

Glücksritter

Philologie des Abenteuers

Herausgegeben von

Susanne Gösde, Martin von Koppenfels

Wissenschaftlicher Beirat

Julika Griem
Florian Mehlretter
Mireille Schnyder

BAND 3

Wolfram Ette, Bernhard Teuber (Hg.)

Glücksritter

Risiko und Erzählstruktur

BRILL | WILHELM FINK



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766231>

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
391707582; 392014007; 391707523; 391760332; 391968079; 39237606; 391876134; 392375638

Umschlagabbildung:
Theodoor Rombouts (1597–1637), *Les Joueurs de cartes* (Residenzmuseum, Salzburg)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 bei den Autorinnen und Autoren. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill Gruppe

(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.brill.com

Der Verlag Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an den Brill Fink Verlag zu richten.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2628-5215

ISBN 978-3-7705-6623-5 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6623-1 (e-book)

Inhalt

WOLFRAM ETTE, BERNHARD TEUBER	
Einleitung	VII
MARTIN VON KOPPENFELS	
Eine kurze Einführung in das Glücksrittertum	XIII
BERNHARD TEUBER	
Yvain, der Löwenritter – Die Geburt des Abenteurers in der mittelalterlichen Erzählliteratur	1
JUTTA EMING	
Die Abenteurerin – Historische Umriss einer problematischen Figur	27
MANUEL MÜHLBACHER	
Das Abenteuer als Kontingenzgenerator – Zur Geschichte eines Erzählschemas zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit	53
ALEXANDER HONOLD	
Sancho Panza, Jacques le fataliste und die Wege des Zufalls	77
RÜDIGER CAMPE	
Candide und Konsorten – Beste und schlechteste aller möglichen Welten bei Leibniz, Voltaire und Kleist	111
OLIVER GRILL	
Taugenichts und Glücksritter – Joseph von Eichendorffs Erzählen im Zeichen der Fortuna	139
WOLFRAM ETTE	
Kapitän Nemo – Wissenschaft als Abenteuer	167
NICOLA ZAMBON	
Zarathustras Irrungen – Kontingenz, Abenteuer und Glück bei Friedrich Nietzsche	189
ECKART GOEBEL	
Der Paria – Kafkas Betten	213

TOBIAS DÖRING

Leopold Bloom oder Vom Abenteuer des Erzählens 239

RICCARDO NICOLOSI

Vom Glücksritter zum Bürokraten – Transformationen des
frühsowjetischen Abenteuernarrativs in *Zwölf Stühle* (1928) und
Das goldene Kalb (1931) von Il'ja Il'f und Evgenij Petrov 263

FABIENNE LIPTAY

Experimentales Handeln in Hollywood 287

Beiträgerinnen und Beiträger 307

Danksagung 313

Einleitung

Der vorliegende Band versammelt die überarbeiteten und erweiterten Beiträge zur Ringvorlesung „Glücksritter – Risiko und Erzählstruktur“, die im Sommersemester 2019 an der Ludwig-Maximilians-Universität München stattfand, und er wird ergänzt durch drei weitere Aufsätze, welche die Fragestellung glücklich ergänzen. Organisiert und ausgerichtet wurde die Veranstaltungsreihe von der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“, die seit 2018 unter der Leitung von Martin von Koppenfels an der LMU angesiedelt ist. Es ist das Ziel dieser Forschungsgruppe, Struktur und historischen Gehalt dieses robusten und populären, in der Moderne aber zum „lediglich“ Populären abgesunkenen – qualitativ also nachrangigen – Erzählschemas innerhalb eines interdisziplinären Arbeitszusammenhangs zu erforschen. Das verbindet sich mit dem Interesse, in einer Situation, in der die Literatur ihren Rang als Leitmedium verloren hat, zu den basalen oder primären Lektüreerfahrungen vorzudringen, die für sehr viele Menschen verbindlich sind – und zwar ebensowohl in dem Sinne, dass das „Abenteuer“ für die meisten Leserinnen und Leser schon rein quantitativ den Löwenanteil ihrer Lektüremasse ausmacht (ein Umstand, an dem sich, ungeachtet aller Moden und aufeinander folgenden ‚Modernen‘, wohl auch in Zukunft nichts ändern wird) wie auch in dem Sinn, dass das „Abenteuer“ einen Ursprung der Lesebiographie derjenigen bildet, die sich professionell mit Literatur beschäftigen – also von uns Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern. In einem gewissen Sinne ist das Abenteuer die Kindheit der modernen Literatur, und von ihm gilt, was von jeder Kindheit gilt, nämlich Faulkners Satz: „The past is never dead. It’s not even past.“¹ (‚Die Vergangenheit ist nie tot. Sie ist nicht einmal vergangen.‘) Es ist die unserem Projekt zugrunde liegende Annahme, dass das Abenteuer zurücktreten und unsichtbar werden, aber nicht überwunden werden kann; dass die sogenannte Hochliteratur, die vom Abenteuer nichts mehr wissen will, dennoch von Motiven und Schemen dieser Erzählform durchwirkt, ja durchwuchert ist, und dass man das Abenteuer *via negationis* jedenfalls nicht los wird.

Der Glücksritter (oder die Glücksritterin, aber sie ist selten) ist ein möglicher und weit verbreiteter Protagonist von Abenteuererzählungen. Das Wort ist so eingeschliffen, dass wir vergessen, daran zu denken, dass es dabei um

1 William Faulkner: *Requiem for a Nun*, London: Chatto & Windus 1919, S. 85.

Menschen geht, die das Glück *suchen*. Es sind also Menschen, die nicht davon ausgehen, dass ihr Glück vorherbestimmt ist, und dass man deswegen um das, was einem zugeteilt ist, nicht kämpfen darf. Durchaus glauben die Glücksritter an eine Bestimmung. Aber diese Bestimmung liegt eben gerade darin, sich vom Schicksal zu emanzipieren, das Hergebrachte und die Heimat hinter sich zu lassen und in ein Unbekanntes aufzubrechen, von dem man nichts weiter weiß als dass das Unerwartete zu erwarten steht. Glücksritter sind Figuren, die das Glück nicht von transzendenten Instanzen abhängig machen, sondern auf das Zusammenspiel von Zufall und menschlicher Initiative setzen, entspringe diese nun strategischem Kalkül oder aber taktischer List. Glücksritter sind damit Figuren, die an der Kontingenz arbeiten und versuchen, sie zu ihren Gunsten zu wenden. Anders ausgedrückt: sie tragen der nach der Antike immer nachdrücklicher sich durchsetzenden Einsicht Rechnung, dass die Welt, in der wir leben, eine *wesentlich* kontingente ist. Nach den Worten Niklas Luhmanns ist Kontingenz

etwas, das weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so ist, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Andersein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen, anders möglich ist.²

Er ist also nicht bloß eine ökonomische, sondern eine anthropologische Figur: der *homo novus* der Neuzeit, in deren Horizont wir uns nach wie vor bewegen.

Auf das nachantike Moment verweist auch der zweite Teil unseres Leitbegriffs: dass nämlich die spezifisch abenteuerliche Konstellation von Weltlichkeit und Glück ihren Ursprung im Mittelalter hat. Der Ritter ist ein Prototyp von allen, die ausziehen und in der Fremde das Glück suchen, das sie zu Hause nicht mehr finden. Er ist ein Prototyp des Abenteurers, der das Unbekannte und Neue nicht als Vertriebener und Verschlagener, nicht als Ausgesetzter oder Weggeschickter, nicht als Verirrter und Verlorener, sondern freiwillig und um seiner selbst willen aufsucht. Dem entspricht die erstaunliche Karriere der Neugierde in Spätmittelalter und früher Neuzeit, die von der Todsünde zur obersten Tugend des seine Welt entdeckenden und erschließenden Menschen

2 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 152. – Aristoteles kannte natürlich das Phänomen, dass etwas so, aber auch anders sein kann, hielt es aber philosophisch für nicht erheblich. Vgl. *Analytica priora*, Kap. 13, 32 a 20–b 3.

avancierte.³ Dem entspricht auch eine wissenschaftliche Haltung, die sich vom Zwang der Deduktion aus obersten Prinzipien befreit und auf Induktion, Experiment und Versuch basiert.⁴ Und dem entsprechen Erzählweisen, die sich mehr und mehr von konventionellen Vorgaben lösen, das Neue, Kontingente und Überraschende als ästhetischen Reiz stärker gewichten und mit Formen der Spannung arbeiten, in denen sich der Akzent vom „Wie“ zum „Was“ verschiebt.⁵ Es ist die ‚Horizontalisierung‘ des Erzählens als einer prosaischen Säkularform der Sinnbildung, die sich nicht über die Erscheinungen hinwegsetzt, sondern von ihnen hervorgebracht wird. In mehr als einer Hinsicht stehen die Glücksritter an einer Schaltstelle dieses historischen Prozesses.

Zugleich hat der Begriff des Glücksritters eine etwas unseriöse, sinistre Ausstrahlung. Das Beutemachen in der Fremde, in der es keine sozialen Verpflichtungen und moralischen Rücksichten mehr gibt und wo sich allein der Stärkste oder der Schlaueste durchsetzt, spielt hier hinein; desgleichen das Betrügerische, das sich in den Schelmen, den Picaros, Hochstaplern, Gaunern, Landsknechten, den großen und kleinen Kriminellen der Neuzeit verkörpert. Auf der Ebene des Erzählens korrespondiert dem das Moment der Prahlerei. Dichter mögen lügen, der Abenteurer und die Abenteurerinnen geben an und schneiden auf. Ihre Erzählungen sind nicht auf einen fest etablierten Fiktionsbegriff angewiesen, auch wenn sie dazu beigetragen haben, ihn zu befördern.⁶ Sie gewinnen im Gegenteil dadurch, dass sie den Anspruch erheben, von ‚wirklich und wahrhaftig Erlebtem‘ zu berichten. Der Ersatzbegriff zur Fiktion, mit der er dennoch verführerisch konvergiert, ist aber die Lizenz zur Übertreibung und Beschönigung. Auch hier spielen die Glücksritter mit unlauteren, aber gerne von uns genossenen Mitteln um ihr Glück – das Glück der Anerkennung, mit der wir einer gut gemachten Geschichte lauschen, die vielleicht zu schön ist, um wahr zu sein.

So redlich also die säkularen Absichten des Glücksritters als einer Ursprungsfigur neuzeitlicher Subjektivität gewesen sein mögen und so authentisch uns diese Figur ab dem Mittelalter entgegentritt: ein klein wenig zeigten sie schon früh die Neigung zur *fraus*, zum Betrug oder zur Täuschung: mehr Sein als Schein, ein Überhandnehmen von dem, was jemand über sich sagt oder meint,

3 Hans Blumenberg, „Der Prozess der theoretischen Neugierde“, in: ders., *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 261–528.

4 Vgl. Wolfram Ette, „Wissenschaft als Abenteuer. Überlegungen zum Essay“, in: Eike Berg u. Björn Vedder (Hrsg.), *kunstpapiere #8*, Freising 2020.

5 Vgl. Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman* [1932], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 33–46.

