen. Historisch derart geschöpfte Erfahrungen sind es auch, wenn Ibrahim, sich an die Brust schlagend, den Konvertiten Skanderbeg in Gedanken anspricht: „Sperrt man Schlachtlöwen in die Käfige / Und trauet einem lebensmüden Günstling / Und einem taufbenetzten Christensohne / Die großen Heere des Propheten an?“ (1846: 87). Entsprechend den Lebensansichten aus der Erziehung Skanderbegs hätte es ihn wohl kaum geschmeichelt, dass er vom kaiserlichen Prinzen zum Giaurnsohne einer entfernten Provinz des Reiches herabgesetzt wird. (Hahn 51)

Rezeptionsgeschichtlich ist festzuhalten, dass Auffenbergs Werk in eine Zeit fällt, in der die romantische Hauptgattung, der Roman von den idealistischen Ideen der Klassik geprägt war. Hinzu kommt, dass in der Literatur der Restaurationsepoche vor allem eine Auseinandersetzung mit Goethe kennzeichnend war. Allerdings vergegenwärtigten sich die zeitgenössischen Dichter stets ihrer eigenen epigonalen Stellung im Vergleich zur deutschen Klassik. Beispiel dafür ist das Vorbild Schillers in Grillparzers Dramen. Während Auffenberg in einer Tradition steht, die es versuchte, der Dichtung neue Formen im Rückgriff auf antike und orientalische Vorbilder zu eröffnen, präsentiert sich sein Werk dennoch überwiegend von artifiziellen Merkmalen gekennzeichnet. Goethes Qualifikationen zu Schillers *Räuber*, die er im *Glücklichen Ereignis* als ein kraftvolles, aber unreifes Talent formulierte, „gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte,“ (6) ebnete womöglich damit gleichzeitig die Rezeption des als Schillerepigonon wahrgenommenen Auffenberg.

LITERATUR

- AUFFENBERG, Joseph Freiherr von. *Polyanthea*. Sämtliche Werke, Band 20, Friedrich'sche Verlagsbuchhandlung, Siegen-Wiesbaden, 1844.
- AUFFENBERG, Joseph Freiherr von. *Skanderbeg*. Sämtliche Werke, Band 21, Friedrich'sche Verlagsbuchhandlung, Siegen, 1846.
- AUFFENBERG, Joseph Freiherr von. *Vorrede*. Sämtliche Werke, Band 1, Friedrich'sche Verlagsbuchhandlung, Siegen-Wiesbaden, 1843.
- BARLETIUS, Marinus. *Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum Principis. Bernardinus de Vitalibus*, 1508.
- BEVAPI, Kujtim. "The Albanian Custom's Right in Historical-judicial Aspect, a Note about Leke Dukagjini and Skanderbeg's Code." *European Scientific Journal*, vol. 8, no. 7, European Scientific Institute, April 2012, S. 111-127.
- BÖRM, Henning. *Westrom. Von Honorius bis Justinian*. Kohlhammer, Stuttgart, 2013.
- BOUÉ, Ami. *La Turquie d'Europe. Tome II*, Arthus Bertrand, Paris, 1840.
- BRITTNACHER, Hans Richard. „Um die Kindheit betrogen – Kaspar Hauser und seine Geschwister Mignon und Meret.“ *Kindheiten*, Thomas Koebner, München, 2013, S. 20-40.
- Brockhaus' Konversationslexikon*, Band 3, D-E, Leipzig, 7. Auflage, 1827.
- Brockhaus' Konversationslexikon in sechzehn Bänden, Band 2, Leipzig, Berlin und Wien, 14. Auflage, 1894-1896*.
- DHIMA, Edlira, Ermelinda Kashahu. „Homer's Influence on Naim Frashëri's Poem 'History of Skanderbeg'“. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, vol. 4, no. 4, MCSER- CEMAS-Sapienza University of Rome, March 2013, pp. 235-238.
- DHIMA, Edlira, Ismail Qemal. "Skanderbeg, an Emblem in World Literature". *European Scientific Journal*, vol. 9, no. 2, European Scientific Institute, January 2013, pp. 164-169.
- ELSCHENBROICH, Adalbert, „Auffenberg, Joseph Freiherr von“ *Neue Deutsche Biographie 1*, 1953, S. 440 f., www.deutsche-biographie.de/pnd11850505X.html#ndbcontent, Zugriff 28. Apr. 2018.
- ERMOLIN, Denis S. "When Skanderbeg Meets Clinton: Cultural Landscape and Commemorative Strategies in Postwar Kosovo". *Croatian Political Science Review*, vol. 51, no. 5, 2014, pp. 157-173.
- FISHTA, Iljazz. "Nationalism and National Myth: Skanderbeg and the Twentieth-Century Albanian Regimes". *The European Legacy*, vol. 2, no. 1, 1997, pp. 1-7.

- FRENZEL, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Kröner, Stuttgart, 1962.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Glückliches Ereignis von Goethe am 22. Mai 1817 niedergeschrieben*. Anton Kippenberg, Stadelmann-Gesellschaft, Weimar, 1934.
- GRUBAČIĆ, Slobodan. *Memorija teksta*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Novi Sad, 2015.
- GÜNZERODT, Werner. „Der erste Roman über Emeljan Pugačev“. Ed. by Peter Kosta et al., *Zeitschrift für Slawistik*, vol. 3, no. 1-5, May 1958, pp. 719-724. Retrieved 8 Nov. 2017, from doi:10.1524/slav.1958.3.15.719
- HAHN, Johann Georg von. *Reise durch die Gebiete von Drin und Wardar*. Wien, 1867.
- HARTMANN, Florian. *Hadrian I. (772–795). Frühmittelalterliches Adelspapsttum und die Lösung Roms vom byzantinischen Kaiser*. Hiersemann, Stuttgart, 2006.
- HETZER, Armin. „Die Funktion des Skanderbeg-Mythos für die nationale Identität der Albaner. Vom Athleta Christi zum Garanten des laizistischen Staates“. *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Band 12, 2011, pp. 105-117.
- JUDEICH, Walther. „Die Schlacht bei Adrianopel am 9. August 378 n. Chr“. Edited by Ludwig Quidde, *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Band 6, Akademische Verlagsbuchhandlung J.C.B. Mohr, 1891, pp. 1–21.
- KEITH, Alexander. *The Signs of the times, as denoted by the fulfillment of historical predictions, traced down from the babylonish captivity to the present time*. Second ed. vol. I, Wiliam Whyte & Co., Edingurgh, 1832.
- Literatur=Blatt. *Morgenblatt für gebildete Stände*, vol. 17, no. 97, Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart und Tübingen, September 1823.
- MAXWELL, Richard. *The historical Novel in Europe 1650-1950*. Cambridge University Press, New York, 2011.
- RAGARU, Nadège: „The Political Uses and Social Lives of “National Heroes: Controversies over Skanderbeg’s Statue in Skopje”. *Südosteuropa* 56, issue 4, 2008, pp. 528-555.
- SCHULZE, Hagen. *Kleine deutsche Geschichte*, dtv, 7. Auflage, 2005.
- STAHL, Leopold. *Joseph von Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigonien*. Hamburg und Leipzig, 1910.
- VUKČEVIĆ, Miodrag: „Oblici sećanja u Vojnicima Salamine Havijera Serkasa.“ Edited by Vesna Dickov, *Identitet, mobilnost i perspektive u studijama književnosti i kulture*, Belgrade-Chieti 2017, pp. 357-379.