6 Vgl. Walter Haug, „Die Entdeckung der Fiktionalität“, in: Ders.: *Die Wahrheit der Fiktion*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 128–144.

im Verhältnis zu dem, was er oder sie ist; vielleicht sogar ein Verrückter wie Don Quijote, ein Maniker wie Kapitän Nemo oder einfach nur ein Mensch, der schreibend seine fürchterliche Angst überwindet, wie Kafka. Aber auch solch extreme Aspekte der glücksritterlichen Existenz sind authentisch; und sie verdienen als Bestandteil unserer kulturellen Matrix unsere Aufmerksamkeit.

Freilich treten sie erst im Lauf der historischen Prozesses mit zunehmender Deutlichkeit hervor. Diesen Prozess anhand einiger aussagekräftiger Episoden zu verfolgen, hatte sich diese Ringvorlesung zum Ziel gesetzt. Das strahlende, beinahe märchenhafte Bild des ritterlichen Abenteurers, der aufs Geratewohl in die Fremde auszieht, zu Reichtum und Ehre gelangt, eine Frau liebt und gewinnt und dabei nicht zuletzt auch sich selbst findet (Bernhard Teuber), beginnt sich in der langsam einsetzenden Neuzeit einzutrüben. Es zersplittert in verschiedene Richtungen. Da gibt es groteske Übersteigerungen in den komischen Ritterepen der italienischen Renaissance (Manuel Mühlbacher). Es tritt dann jedoch als Gegenbild und Fortsetzungsfigur die Gestalt des *Picaro* hervor, bei dem sich die Abenteuer oft auf den reinen Überlebenskampf reduzieren. Umgekehrt wird manchmal anschaulich gemacht, dass im Falle eines radikalen Ordnungsverlustes wie dem Erdbeben von Lissabon für *Candide* und seine Konsorten bereits die Meisterung des Alltags zum Abenteuer werden kann (Rüdiger Campe). Weiterhin kann die Figur zum *venturer*, zum freien Unternehmer mutieren, auch zum Weltreisenden und Entdecker ferner Welten, oder sie wird zum *mad scientist* verzerrt, der die Romane Jules Verne bevölkert (Wolfram Ette). Sie können zu Strolchen, gutmütigen Taugenichtsen und spätpubertären Vagabunden modifiziert werden, wie es bei Eichendorff geschieht (Oliver Grill), als umherirrender Prophet aus den Bergen in die Ebene hinabsteigen, um die Menschen die eigene Weisheit zu lehren, wie Nietzsches Zarathustra (Nicola Zambon), als Hochstapler in einer zunehmend bürokratisch organisierten Welt den Glanz einer vergangenen Zeit verkörpern (Riccardo Nicolosi), als Filmstar die Brutalität der Hollywood-Maschinerie erklären (Fabienne Liptay) – oder sie werden gleich invertiert zu Antitypen vom Schlage eines Leopold Bloom (Tobias Döring), erleiden das Schicksal der Verschollenen, Verurteilten und Verwandelten, die im Bett liegen und auf ein halbtraumartiges Innenleben zurückgeworfen sind, dem aller schöne Schein des Abenteurers abhandengekommen ist (Eckart Goebel).

Den historischen Knotenpunkt dieser Pluralisierung der Glücksritter-Figur und deren Ausdifferenzierung zu einander entgegengesetzten Polen bildet zweifellos Cervantes' Roman von Don Quijote, der, wie man sagen könnte, die Figur des Glücksritters im Modus ihrer Parodie aufhebt (Alexander Honold). Anders als um den Preis einer „triste figura“, also mit nicht nur melancholischen

Gesichtszügen, sondern auch mit buchstäblich zerschlagener Leibesgestalt, ist der mittelalterliche Prototyp all derer, die auszogen, um ihr Glück zu finden und es nach vielerlei Bewährungsproben denn auch fanden, wohl nicht mehr zu haben. Dennoch, so scheint es uns, gilt auch hier der mehrfache Sinn des Aufhebungsbegriffs, wie ihn Hegel exponiert hat. *Don Quijote* rettet eben auch die Glücksritter und macht *à la longue* auch den Höhenkamm der literarischen Moderne zu Bezugnahmen fähig, die in den unterschiedlichsten Formen des Abstandes und der ironischen Brechung die Figur weiterleben lassen.

Es ist die Überzeugung unserer Forschungsgruppe, dass das Abenteuer, der Abenteurer und gelegentlich auch die Abenteurerin einen überaus robusten Sinnzusammenhang bilden, der seine eigene Negation verkraftet und dadurch modernefähig wird. *Don Quijote* steht am Anfang dieses erstaunlichen Transformations- und Absorptionsprozesses, der vermutlich auch dann nicht abgeschlossen ist, wenn der Traum der Moderne ausgeträumt sein wird, sondern der erst dann zu Ende geht, wenn der Impuls, freiwillig auszuziehen und seines eigenen Glückes Schmied zu sein, einmal vergessen sein wird.⁷ Bis dahin ist das Abenteuer nicht die einzige, aber eine überaus populäre und erklärungsträchtige Matrix biografischer Selbstausslegung, eine wichtige narrative Spielart dessen, was man – den Begriff ein wenig adaptierend und kulturkritisch wendend – mit dem späten Foucault und nur halb im Spaß eine ‚Hermeneutik des zur Modernität gekommen Selbst‘ nennen könnte.

7 „Kein Zweifel, das Abenteuer gehört zu den Erzählmustern, die die Moderne in die Schicht des Trivialen abgedrängt hat. Doch dieser Unterwelt fällt nur anheim, was in der triebhaften Basis des Lesens fest verankert ist; und das Phantasma des Abenteurers wird dank dieser Verankerung vermutlich alle literarischen Modernen überleben“ (Martin von Koppenfels u.a., *Wissenschaftliche Programm der Forschungsgruppe „Philologie des Abenteurers“* [FOR 2568], <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf> [abgerufen am 05.10.20]).

Eine kurze Einführung in das Glücksrittertum

Herzlich willkommen zur Ringvorlesung der Forschungsgruppe „Philologie des Abenteurers“. Ich möchte die Gelegenheit nutzen, um ein paar Worte zum Forschungskontext zu sagen, in dem diese Vorlesungsreihe steht. Das erscheint umso notwendiger, als die Ringvorlesung qua Form ja selbst eine Fahrt ins Ungewisse ist, auf der man sich gewissen Kontingenzen aussetzt. Das Wort „Ring“ soll offenbar suggerieren, dass es hier zyklisch zugeht, dass eine Reihe kluger Forscher/innen mit uns hier eine Art Ringelreihen tanzt, der uns am Ende sicher wieder da absetzt, wo wir angefangen haben. In Wirklichkeit handelt es sich aber wahrscheinlich eher um einen Fall von episodischem Erzählen, die Ringvorlesung ist vielleicht doch eher eine pikareske Form, bei der man nie weiß, was einem in der nächsten Episode blüht. Deshalb nun der Versuch eines kleinen orientierenden Prologs:

Wir fragen in unserer Forschungsgruppe nach der Geschichte des Abenteurers nicht irgendwie, sondern als Literaturwissenschaftler/innen, die sich für das Erzählen interessieren. Und die davon ausgehen, dass die Frage, was ein Abenteuer sei, auf Grundfragen der Erzähltheorie führt. Das fängt bei den ersten uns fassbaren Verwendungen des Begriffs *aventure* an, der im 12. Jahrhundert in altfranzösischen und provenzalischen Erzähltexten auftaucht. Offenbar von Anfang an wohnt dem Begriff ein Doppelsinn inne: er steht nämlich sowohl für einen bestimmten Typ von Ereignis als auch für ein bestimmtes Erzählschema. Überblickt man die weitere Geschichte des Begriffs *aventure/Abenteurer*, so erscheint er als sprachlicher Schauplatz immer neuer Überschneidungen der Sphären des Erzählens und des Erlebens; als Name für jenen Punkt, an dem das erlebte Geschehen erzählbare Form annimmt, indem die Kontingenzen der Welt sich zu bestimmten Mustern fügen.

Für die spezielle Fragestellung dieser Vorlesung ist noch ein weiteres begriffsgeschichtliches Datum relevant: Der glaubwürdigsten Etymologie zufolge leitet sich der Begriff vom vom lateinischen Terminus (*res*) *adventura* her. Das wäre ein substantiviertes Partizip Futur Femininum Singular von *advenire*, also in Bezug auf eine Sache, auf ein Geschehen oder Ereignis, eventuell auch auf einen materiellen Besitz „das, was (hin)zukommen wird“. Im Hinblick auf die *aventure* kann man sich nun fragen, was das Futur (das ja im Deutschen eigentlich auch ein *Adventur*, nämlich Zu-Kunft ist), und was die darin implizierte Vorstellung der offenen Zukunft in einem Erzählbegriff zu suchen hat. Erzählen hat es doch wohl mit Erinnertem, mit Vergangemem

zu tun? Den futurischen Aspekt, den die Etymologie in Erinnerung ruft, kann man als Hinweis darauf verstehen, dass abenteuerliches Erzählen es zwar wie alles Erzählen mit vergangenen Ereignissen zu tun hat, aber mit solchen Ereignissen, denen etwas Offenes, Unverfügbares eignet. Ereignissen, die auch anders hätten kommen können. Der philosophische Begriff für die Seinsweise solcher Ereignisse ist Kontingenz. In der Soziologie, bei Niklas Luhmann etwa, ist daraus ein Begriff für die „prinzipielle Offenheit und Ungewissheit menschlicher Erfahrungen“ geworden.

Man könnte also versuchsweise sagen: Die Etymologie von *aventure* deutet darauf hin, dass abenteuerliches Erzählen ein Bündnis mit Kontingenz eingeht: Es lockt seine Leser mit unvorhersehbaren Ereigniskette und mit dem Versprechen des Unerwarteten. Zugleich verspricht es, alle Zufälle, die etwa im Abenteuerwald lauern mögen, in eine Geschichte zu integrieren, die ‚aufgeht‘. Es verspricht also Kontingenz und Kohärenz zur gleichen Zeit – ein Paradox. Wir sagen: Das Abenteuer arrangiert Kontingenzen, um sie anschließend zu bewältigen und stiftet so ein Wechselverhältnis zwischen narrativer Offenheit und textueller Strukturierung. Diese Balance zeichnet abenteuerliches Erzählen aus und bildet den Grund für die Langlebigkeit der entsprechenden Erzählformen: von den Wechselfällen des antiken Romans über die ritterliche Aventure, die man nur findet, wenn man sie nicht gezielt sucht, über die episodischen Lebenswege der Schelme und Picaros, die Liebeszufälle des galanten Romans, die Seemannsgarne des 18. und 19. Jahrhunderts, bis hin zu den urbanen Irrwegen der Detektive und Kriminalisten, und darüber hinaus in alle medialen Winkel der modernen Populärkultur. Dass all diese Erzählmuster in der Moderne im Verdacht der Trivialität stehen, hat ebenfalls mit dem Spiel der arrangierten Kontingenz zu tun.

Noch ein Wort zum Begriff der Kontingenzbewältigung: „Kontingenzbewältigung ist die Einschränkung des Risikos, enttäuscht zu werden“ sagt die Soziologie.¹ Deren Paradebeispiel für institutionalisierte Kontingenzbewältigung ist die Religion. Im Vergleich zu einem religiösen Dogma ist eine Abenteuererzählung ein eher sanfter Trick der Bewältigung im Nachhinein. Doch auch sie stößt uns darauf, dass es mit der Kontingenzbewältigung so eine Sache ist: Einerseits wäre es entsetzlich, dem entfesselten Zufall hilflos ausgeliefert zu sein. Andererseits könnten wir die restlose Bändigung der Kontingenz aber auch nicht ertragen. Der völlige Ausschluss des „Risikos, enttäuscht zu werden“, ist die äußerste Enttäuschung, die Erfahrung völliger Determination. Wunscherfüllung gibt es nur, wenn es auch die Möglichkeit

1 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundrisse einer allgemeinen Theorie* (1984), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 152.

der Versagung gibt. Besonders schlagend zeigt dies der doppelsinnige deutsche Begriff „Glück“ (sowohl *happiness* als auch *luck*, sowohl *bonheur* als auch *chance*). Ein Moment der Ungewissheit, die Möglichkeit der Enttäuschung, muss gegeben sein, damit wir ein Ereignis als „Glück“ empfinden.

Damit bin ich bei dem altertümlichen Wort „Glücksritter“, das wir als Ober-titel gesetzt haben: Glücksritter, das können Abenteurer sein, aber auch Gauner oder Spitzbuben. Die Titel der einzelnen Vorlesungen gehen in der Regel von einem Figurennamen aus und signalisieren damit, dass es in dieser Ringvorlesung immer auch um bestimmte literarische Figurentypen gehen wird, in denen sich Merkmale des abenteuerlichen Erzählens verkörpern. Dabei haben unsere Vortragenden, wie es dem Thema entspricht, eine Vorliebe für solche Figuren, die nicht im anspruchsvollen modernen Sinn Subjekte ihrer Erfahrungen sind, deren Subjektivität vielmehr irgendwie unfertig, offen, sprunghaft ist; Glücksritter eben oder vielleicht auch Kontingenzknapen, Herumtreiber, Schelme, Spieler, die jenen Akt der Selbsteinklammerung vollziehen, der darin besteht, sich z.B. den Launen der Winde anzuvertrauen, dem Eigensinn eines Reittiers, der Zufallsverteilung einer Handvoll Spielkarten, auf die man setzt, etc.

Dies könnten Themen und Begriffe unserer Vorlesungsreihe sein. So oder so ähnlich könnte es werden. Doch, wie gesagt, Ringvorlesungen sind kontingent. Es kann auch alles ganz anders kommen.

Yvain, der Löwenritter

Die Geburt des Abenteuers in der mittelalterlichen Erzählliteratur

1 Distinktionen: Abenteuer im schwachen und im starken Sinn

„*Âventiure? waz ist daz?* fragt der Waldmensch den Ritter in Hartmanns *Iwein* (Vers 527). Die Frage bleibt letztlich unbeantwortet – und sie soll es bleiben, denn *aventure* war schon im altfranzösischen Versroman des 12. Jahrhunderts eine Unbestimmtheitsstelle, eine Chiffre für narratives Begehren, das sich ins Offene richtet und damit semantische Differenzen gerade in Frage stellt.“¹ – Martin von Koppenfels, der Sprecher unserer DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ hatte vorgeschlagen, den eben zitierten Passus an den Anfang des von uns formulierten Forschungsprogramms zu stellen, und er hatte dafür allgemeine Zustimmung erhalten – natürlich nicht im Sinne einer intellektuellen Kapitulation, die von Anfang an die undefinierbarkeit des zu untersuchenden Gegenstandes einkalkulieren würde, sondern weil ein breiter Hof von Bedeutungen und Schattierungen das Wort *Abenteuer* umgibt; abgeleitet ist dieses von mittelhochdeutsch *âventiure*, dies wiederum ist entlehnt von altfranzösisch *aventure*. Dem verwirrenden Spiel der Vielzahl von Bedeutungen gilt es ja gerade auf die Spur zu kommen. Bereits 1962 hat Ilse Nolting-Hauff auf die Vieldeutigkeit von *aventure* hingewiesen, wenn sie in der Einleitung zu einer eigenen Übersetzung aus dem Altfranzösischen schreibt: „Unbefriedigend musste auch die Wiedergabe einiger Schlüsselwörter bleiben: *aventure* erscheint häufig in abgeschwächter Bedeutung und konnte dann nicht mit ‚Abenteurer‘ übersetzt werden.“²

- 1 Martin von Koppenfels u.a., „Wissenschaftliches Programm“, DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ (FOR 2568), LMU München, September 2018, S. 1–16, hier S. 3. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf> (abgerufen am 14. Nov. 2020).
- 2 Ilse Nolting-Hauff, „Einleitung“, in: Chrestien de Troyes, *Yvain* (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, Band 2), übers. u. eingeleitet v. ders., München: Wilhelm Fink 1963, S. 7–14, hier S. 14. Grundlage der Übersetzung ist der altfranzösische Text in der Ausgabe von Wendelin Foerster: *Der Löwenritter (Yvain) von Christian von Troyes* (1887), 4. vermehrte und verbesserte Auflage, Halle: Max Niemeyer 1912.

Ilse Nolting-Hauff's Kautele bezieht sich auf ihre zweisprachige Ausgabe des Vorbilds für den mittelhochdeutschen *Iwein*-Roman des Hartmann von Aue, datiert um 1200, nämlich auf den deutlich früheren altfranzösischen Versroman *Yvain ou le Chevalier au Lion* des Chrétien de Troyes, für welchen bereits die Jahre zwischen 1170 und 1180 als Abfassungszeit angegeben werden. Der *Löwenritter* sei, so die Übersetzerin, Chrétiens „reifste literarische Leistung“, man könne ihn „als die klassische Ausprägung des höfischen Romans ansehen“.³ In der Tat finden wir dort zu einem frühen Zeitpunkt etwas ausformuliert, was man als das „Abenteuer-Dispositiv“ bezeichnen könnte, dessen Faszinationskraft das Publikum seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts fesselt und das vermutlich in solcher Prägnanz in früheren Jahrhunderten noch nicht bekannt gewesen ist. In diesem Sinn mag auch der Untertitel meines Beitrags aufgefasst werden, wenn dort von einer „Geburt des Abenteuers in der mittelalterlichen Erzählliteratur“ die Rede ist. Diese These ist insofern eine starke und zweifellos kontroverse These, weil sie scharfsinnige Distinktionen erfordert und somit einen Roman wie den *Yvain* von Chrétien de Troyes von anderen textuellen und konzeptuellen Formationen abgrenzt.

Eine erste Überlegung sollte den Unterschied zwischen antiken, spätantiken und frühmittelalterlichen Modellierungen und dem ‚modernerer‘ Abenteuerkonzept betreffen, wie es ab der Mitte des 12. Jahrhunderts zu emergieren und terminologisch enger fixiert zu werden scheint. Hierzu bedarf es sowohl historischer als auch gattungsgeschichtlicher Kriterien: Nehmen wir als Beispiel ein Epos wie Homers *Odyssee*, einen antiken oder sogar spätantiken Roman wie die *Aethiopica* des Heliodor von Emesa und eine deutlich frühmittelalterlich geprägte *Chanson de geste*, nämlich das *Rolandslied*. In allen drei Fällen haben wir es mit Protagonisten beziehungsweise mit Akteuren zu tun, die in mannigfache Gefahren geraten und ihnen zu trotzen, ja sie zu überwinden suchen, was allerdings nicht immer zum Erfolg führt, wie sich bei Roland zeigt, der trotz seiner Kühnheit und seiner Heldenhaftigkeit oder gerade derentwegen umkommen wird. Dieses Beispiel würde zunächst dazu führen, das Epos – das nicht nur seinen hohen Stil, sondern oft auch den traurigen Ausgang der Handlung mit der Tragödie gemeinsam hat – tendenziell aus dem Corpus der Abenteuerliteratur herauszunehmen. Wie sieht es dann aber mit Homers Odysseus oder dem idealen Liebespaar Theagenes und Charikleia aus, die jeweils zahlreiche Fährnisse und veritable Lebensgefahren überwinden müssen? Erleben sie ‚echte‘ Abenteuer im Sinne des mittelalterlichen Verständnisses?

3 Nolting-Hauff, „Einleitung“, S. 7 u. S. 11 (wie Anmerkung 1).

Es wird gern darauf hingewiesen, dass für das moderne Wort der romanischen Sprachen *aventure* (französisch), *aventura* (occitanisch), *avventura* (italienisch) und *aventura* oder auch nur *ventura* (sowohl spanisch als auch portugiesisch) eine sinngemäße lateinische Entsprechung fehlen würde – und dies obwohl rein etymologisch und das heißt wortgeschichtlich betrachtet altfranzösisch *aventure* auf *res aventura* zurückgehen soll, also auf einen Sachverhalt, der herankommt und sich erst noch einstellen wird. Es gibt eine Reihe von Belegen für diesen lateinischen Sprachgebrauch, insbesondere in juristischen Texten, die auch ökonomische oder finanzielle Implikationen haben können, wenn es um Einkünfte, Gewinnzuwächse oder Erbschaftsangelegenheiten geht. Der Romanist Michael Nerlich hat aus diesen Daten und dem Befund, dass *aventure* oder später englisch *venture* gerade auch im wirtschaftlichen und merkantilen Bereich Verwendung finden und so etwas wie ‚Geschäftsrisiko‘ bedeuten kann, eine umfangreiche Theorie konstruiert, der zufolge die sogenannte „Abenteuerideologie“ nichts anderes denn ein Produkt des protokapitalistischen Denkens sei, das Risiken kalkuliert und dann eingeht.⁴

Man kann gegen Nerlichs Meinung zunächst ganz grundsätzlich einwenden, dass sie unbefangen den Primat der Ökonomie vor der Ideologie behauptet, obwohl doch manches auch für die gegenläufige Anschauung spricht: nämlich dafür, dass das kapitalistische Wirtschaften seinerseits im Bereich der Imaginationen und der Fiktionen verankert ist und dass die Ideologie nicht zwingend ein Reflex der Ökonomie, sondern dass umgekehrt die Ökonomie ein Reflex des Imaginären sein kann.⁵ Vor allem aber scheint Nerlichs These ein ὕστερον πρότερον [hysteron proteron] zu setzen, indem sie einen eher fachsprachlichen Terminus und einen spätmittelalterlichen oder gar frühneuzeitlichen Modus der wirtschaftsorientierten Konzeptualisierung von Abenteuer und Risiko bereits ins Frühe und Hohe Mittelalter vorverlegt. Wenn ich das

4 Vgl. Michael Nerlich, *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100 bis 1750*, Berlin: Akademie 1977, zur Frage der Etymologie dort insbesondere S. 258–263. In einer späteren Untersuchung weitet Nerlich seine Konzeption vom Abenteuer aus zu einer Theorie der Moderne generell. Vgl. ders., *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*, München: Gerling Akademie Verlag 1997.

5 Jüngere Analysen zu Ökonomie und kapitalistischer Marktwirtschaft, welche in der Folge der Lehman-Krise des Jahres 2008 entstanden sind, kommen zu dem Schluss, dass wirtschaftliches Handeln wesentlich auf Fiktionen und imaginären Belehnungen, ja auf „Spuk“ beruhe. Vgl. Albrecht Koschorke, „Spiel mit der Zukunft“ (in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.10.2008), auch zugänglich auf der Website „Kulturelle Grundlagen der Integration“. Universität Konstanz.: <https://www.exci6.uni-konstanz.de/fiktion-zukunft.html> (abgerufen 14.11.2020). Vgl. weiterhin Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich: Diaphanes 2010.

Textmaterial aber richtig überblicke, dann kommt dem Wort *aventure* auf weite Strecken die Bedeutung zu: „Los, Erlebnis, Begebnis; Zufall, Geschick, Begebenheit“,⁶ und der *aventure*-Begriff, wie wir ihn vorrangig kennen, emergiert dann gerade in den fiktionalen Erzählungen aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, etwa bei Marie de France, die in ihren *Lais* deren Erzähl-inhalte als *aventure* bezeichnet, und erst recht bei Chrétien de Troyes, bei dem das Abenteuer-Schema überraschenderweise schon fertig ausgeprägt zu sein scheint.⁷ In seinen vier typischen Ritterromanen – in *Erec et Enide*, im *Lancelot*, im *Perceval* und vor allem im *Yvain*, der nach dem *Erec* und vor dem *Lancelot* entstanden ist, wohnen wir gewissermaßen der Geburtsstunde des ‚modernen‘ Abenteuers bei, wobei Sie mir nachsehen, dass ich hier mit sehr pauschalen Geschichtskategorien arbeite und deshalb das Mittelalter in schöner Übereinstimmung mit Victor Hugo und anderen Romantikern – aber mit gewissen Vorbehalten gegenüber einer weit verbreiteten Doxa – schon zu den *temps modernes* rechnen möchte.⁸

2 Literatur- und gattungsgeschichtliche Perspektiven: Auf dem Weg zu einer Minimaldefinition

Damit kommen wir zu der Frage zurück, wie sich der hier skizzierte ‚moderne‘ Abenteuer-Modus von antiken Vorbildern und auch anderen mittelalterlichen Mustern abhebt. In der Tat kann man überlegen, ob nicht schon Homers Odysseus im Grunde genommen ein Abenteurer ist, zumindest

6 Vgl. Artikel «aventure», in: Adolf Tobler u. Eberhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch* (AFW), Band I, Wiesbaden: Steiner 1915 und Nachdrucke, auch digital.

7 Zum mittelalterlichen *aventure*-Begriff allgemein siehe die zusammengehörigen Lexikonartikel von Ingrid Kasten, „Aventure (âventiure). I. Altfranzösisch“ und Volker Mertens, „Aventure (âventiure). II. Althochdeutsch“, in: *Lexikon des Mittelalters* (LexMA), Band 1, München u. Zürich: Artemis & Winkler 1980, Sp. 1289 u. Sp. 1289–1290. Eine fundierte Untersuchung auf der Basis umfangreicher digitaler Text-Corpora des Altfranzösischen bietet darüber hinaus Franz Lebsanft, „Die Bedeutung von altfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zu Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte“, in: Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Wort-historische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 311–337.

8 In der *Préface de Cromwell* von 1827, seiner Poetik der romantischen Literatur, geht Victor Hugo bekanntlich von drei Zeitaltern aus: das gewissermaßen archaische, naturreligiös geprägte Zeitalter der *temps primitifs* mit dem Primat der lyrischen Dichtung; das gewissermaßen klassische, heidnisch geprägte Zeitalter der *temps antiques* mit dem Primat der epischen Dichtung – und an dritter Stelle schließlich das christlich geprägte Zeitalter der *temps modernes* unter Vorherrschaft der dramatischen Dichtung.

der ‚vielgewandte‘ Heimkehrer Odysseus, der πολύτροπος [polytropos], der Menschen, Städte und vor allem Inseln in großer Zahl gesehen hat. Wie oft gerät er nicht in Gefahren aller Art, die er nur dank Findigkeit und List zu überwinden vermag? Allein: Odysseus sucht diese Gefahren nicht, sondern er strebt nach der glücklichen Heimkehr, nach dem νόστος [nostos]: Die Widrigkeiten, die sich ihm dabei immer wieder in den Weg stellen und die er dank Mut, Klugheit und Geschicklichkeit zu meistern versteht, verzögern seinen Weg, sie sind Störfaktoren, die den eigentlich erwünschten Ablauf der Dinge behindern. So werden auch die Erlebnisse des Odysseus, von denen er am Hof des Phäakenkönigs erzählt, schon seit der Antike als ἀπόλογοι [apologoi] bezeichnet – als ‚Berichte‘ von dem, was ihm auf seinen ‚Irrfahrten‘ widerfahren ist. Dabei darf aber nicht unterschlagen werden, dass das Geschehen selbst, worüber im Apolog berichtet wird, durchaus die Struktur eines abenteuerlichen Erlebnisses annehmen kann (denken wir etwa an den Aufenthalt in der Höhle des Polyphem); und es sollte auch nicht unterschlagen werden, dass die Frauenfiguren, denen Odysseus auf diesen Irrfahrten begegnet – Kalypso, Kirke –, als Gefährderinnen auftreten und die Rückkehr zu Penelope zu verhindern trachten.

Anders verhält es sich in den griechischen ‚Liebes- und Abenteuerromanen‘, über welche unsere Kolleginnen Susanne Gödde und Nathalie Schuler arbeiten und deren Prototyp Heliiodors *Aethiopica* sind.⁹ Die wunderschöne Charikleia, die als Säugling von ihren numidischen Eltern ausgesetzt wurde, weil sie hellhäutig war, gelangt aus Afrika nach Delphi, wo sie Artemis-Priesterin wird. Dort begegnet sie dem edlen Theagenes, und die Beiden verlieben sich: Sie bilden ein ideales Paar, dessen Zusammengehörigkeit ungeachtet der Anschläge des Schicksals durch Orakel und Vorsehung garantiert, ja geradezu prästabilisiert ist. Trotz mannigfacher Trennungen, bedingt durch Piratenüberfälle, Schiffbrüche, Entführungs- und Verführungsversuche, bewahrt Charikleia ihre Jungfräulichkeit, Theagenes seine Keuschheit, und Beide kehren über Ägypten zurück in Charikleas Heimatstadt Merope, wo sie schlussendlich Hochzeit feiern und das Amt des Sonnenpriesters und der Mondpriesterin antreten. Auch hier sind wie in der *Odyssee* die Fährnisse und Gefährdungen, welche Beide erdulden und glücklich bestehen müssen, dem Weg und seinem geheimen Ziel untergeordnet. Dieser Weg aber führt von Merope über die gesamte Ökumene, die

9 Vgl. Susanne Gödde, „Abenteuer *avant la lettre*. Kontingenzen und Providenz in Epos und Roman der griechischen Antike“, in: Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher (Hgg.), *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 35–60. Der Fokus des Vorhabens von Nathalie Schuler ist überschrieben: „Abenteuer ‚avant la lettre‘. Umwegiges Erzählen im antiken Liebesroman“.

damals bekannte und befahrene Welt, wieder zurück nach Merope; er ist ein mustergültiger περιπλους [periplus], eine *circumnavigatio* zu Land und zu Wasser. Das unterscheidet ihn vom Weg des Yvain, den wir gleich kennenlernen werden.

Obwohl die Beziehungen der europäischen Mächte zu Byzanz im 12. Jahrhundert eng waren und die sogenannten byzantinischen Romane, zu denen auch Heliodors Werk gerechnet wurde, durchaus bekannt wurden,¹⁰ ist die Besonderheit von Chrétiens *Yvain* und anderen arthurischen Romanen, die er verfasst hat, erst korrekt erfasst, wenn wir diese Texte im Lichte zweier anderer weltlicher Gattungen lesen, die gleichzeitig *en vogue* waren: Das ist vom Versmaß her – paarreimende Achtsilber – und angesichts des höfischen Settings einerseits der Antikenroman, der volkssprachliche Remakes lateinischer und griechischer Epen bietet, so der *Roman d'Énéas* in Anlehnung an Vergils *Aeneis*, der *Roman de Thèbes* in Anlehnung an die *Thebais* des Statius und der *Roman de Troie* in Anlehnung an mittellateinische Dichtungen zum Troja-Stoff. Da sich diese Werke eng an die Antike anlehnten, unterstellten ihnen die Leser jener Zeit eine besondere ‚Weisheit‘, die man *matière de Rome* nannte. Das heißt: man ging davon aus, dass nicht nur diese autoritativen bildungssprachlichen Werke, sondern auch noch deren volkssprachliche Nachdichtungen eine allegorische Lesart bereitstellten, dass aus ihnen – im Sinn des *sensus tropologicus* – psychologische und moralische Verhaltensregeln für ein rechtes Leben abzuleiten seien. Obwohl auch die Poetik der arthurischen Romane und Erzählungen durchaus eine Nobilitierung in Anlehnung an solche Vorgaben anstrebt, ist sie doch weit entfernt davon, diese tatsächlich zu erreichen, und umgekehrt ist es auch nicht das Ziel der Antikenromane, sofern sie Ausdruck einer am Altertum orientierten Nachahmung sein wollen, vermittels der epischen Handlung schwerpunktmäßig Abenteuer im von uns postulierten ‚modernen‘ Sinn zu repräsentieren. Sowohl bei Vergil als auch bei dessen altfranzösischen Nachfolgern zieht Äneas nicht einfach auf Abenteuersuche aus, sondern er ist gezwungen, mit seiner Familie aus dem brennenden Troja zu fliehen, und nicht aus eigener Findigkeit, sondern vom Schicksal wird er an die Gestade Italiens geführt.

Näher steht der Artus-Epik ganz gewiss die *matière de France*; damit sind die Heldenlieder gemeint, die aus einer mündlich überlieferten Tradition erwachsen und als Berichte historischer Ereignisse gedeutet wurden, die kriegerische Taten Karls des Großen (oder Wilhelms von Oranien) betrafen. Im Mittelpunkt dieser Erzählungen agieren heroische Männergestalten, aber keine wirklichen Abenteurer. Es liegt dies auch daran, dass in der *Chanson*

10 Vgl. Sylvain Gouguenheim, *La Gloire des Grecs*, Paris: Cerf 2017, S. 234–244.

de Roland die Muster und Topoi der germanischen Heldenepik weiterleben, welche die sogenannten Franken mit nach Gallien gebracht haben und die nunmehr in altfranzösischer Sprache besungen werden. Roland zum Beispiel zeichnet sich durch großen Mut und Kühnheit aus. Der vielleicht berühmteste Vers des *Rolandslieds*, in dem das Verhalten des Titelhelden mit dem seines umsichtigen Kampfgefährten Olivier verglichen wird, lautet: «Rollant est proz e Oliver est sage / Amedui unt merveillus vasselage.» (Vers 1093.) – ‚Roland ist kühn und Olivier ist weise; beide verkörpern die Tugend eines bewundernswerten Vasallen.¹¹ Doch die lobende Erwähnung von Rolands Kühnheit verhindert nicht, dass er die gesamte Nachhut in den Tod führt. Es ist die heroische Transgression vernünftiger Überlegungen, die der Jongleur oder Spielmann an Roland preist und die dem Helden Nachruhm garantieren wird. Solch hemmungslose Kühnheit, die zur Tollkühnheit entartet und die eigene Vernichtung, eingeschlossen die der Gefährten, nicht nur billigend in Kauf nimmt, sondern auch noch im Erklingenlassen des Olifanten feiert, wird man bei den Abenteurern der arthurischen Romane vergeblich suchen.

Damit wären wir also bei der sogenannten dritten ‚Materie‘ der altfranzösischen Profandichtung angelangt, bei der *matière de Bretagne*. Wir dürfen die oft zitierten Worte des Dichters Jean Bodel aus Arras nicht ganz wörtlich nehmen, wenn er in seinem *Sachsenlied* sagt, dass die ‚Erzählungen‘, die sich mit der *matière de Bretagne* befassen, ausschließlich ‚inhaltsleer und unterhaltsam‘ seien: «contes ... vains et plaisants» (cf. v. 9).¹² Chrétien jedenfalls, der zum Stand der *clercs* gehörte, die in Klöstern oder Kathedralschulen ausgebildet waren, ist es bereits in *Erec et Enide*, seinem ersten Ritterroman, darum zu tun, die fiktionale Erzählung von einem Abenteuer an das gelehrte Studium anzugleichen und darin wertvolle, nützliche Inhalte zu vermitteln. So sind die einschlägigen und immer wieder kommentierten Verse aus der Einleitung zum *Erec* zu deuten:

11 *La Chanson de Roland*, Vers 1093, in: *Das altfranzösische Rolandslied* (Zweisprachig), übers. u. kommentiert v. Walter Steinsieck, Nachwort v. Egbert Kaiser, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999.

12 Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, Vers 9, hg. v. Annette Brasseur, Paris: Droz 1989. Die hier angesprochene Lehre von den ‚drei Stoffkreisen‘ (*trois matières*) der altfranzösischen Erzähldichtung wird prägnant definiert im Prolog von Jean Bodel zu seinem Sachsenlied (*Chanson des Saisnes*), dem Epos über den Sachsenkrieg. Vgl. hierzu auch Verfasser, ‚Wie Mann ein Ritter wird. Wege der Initiation im arthurischen Erzählen des Chrétien de Troyes (‘Erec et Enide’)‘, in: Ders., Hans Sauer u. Gisela Seitschek (Hgg.), *Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens. Heldenlieder, Romane und Novellen in ihrem kulturellen Kontext*, Heidelberg: Winter 2016, S. 139–158, hier S. 139.

Por ce dist Crestiens de Troies
 que reisons est que totevoies
 doit chascuns panser et antandre
 12 a bien dire et a bien aprandre;
 et tret d'un conte d'avanture
 une molt bele conjointure
 par qu'an puet prover et savoir
 que cil ne fet mie savoir
 16 qui s'escience n'abandone
 tant con Dex la grasce l'an done.¹³

[9] Darum sagt Chrétien von Troyes,
 dass es (nur) recht und billig ist, wenn
 doch ein Jeder darauf achtet und danach
 trachtet, [12] recht vorzutragen und recht
 zu lehren; und er formt aus der Erzählung
 eines Abenteuers eine wohlgefügte
 Komposition; damit lässt sich (sogleich)
 beweisen und erkennen, dass einer kein
 (großes) Wissen an den Tag legt,
 [16] wenn er seine Gelehrsamkeit nicht
 (auch) weitergibt, solange Gott sie ihm in
 seiner Gnade zuteilwerden lässt. [Übers. v.
 Albert Gier.]

Chrétiens Ziel besteht demnach darin, aus der simplen Erzählung eines
 Abenteuers (*conte d'avanture*) eine anspruchsvolle Langerzählung (*bele
 conjointure*) zu machen, die man später ‚Roman‘ nennen wird. Was aber sind
 nun die Kennzeichen solch eines erzählten Abenteuers nicht mehr bloß im
 allgemeinen und schwachen, sondern im besonderen und starken Sinn, wie
 Chrétien es in seiner Erzählkunst modelliert und etabliert hat. Im Programm
 unserer Forschungsgruppe war zunächst eine sehr abstrakte, aus vier
 Elementen bestehende Minimaldefinition des Abenteuers formuliert worden:

1. ein identifizierbarer Held,
2. eine grenzüberschreitende Bewegung im Raum,
3. ein Moment der Kontingenz,
4. eine Erzählinstanz, die den Zusammenhang herstellt, in dem jene Kontin-
 genz sich als Probe oder Prüfung erweist.¹⁴

Bereits hier möchte ich dafür plädieren den vieldeutigen und oft missver-
 ständlichen Begriff des ‚Helden‘ unter Punkt 1 zu vermeiden und durch einen
 Terminus wie ‚Protagonist‘ beziehungsweise ‚Protagonistin‘ oder noch besser
 ‚Akteur‘ beziehungsweise ‚Akteurin‘ zu ersetzen. Dies würde es gestatten,
 Helden im Sinne von ‚Heroen‘ (wie beispielsweise Roland oder Herakles)
 von Abenteuern wie Yvain oder auch Erec zu unterscheiden, und es würde
 zudem erklären, warum eine Figur wie Odysseus – bei aller Eigenständig-
 keit – dem mittelalterlichen Abenteurer-Typus deutlich näherkommt als
 Achilleus, Hektor oder Aeneas. Ich würde auch in Rechnung stellen wollen,
 dass ein einzelnes Abenteuer grundsätzlich ein Subjekt oder mehrere Subjekte

13 Chrétien de Troyes, *Erec et Enide. Erec und Enide* (Altfranzösisch/Deutsch), übers. u. hg. v.
 Albert Gier, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987.

14 v. Koppenfels u.a., „Wissenschaftliches Programm“, S. 4 (wie Anm. 1).

haben kann, also keinesfalls zwingend im Singular zu stehen hat. Weiterhin würde ich bei Punkt 3 unter das Moment der Kontingenz auch den Aspekt des Risikos und – stärker noch – einer aktualisierten Gefährdung beziehungsweise Gefahr subsumieren, welche einen oder mehrere Akteure bedroht und welche abgewendet werden muss und abgewendet werden kann. Im Grunde genommen ist die – oft plötzliche und unerwartete – Gefährdung der Akteure konstitutiv für das Abenteuer-Schema, und von Abenteuer können wir wohl immer erst dann sprechen, wenn diese Gefahr überwunden worden ist, wenn das Abenteuer bereits ein glückliches Ende genommen hat und darum vom Beteiligten erzählt werden kann. Vielleicht ist dieser Aspekt der zu überwindenden Gefahr und der Gefährdung so wichtig, dass er sogar ausgegliedert und zu einem eigenen Punkt gemacht werden müsste. Auch von der Wort- und Begriffsgeschichte her ist das Risiko des Abenteuers mit der Gefahr verbunden. Die Kategorie der ‚Probe‘, der ‚Erprobung‘ und der ‚Prüfung‘, die in den Liebes- und Abenteuerromanen der griechischen Antike eine so wichtige Rolle spielt,¹⁵ heißt πείρα [peira] und ist verwandt mit lateinisch *periculum* für ‚Gefahr‘, mit dem Verbum *experiri* für ‚in Erfahrung bringen‘ und im weiteren Verlauf der Sprachentwicklung dann natürlich mit *experimentum*. Und noch im 17. Jahrhundert wird Pierre Corneille in seinen *Trois Discours sur le poème dramatique* die Einheit der tragischen Handlung justament an der *unité de péril* festzumachen suchen.¹⁶ Schließlich ist zu beachten, dass der notwendigerweise glückliche Ausgang des Abenteuers den Bericht darüber zu einem Narrativ der Wunscherfüllung macht.

3 Abenteuer als Dispositiv: Yvains Weg zu seinem ersten Glück

Betrachten wir nun aber – abseits und diesseits solch globaler Überlegungen – die Stelle etwas näher, an der in Chrétiens *Yvain*-Roman das Abenteuer eingeführt wird und die vorhin schon kurz anklang: Am Nachmittag des Pfingsttages, der in Carduel gefeiert wird (der Ortsname spielt möglicherweise an auf Carlisle an Englands nördlicher Grenze zu Schottland), als sich König Artus und die Königin Guenièvre zur Siesta in ihre Kammer zurückgezogen haben,

15 Vgl. hierzu auch das Kapitel über den antiken Roman bei Michail Bachtin, *Formen der Zeit im Roman, Untersuchungen zur historischen Poetik* (russisch 1975), hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey, Frankfurt am Main: Fischer 1989.

16 Vgl. Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique* (1660), hg. v. Bénédicte Louvat u. Marc Escola, Paris: Garnier-Flammariion 1999.

berichtet der Tafelritter Calogrenant seinen Gefährten – in Anwesenheit von Yvain, später auch der hinzutretenden Königin und zuletzt sogar des Königs Artus höchstpersönlich – von einem eher unrühmlichen Erlebnis. Er ist ausgezogen, hat den Hinweis auf eine Zauberquelle unter einer Pinie erhalten, auf deren gemauerten Brunnenrand man Wasser aus einem metallenen Becken gießen sollte. Dadurch wurde Regen und ein starkes Gewitter ausgelöst. Der Herrscher der benachbarten Burg betrachtete dies als Herausforderung, sprengte mit seinem Pferd heran und stellte Calogrenant zur Rede. Es kommt zum Zweikampf, der Herr der Quelle gewinnt die Oberhand und Calogrenant kann nurmehr sein Leben retten, indem er die Flucht ergreift. Diese Niederlage ist für Calogrenant schändlich, aber sie bringt auch Artus' gesamten Hof in Misskredit und verlangt nach Genugtuung. Wann aber ist all das geschehen? Schon vor ungefähr sieben Jahren:

176	<p>«Il avint pres a de set ans Que je seus come paï sanz Aloie querant avantures, Armez de toutes armeüres Si come chevaliers doit estre.»¹⁷</p>	<p>[175] „Es geschah, fast sind es sieben Jahre her, dass ich allein wie ein Bauer ausritt, um Abenteuer zu suchen, mit allen Waffen gerüstet, so wie ein Ritter es sein soll.“ [Übers. v. Ilse Nolting-Hauff.]</p>
-----	---	--

Wie und warum ist Calogrenant überhaupt vom Hof des Königs aufgebrochen? Er sagt es von Anfang an klar und deutlich: ‚um Abenteuer zu suchen‘ – *querant avantures*. Über weitere Details gibt dann ein Dialog Auskunft, den Calogrenant mit einem hünenhaften *vilain*, einem Bauerntölpel führt, der ganz offenkundig die Merkmale eines ‚Wilden Mannes‘ trägt und seines Zeichens eine Herde wilder Stiere hütet. Erst befragt Calogrenant den Stierhüter, und nachdem dieser stolz verkündet hat, dass er Herr seiner Tiere sei, verlangt der *vilain* seinerseits eine Selbstauskunft vom fremden Ritter. Wörtlich heißt es im Text:

17 Zitiert wird hier und im Folgenden nach der oben erwähnten Ausgabe und Übersetzung von Ilse Nolting-Hauff (wie Anm. 2). Die Stelle in ihrem größeren Zusammenhang kommentiert im einschlägigen Kapitel Erich Auerbach, „Der Auszug des höfischen Ritters“, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946/49), Siebente Auflage, Bern: Francke 1982, S. 120–138.

- «Einsi sui de mes bestes sire: [355] „So werde ich meiner Tiere Herr.
 356 Et tu me redevroies dire, Nun solltest auch du mir sagen,
 Ques hon tu ies et que tu quiers.» was für ein Mensch du bist und was du suchst.“
 «Je suis, ce voiz, uns chevaliers, „Ich bin, wie du siehst, ein Ritter,
 Qui quier ce, que trover ne puis; der sucht, was er nicht finden kann;
 360 Assez ai quis et rien ne truis.» [360] lange habe ich schon gesucht und finde
 «Et que voldroies tu trover?» nichts.“ „Was möchtest du denn finden?“
 «Avantures por esprover „Abenteuer, um meine Rittertugend
 Ma proesce et mon hardemant. und meine Kühnheit zu erproben.
 364 Or te pri et quier et demant, [364] Nun bitte und ersuche ich dich,
 Se tu sez, que tu me consoille dass du, wenn du es kannst, mir Auskunft
 Ou d'avanture ou de mervoille.» gibst über Abenteuer oder Wunder.“
 «A ce, fet il, faudra tu bien: „Auf die“, spricht er, „wirst du verzichten
 368 D' 'avanture' ne sai je rien, müssen: [368] von ‚Abenteuer‘ weiß ich nichts
 Ne onques mes n'an oi parler. und hörte noch nie davon reden.
 Mes se tu voloies aler Aber wenn du Lust hättest, zu einer
 Ci pres jusqu'à une fontainne, Quelle in der Nähe zu reiten,
 372 N'an revandroies pas sanz painne, [372] so würdest du nicht ohne Mühe
 Se tu li randoies son droit. von dort zurückkehren, wenn du ihr ihr
 Recht widerfahren lässt.“ [Übers. v. Ilse
 Nolting-Hauff.]

Das Ziel von Calogrenants Aufbruch besteht darin, etwas zu suchen, was er bisher nicht hat finden können und was finden zu können er inständig hofft: ‚Abenteuer‘, altfranzösisch eben *aventures*, ersatzweise auch *mirabilia* – ‚wunderbare Erscheinungen oder Begebenheiten‘: altfranzösisch *mervoilles*. Bereits hier wird das direkte Objekt *aventure* mit dem Verbum *querre* (von lateinisch *quaerere*) verbunden: ‚das Abenteuer suchen‘, ‚auf die Suche nach Abenteuern gehen‘. Sinn des Abenteuers ist es, die eigene ‚Tapferkeit‘ (*proesce*) und den eigenen ‚Wagemut‘ (*hardemant*) zu erproben und – hoffentlich! – auch unter Beweis zu stellen. Die Ironie des Textes besteht darin, dass der Stierhüter und der Artus-Ritter völlig unterschiedlichen Welten angehören. So wie sich der Ritter nicht vorstellen konnte, dass ein Mensch wilde Stiere zu bändigen vermag, so weiß der Stierhüter nicht, was ein ‚Abenteuer‘ ist. Gleichwohl – und hier konstatieren wir die Ironie der Ironie – schickt er den Fremden an einen Ort, an dem er der Sache nach ein Abenteuer durchaus hätte bestehen können, wenn er mehr Glück gehabt hätte. Der glückliche Ausgang und damit das erfolgreiche Abenteuer wurde jedoch in diesem Fall dem Herrn der Quelle zuteil; er – nicht Calogrenant – ist gewissermaßen das Subjekt dieses Abenteuers. Calogrenant ist keineswegs der Einzige, der auf Abenteuersuche auszieht. Noch bevor er zum Stierhüter und dann zur Quelle gekommen ist, hat er bei einem Edelmann und seiner liebreizenden Tochter um ein Nachtquartier

gebeten, das ihm auch gern gewährt wird. Der Gastgeber eröffnet ihm nach dem Essen Folgendes:

- | | | |
|-----|---|--|
| 256 | Aprés soper itant me dist
Li vavassors, qu'il ne savoit
Le terme, puis que il avoit
Herbergié cavalier errant, | [256] Nach dem Nachtmahl sagte der Edelmann
sodann* zu mir, er wisse nicht, wie lange er
schon fahrenden Rittern Herberge gewähre, die
Abenteuer suchten, und so manchen habe er
schon beherbergt. [Übers. v. Ilse Nolting-Hauff –
*hier Wort ergänzt.] |
| 260 | Qui vanture alast querant
S'an avoit il maint herbergié. | |

Die Suche nach Abenteuern, auf die sich ‚fahrende Ritter‘ (*cavaliers errants*) begeben, scheint bereits institutionalisiert zu sein, zumal es sich offenbar herumgesprochen hat, dass man an der Quelle sein Abenteuer erleben kann. Der Edelmann in seiner Burg oder seinem Gehöft praktiziert offenkundig eine mittelalterliche Form des *bed and breakfast*, welches damals allerdings noch gratis gewährt wurde – nichtsdestotrotz ein bemerkenswertes Beispiel für die *longue durée* und die Beharrungskraft von Traditionen auf der britischen Insel.

Noch wichtiger ist, dass Calogrenant nicht wissen konnte, welcher Art das Abenteuer überhaupt sein würde, nach dem er suchte und welches sich ereignen, welches auf ihn zukommen würde. «Il avint ... que je seus ... aloie ... querant aventures» – ‚es fiel mir zu, dass ich (ganz) allein dahinritt auf der Suche nach Abenteuern‘, wobei im Text an dieser wie an anderen Stellen immer wieder vom rhetorischen Verfahren der *figura etymologica* Gebrauch gemacht wird, indem das Verbum *avenir* und das Substantiv *aventure* in enge Nachbarschaft zueinander gerückt werden. Das Abenteuer selbst aber ist hier eine Leerformel, es ist die Chiffre für etwas Unbekanntes und Unvorhersehbares, das sich aus reinem Zufall ergibt: *par aventure* (wie es die im Altfranzösischen vielfach belegte Präpositionalfügung ausdrückt), und wer nach diesem Unverfügbaren sucht, reitet aus aufs Geratewohl, auf gut Glück – *à l'aventure* (eine ebenfalls häufig gebrauchte Formulierung seit altfranzösischer Zeit). Das Abenteuer des höfischen Ritters ist demnach Selbstzweck, es wird um seiner selbst willen gesucht und bestanden. Daher rührt seine Nähe zum Spiel im Sinne eines Wettkampfs oder auch Rituals, und nicht selten besteht die semantische Füllung der abenteuerlichen Herausforderung eben in einem Turnier. In dem hier erläuterten Sinn darf also das Abenteuer als ein Dispositiv betrachtet werden,¹⁸ in dem sich mehrere Faktoren miteinander

18 Der Dispositiv-Begriff scheint ursprünglich aus der Medienwissenschaft, genauer gesagt aus der Apparatus-Theorie, zu kommen. Vgl. Jean-Louis Baudry, «Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in: *Communications* 22 (1975), S. 56–72. Baudry betrachtet in dieser Ausgabe der Zeitschrift *Communications* zum Thema von

verbinden: erst der Aufbruch ins Unbekannte, sodann der Eintritt zufälliger Begebenheiten, Herausforderungen und Gefahren, denen sich der Akteur spontan aussetzt, danach deren erfolgreiche Überwindung und schlussendlich die imaginäre Ausdeutung des Erlebten als Realisierung des erstrebten Abenteuers.

Was wir bislang skizziert haben, ist nur die Vorgeschichte von Yvains Aufbruch in sein Abenteuer. Er möchte den Quellenritter, der seinen Gefährten Calogrenant gedemütigt hat, besiegen; er wird vom Edelmann beherbergt, löst an der Quelle einen Sturm aus, kämpft mit dem Ritter, verletzt ihn aber schwer. Tödlich getroffen flieht der Quellenritter zurück in seine Burg, Yvain setzt ihm nach, reitet in die Burg ein und wird im Torgang zwischen den zwei niedersausenden Fallgittern gefangen. Doch die Zofe Lunete, der gegenüber er sich einst am Artus-Hof höflich und freundlich gezeigt hat, leiht ihm einen Ring, der ihn unsichtbar macht. So kann, als der Quellenritter seinen Verletzungen erliegt, der verantwortliche Täter nicht gefunden werden. Die trauernde Witwe Laudine muss sich rasch wiederverheiraten, um ihr Lehen zu schützen. Trotz einiger Bedenken entscheidet sie sich – auf Lunetes Rat hin – für Yvain, der ja ihren Gatten nur in Notwehr getötet habe. Artus und seine Begleitung sanktionieren die neue Verbindung durch ihren Besuch beim neuen Herrscherpaar an der Quelle, und dann bricht Yvain auf Bitten seines Freundes Gauvain und mit der Erlaubnis Laudines für ein Jahr auf, um auf Turnieren neue Abenteuer zu erleben, die er glänzend besteht, zumal ihm Laudine einen Zauberring überreicht, der ihn schützt.

4 Die Taten des Löwenritters: Beiname und/oder Inkognito

Es ist vereinbart, dass Yvain spätestens eine Woche nach Sankt Johanni zu Laudine zurückkehren wird. Doch er weilt mit König Artus in Chester und vergisst den Termin. Laudine ist empört und lässt ihm von einer Botin mitteilen, dass sie ihn verstößt; ihm wird auch der Zauberring abgenommen. An dieser Stelle sehen viele Kommentatoren das Ende der ersten Hälfte des Romans; nun

Psychoanalyse und Kino die Institution des Kinos an sich als ein Dispositiv. Michel Foucault abstrahiert das Konzept erheblich, wenn er nur ein Jahr später von einem ‚Dispositiv der Sexualität‘ spricht, bei dem Körperlichkeit, Begehrensstruktur, Wissenskonfiguration und institutionelles Regime ineinander greifen. Vgl. Michel Foucault, *La Volonté de savoir* (Histoire de la sexualité, 1), Paris: Gallimard 1976. In solch einem weiten Sinn wird auch hier der Terminus des Dispositivs auf das Abenteuer des mittelalterlichen Ritters bezogen.

beginne sein zweiter Teil, in dem er einen zweiten Weg zurücklegen müsse – die Rede ist vom berühmten Doppelweg oder doppelten Kursus, welcher Hugo Kuhn zufolge der Textgestalt ihre Kohärenz verleihen könne.¹⁹ Wie auch immer die Doppelstruktur des „Abenteuerweges“²⁰ genauer zu fassen und zu beschreiben ist: Erst jetzt beginnt Yvain eine ganze Serie von je wieder neuen, teilweise miteinander kunstvoll verschränkten Abenteuern zu erleben. Zuerst verfällt er aus Schmerz über die Verstoßung durch Laudine und aus Trauer über seine eigene Verfehlung dem Wahnsinn; doch ein Eremit verpflegt ihn und eine mitleidvolle Demoiselle heilt ihn mit einer Salbe ihrer Herrin, welche die Fee Morgane hergestellt hat. Nach diesem traumatischen Einschnitt verschweigt Yvain in Zukunft seine wahre Identität und seinen Namen. Er wird Zeuge eines Kampfes zwischen einem Löwen und einem Drachen, der den Löwen zu verschlingen droht. Yvain greift ein, zückt das Schwert zugunsten des edlen Löwen und tötet den niederträchtigen Drachen.

	Et quant il parvint cele part, Vit un lion an un essart Et un serpent, qui le tenoit	[3347] Und als er dorthin kam, erblickte er einen Löwen auf einer Rodung und eine Schlange, die sich in den Schwanz des Löwen verbissen hatte und ihm
3350	Par la coe et si li ardoit Trestoz les rains de flame ardant. N'ala pas longues regardant Mes sire Yvains cele mervoille.	die Flanken ganz mit heißer Flamme versengte. [3353] Herr Yvain sah diesem Wunder nicht lange untätig zu.
	A lui meïsmes se consoille, 3355 Au quel des deus il eidera. Lors dit, qu'au lion secorra; Qu'a venimeus et a felon Ne doit an feire se mal non.	Er geht mit sich zu Rate, welchem von beiden er beistehen soll. [3356] Da sagt er sich, dass er dem Löwen zu Hilfe kommen wird, denn alles, was giftig und voller Tücke ist, soll man bekämpfen, wo man kann.
	Et li serpanz est venimeus, 3360 Si li saut par la boche feus, Tant est de felenie plains. Por ce panse mes sire Yvains, Qu'il l'ocirra premieremant. L'espée tret et vient avant.	Und die Schlange ist giftig, und Feuer schlägt aus ihrem Schlund, so voll Bosheit ist sie. [3362] Darum denkt Herr Yvain, dass er sie zuerst töten wird. Er zieht sein Schwert und reitet heran. [Übers. v. Ilse Nolting-Hauff.]

19 Vgl. Hugo Kuhn, „Erec“ (1948), in: Ders., u. Christoph Cormeau (Hgg.), *Hartmann von Aue* (Wege der Forschung, Band 359), Darmstadt: Buchgesellschaft 1973, S. 17–48.

20 Den Begriff des „Abenteuerweges“ verwendet – gewissermaßen als topographisches Komplement zu Bachtins Konzept der „Abenteuerzeit“ in *Formen der Zeit im Roman* (wie Anm. 15) – Xuan Jing, *Subjekt der Herrschaft und die christliche Zeit. Untersuchungen zu den Romanen Chrestiens de Troyes*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 41 u. öfters.

Sehr schön lässt sich in der Drachenszene die Risiko-Struktur des Abenteurers erkennen. Der Ritter muss ein Kalkül anstellen: Welches Tier ist das gefährlichere, welches Tier soll er zuerst angreifen und welches erst im zweiten Anlauf? Vor allem aber: Welches Tier verdient überhaupt die Unterstützung des Ritters? Hier mischen sich dann Risiko-Abwägung und moralische Verpflichtung auf die Rittertugend: Der Löwe ist ein edles Lebewesen, symbolisiert er doch den König der Tiere und – im religiösen Kosmos – sogar Christus als den biblischen Löwen von Juda aus Davids Geschlecht. Der Drache, der durchgängig als *serpent* („Lindwurm“, „Schlange“) bezeichnet wird, ist hingegen ein niederträchtiges, hinterlistiges Wesen; nicht von ungefähr erinnert er auch an die Schlange am Paradiesbaum, die Eva und Adam verführt hat. Um den Löwen zu retten, schlägt Yvain erst auf den Drachen ein und hofft, sodann auch eine Attacke des Löwen, der seiner Natur nach ein mutiges und gefährliches Tier bleibt, parieren zu können. Womit Yvain nicht gerechnet hat, ist die Dankbarkeit und Zutraulichkeit des Löwen, der sich ihm fortan unterwirft und sein Begleiter wie auch Beschützer wird. Darum kann Yvain einen neuen Beinamen annehmen. Er nennt sich den „Löwenritter“: «Que li Chevaliers au Lion, / vos dis, que je avoie non.» (V. 4291 f.) – „... dass ich Euch sagte, dass ich Löwenritter zum Namen hätte“.

Übrigens ist die Symbiose zwischen Yvain und dem Löwen auf deutliche Weise einer überlieferten Legende vom heiligen Hieronymus nachgebildet, der einem Löwen einen Dorn aus der Pfote gezogen und dann das ebenfalls zahm gewordene und dankbare Tier in sein Kloster in Bethlehem aufgenommen habe. Wie der Löwe des Hieronymus diebische Karawanenhändler stellen kann, die einen Esel des Klosters gestohlen haben,²¹ so greift Yvains Löwe dreimal in Zweikämpfe ein, in denen sein Herr sonst unterliegen würde. Auf diese Weise kann auch die arme Lunete vor dem Scheiterhaufen gerettet werden: Ein Gottesgericht ist angeordnet worden, in dem Yvain für Lunete und gegen Lunete im Namen der Anklage drei böswillige Ritter kämpfen, welche die Zofe grundlos des Verrats an ihrer Herrin bezichtigen. Trotz seiner Tapferkeit wäre Yvain der Übermacht der drei Gegner unterlegen, käme ihm der Löwe nicht zu Hilfe.

Eine andere Dame soll nach dem Tod des Vaters von der älteren Schwester um ihr Erbe gebracht werden. Auch hier wird schließlich von König Artus ein Zweikampf anberaumt. Ohne dass sie voneinander wüssten, ist Yvains Freund

21 Die seit alters her überlieferte Erzählung findet sich beispielsweise – wenngleich erst nach Chrétien's Zeit – in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine zum Tag des heiligen Hieronymus am 30. September.

Gauvain von der eigensüchtigen älteren Schwester zu ihrem Kämpfen bestellt worden, während andererseits die hilflose jüngere Schwester Yvain um seine Hilfe angeht. Beide Ritter kämpfen den ganzen Tag lang gegeneinander mit verdecktem Visier und ohne ihre Namen preiszugeben. Zuletzt erklären Beide den jeweiligen Gegner zum Sieger und unterwerfen sich freiwillig, da sie den Edelmut des jeweils Anderen anerkennen. Umso größer ist die Freude, als sie einander ihre Identität offenbaren. Artus aber spricht nun, da eine Entscheidung im Kampf nicht herbeigeführt werden kann, aus eigener Autorität ein gerechtes Urteil, so dass die ältere Schwester der jüngeren Schwester ihr Erbteil gewähren muss. Am Schlusspunkt dieser Abenteuerreihe steht die Einkehr in die ‚Burg zum schlimmen Abenteuer‘ (*Chastel de la Pesme Avanture*). Hier führen zwei sogenannte Neptunssöhne, also regelrechte Dämonen, das Regiment und beuten 300 Jungfrauen aus, die unter erbärmlichen Bedingungen Brokatstoffe wirken müssen, was (der Anachronismus sei gestattet) geradezu an die Misshandlungen entführter Mädchen durch Boko Haram erinnert. Auch hier gelingt es Yvain mit Hilfe seines Löwen die Bösewichte zu besiegen und zu töten. Die Jungfrauen gewinnen ihre Freiheit wieder und dürfen in ihre Heimat auf die ‚Jungferinsel‘ (*Ile des Pucelles*) zurückkehren.

Inzwischen haben sich dank der Erzählungen die zahlreichen Heldentaten des ‚Löwenritters‘, dessen Geheimnis noch immer nicht gelüftet wurde, herumgesprochen. Die Abenteuer und deren für Yvain glücklicher Ausgang sind demnach weitererzählt und in der höfischen Öffentlichkeit bekannt gemacht worden, wenngleich der eigentlich verantwortliche Akteur noch nicht ausgemacht werden kann. Es kommt schließlich, wie es kommen muss: Yvain kehrt noch einmal zum Zauberbrunnen zurück, löst erneut Gewitter und Sturm aus, und Laudine erkennt, dass sie eines Beschützers bedarf. Durch eine List bringt Lunete, Yvains treue Helferin, ihre Herrin dazu, den Löwenritter um Hilfe zu bitten, der überall erzählt, dass er die Huld einer Dame wiedergewinnen möchte, die ihm ihre Freundschaft entzogen habe. Laudine möge doch bewirken, dass die hartherzige Dame dem Löwenritter wieder ihre Gunst zuwende, dann werde der Löwenritter das Quellenreich beschützen. Laudine stimmt zu und schwört sogar einen Eid, zwischen dem Löwenritter und der Dame zu vermitteln. Als sie erfährt, dass der Löwenritter ihr verstoßener Gatte Yvain ist und es nur an ihr liegt, ihn zu begnadigen, muss sie sich mit ihm versöhnen, um nicht eidbrüchig zu werden. Die Serie der Abenteuer ist damit an ein gutes, ja an ein geradezu märchenhaftes Ende gekommen, der Ritter Yvain hat sich bewährt und endlich sein Glück gemacht, er hat in Gemeinschaft mit Laudine sein Glück auch gefunden: Yvain ist – das erzählt Chrétiens Roman – zu einem Glücksritter im ganz buchstäblichen Sinn des Wortes geworden.

5 Risiken der Erzählstruktur: Aspekte und Probleme einer Narratologie des Abenteuers

Es ist an der Zeit, in einem letzten Abschnitt auf die narratologischen Aspekte und – zugegebenermaßen – auch Probleme der mittelalterlichen Abenteuererzählungen einzugehen. Wie der zweite Teil von Chrétiens Yvain-Roman zeigt, beobachten wir dort eine lange Reihe von jeweils risikobehafteten Abenteuern (meistens geht es um Leben und Tod), in denen der Protagonist und andere Akteure unerwartet in Gefahr geraten, auf die Herausforderung reagieren und diese meistern; diese Begebenheiten lassen sich dann rückblickend erzählen und sie werden bereits in der fiktiven Welt des Romans weitererzählt, insbesondere am Artus-Hof und in dessen Umkreis. Demzufolge eignet dem Abenteuererzählungsnarrativ sowohl eine mimetische Dimension, insofern eine Begebenheit dargestellt wird, als auch eine Dimension der Performanz, insofern diese Begebenheit im Medium der Rede aktualisiert wird. Es bietet sich an, hier auf eine kategoriale Unterscheidung zurückzugreifen, die Andreas Mahler ausführlich theoretisiert hat: Er bezeichnet die Ebene der textuellen Repräsentation eines Gegenstandes oder einer Handlung als deren mimetische Dimension, die Ebene der textuellen Präsentation oder Aufführung als die performative Dimension.²²

Mahler hat dieses Modell ursprünglich für die Beschreibung lyrischer Texte entwickelt. Das Modell gilt jedoch offensichtlich weit über die Lyrik hinaus und kann insbesondere der charakteristischen Doppelung von Bericht über ein Geschehen und Vortrag des Berichts Rechnung tragen, wie dies für die höfische Kommunikationssituation maßgeblich ist. So heißt es prägnant in einer Fassung des *Bestiaire d'Amour*: «Quant on oit un roumans lire, / On entent les aventures / Aussi com s'elles fussent en present.» (*Bestiaire d'Amour*, 2.) – ‚Wenn man einen Roman gelesen hört, / vernimmt man die Abenteuer / so, als wären sie gegenwärtig.‘ In einer anderen Version des ‚Bestiariums‘ heißt diese Stelle: «Quant l'en ot un rommant lire, / Qui est d'ancienne matyre, / L'en ot ce qui piessa fu fait, / Comme s'il fust maintenant fait.» (*Bestiaire d'Amour rimé*, 99.) – ‚Wenn man einen Roman gelesen hört, / der über alten Stoff geht, / hört man das, was vor langer Zeit getan wurde, / so als würde es jetzt getan.‘²³

Die abenteuerliche Begebenheit wird im Äußerungsakt versprachlicht, vorgetragen, dem Publikum bekannt gemacht, so dass okkasionell *aventure* sogar

22 Vgl. Andreas Mahler, „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“, in: *Poetica* 38 (2006), S. 217–258.

23 Beide Belege sind aufgeführt im Artikel «romanz» des *Altfranzösischen Wörterbuchs* (AFW), Band 8, 1951 (wie Anm. 6).

die Bedeutung ‚Abenteuererzählung‘ annehmen kann.²⁴ Während aber kürzere Erzählformen wie etwa die keltische Gattung des *Lai* sich auf eine Begebenheit und vor allem auf eine einzige Konstellation von Personen fokussieren, stellt der Roman dank der Serialisierung der vielen Abenteuer immer wieder neue Akteure, Täter und Opfer aus. Er liefert, wie dies Wolfgang Matzat unlängst für die Gattung des Romans generell postuliert hat, ein vielgestaltiges Bild von Raum, Zeit und Gesellschaft überhaupt, so dass Auerbachs prononcierte Skepsis bezüglich der Welthaltigkeit des arthurischen Romans zu überdenken wäre.²⁵ Damit stellt sich die Frage, wie die Vielzahl der Risiken und der mit ihnen verbundenen Abenteuersituationen bewältigt werden kann und wie die Erzählstruktur darauf reagiert.

Die Forschung hat lange Zeit Hugo Kuhns Modell vom doppelten Kursus privilegiert, der die Serie der Abenteuer zueinander in Beziehung setzt und miteinander vernetzen kann.²⁶ Rainer Warning hat darüber hinaus auf die konzeptuelle Nähe dieses Modells zur mittelalterlichen Allegorese, zur Dialektik von *figura* und *implementum* hingewiesen, wie sie in der Bibelexegese der Zeit gang und gäbe war und deren Einfluss auf die profane Literatur des Mittelalters gerade auch Erich Auerbach aufgezeigt hat.²⁷ Solche Modelle sind vor allem zweigliedrig. Sie können ergänzt werden durch mehrgliedrige Modelle, die dem Charakter der Serialität noch besser gerecht werden, etwa wenn der Ritter auf seinem „Abenteuerweg“, wie Frau Xuan Jing in einer jüngeren Studie beschreibt, über mehrere Stufen hinweg zum politischen Subjekt der Herrschaft initiiert wird.²⁸ Warning selbst hat für solche Verfahren – wenn

24 Aus Sicht der Romanistik betont den okkasionellen und kontextuellen, aber nicht lexikalisierten Charakter dieser Bedeutungsübertragung Lebsant, „Altfranzösisch *aventure*“, S. 330–332 (wie Anm. 7). Mit einer sehr viel weiter gehenden, nämlich prinzipiellen Zusammengehörigkeit von Handeln und Erzählen rechnen hingegen viele Germanisten, so Peter Strohschneider, „*Âventiure*-Erzählen und *âventiure*-Handeln. Eine Modellskizze“, in: Dicke u.a. (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes*, S. 377–383 (wie Anm. 7).

25 Vgl. Wolfgang Matzat, *Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft. Ein romanistischer Beitrag zur Gattungstheorie*, Stuttgart: J.B. Metzler 2014; vgl. dagegen Auerbach, „Der Auszug des höfischen Ritters“, S. 138 (wie Anm. 17).

26 Vgl. hierzu wiederum Kuhn, „Erec“ (wie Anm. 19).

27 Vgl. Rainer Warning, „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in: Hans Robert Jauß u. Erich Köhler (Hgg.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Band IV.I: *Le Roman jusqu'à la fin du XIIe siècle*, hg. v. Jean Frappier u. Reinhold R. Grimm, Heidelberg: Winter 1978, S. 25–59; weiterhin Erich Auerbach, „Figura“ (1938), in: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern u. München: Francke 1967, S. 55–92; ders., „Farinata und Cavalcante“, in: Ders., *Mimesis*, S. 167–194 (wie Anm. 17).

28 Vgl. etwa das Kapitel „Yvain und das Ende der Abenteuerzeit“ bei Xuan, *Subjekt der Herrschaft*, S. 119–167 (wie Anm. 20). Zur iniatistischen Dimension des Artus-Romans vgl. nochmals Verfasser, „Wie Mann ein Ritter wird“ (wie Anm. 12).

auch vorrangig im Hinblick auf die Erzählliteratur der Moderne – das griffige Konzept und die schöne Formel vom „Erzählen im Paradigma“ geprägt;²⁹ und es ist vermutlich kein Zufall, dass seine diesbezügliche Studie gerade im Bereich der Mediävistik und Frühneuzeitforschung breit rezipiert wurde. In der Tat sind nicht nur dezidiert moderne Texte, sondern gerade auch mittelalterliche und frühneuzeitliche Langerzählungen häufig paradigmatisch – will heißen: episodisch – organisiert, man denke etwa an den Schelmenroman, der virtualiter aus einer beliebig fortsetzbaren Reihe von Abenteuern des Protagonisten bestehen kann.³⁰

Ein anderes – nicht ausschließlich episodisches – Ordnungs-Schema bietet, wie wiederum Warning gezeigt hat, die Komödie. Sie besteht aus einer Kette von sukzessiven und auch kausal verknüpften Handlungen und Ereignissen – mit Eduard von Hartmann nennt man diese Kette die berühmte „anderweitige Handlung“: Ein junges und verliebtes Paar, das trotz der Rivalen und Hindernisse letztlich zusammenfindet und heiraten darf – genauso wie im antiken Roman. Solch eine ‚anderweitige Handlung‘ bestimmt die syntagmatische Achse des Textes. Da diese aber nicht zwingend lustig ist, werden komische Aktionen und Elemente unterschiedlichster Art (in Entsprechung zu den *lazzi* der italienischen Commedia dell’arte) auf die syntagmatische Achse gestreut; die Komödienhandlung erhält hierdurch auch eine paradigmatische Dimension.³¹ Horst Weich konnte zeigen, dass diese paradigmatische Struktur im komischen Roman der Frühen Neuzeit ebenso vorliegt, zuvörderst natürlich im komischen Ritterroman des Cervantes, wo die Abenteuer-Präntentionen des Don Quijote mit schöner Regelmäßigkeit komisch scheitern müssen und das ausphantasierte Ziel des Handlungs-Syntagmas endgültig verfehlt wird: Es hätte für den Ritter darin bestanden, nach vielen erfolgreichen Abenteuern endlich seine Dame Dulcinea del Toboso zu gewinnen, und für den wackeren Knappen darin, wirklich die Herrschaft einer mit seinem Herrn eroberten Insel zu erlangen.³² Das sind genau jene Handlungsziele, welche nach den bestandenen Prüfungen des arthurischen Romans Abenteuerfiguren wie Erec

29 Vgl. Warning, „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition“, in: *Romanische Forschungen* 52 (2002), S. 176–209.

30 Vgl. mit Fokus auf den europäischen Schelmenroman Jan Mohr u. Michael Waltenberger (Hgg.), *Das Syntagma des Pikaresken*, Heidelberg: Winter 2014, sowie Jan Mohr, Carolin Struwe u. Michael Waltenberger (Hgg.), *Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016.

31 Vgl. Warning, „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“, in: Ders., u. Wolfgang Preisendanz (Hgg.), *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik, Band VII), München: Wilhelm Fink 1976, S. 279–333; zu Eduard von Hartmann siehe ebenda S. 286–287.

32 Vgl. Horst Weich, *Don Quijote im Dialog: Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von 'Amadis de Gaula' bis 'Jacques le fataliste')*, Passau: Wissenschafts-Verlag Rothe 1989.

und Yvain am glücklichen Endpunkt der ‚anderweitigen Handlung‘ in ihrer fiktionalen Welt tatsächlich erreichen dürfen.

In Analogie zu den komischen Handlungen lässt sich folglich die potentiell unabschließbare Menge der Ritterabenteuer als eine paradigmatische Klasse identifizieren, deren Elemente in großer Zahl auf die syntagmatische Achse des Textes gestreut werden. Es kommt dann darauf an, zu wissen, ob zwischen Syntagmatik und Paradigmatik ein Ausgleich gefunden werden kann, denn die Multiplizität der ritterlichen Abenteuer tendiert dazu, die Achse der ‚anderweitigen Handlung‘ zu überwuchern und zu verzehren, zumal dem Dispositiv des Abenteurers, wie wir gesehen haben, eine konnatale Selbstbezüglichkeit inhärent ist: die Suche nach dem Abenteuer und der Aufbruch ins Abenteuer um seiner selbst willen. Bei Cervantes hat sich die ‚anderweitige Handlung‘ einer erfolgreichen Abenteuer- und Liebesgeschichte schon fast ganz erschöpft. Bei Chrétien de Troyes hingegen – am Anfang der Gattungsreihe – sind die Serie der Abenteuer und die ‚anderweitige‘ Liebesgeschichte fein austariert; die Abenteuer sind funktional auf die Liebeshandlung bezogen, so kann die Liebe des Ritters zur schönen Dame zwar nicht selbst zum Abenteuer werden, aber sie verquickt sich mit ihm und begleitet es.³³

Es wurde verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht, dass die Termini des Paradigmas und des Syntagmas, die bekanntlich von Ferdinand de Saussure eingeführt wurden, unterschiedlich verstanden werden können, weil sie im wissenschaftlichen Diskurs in durchaus unterschiedlichen Zusammenhängen gebraucht werden. Hier können wir uns an die Auffassung der beiden russischen Scholarchen anlehnen, welche diese Begrifflichkeit in besonderer Weise für die literarische Analyse fruchtbar gemacht haben: Jurij M. Lotman versteht die Paradigmatik des künstlerischen Textes als die Wiederholung homogener Elemente auf der horizontalen Achse der Äußerungskette, wohingegen die Syntagmatik ein Strukturmuster bereitstellt, mit dessen Hilfe heterogene Elemente miteinander verkettet und zu einer höheren Einheit geformt werden.³⁴ Der nämlichen Vorstellung begegnen wir grundsätzlich bei Roman Jakobson in seiner einflussreichen Studie „Linguistics and Poetics“.³⁵

33 Zur Verquickung des Abenteurers mit der Liebe siehe die klassische Studie von Reto R. Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris: Honoré Champion 1947.

34 Vgl. die Kapitel „Elemente und Ebenen der Paradigmatik im künstlerischen Text“ sowie „Die syntagmatische Achse der Struktur“ bei Jurij M. Lotman, *Die Struktur des literarischen Textes* (russisch 1970), übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München: Wilhelm Fink 1972, S. 143–286 sowie 287–299.

35 Roman Jakobson, „Linguistic and Poetics“, in: Thomas Sebeok (Hg.), *Style in Language*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1968, S. 350–377; deutsch: „Linguistik und Poetik“,

Sowohl Lotman als auch zuvor schon Jakobson beschreiben das Phänomen, dass Elemente einer zusammengehörigen Klasse, eines homogenen Paradigmas, auf die syntagmatische Achse ausgeschüttet und dort verteilt werden, so dass sie im Ergebnis die gewöhnliche Syntagmatik überdeterminieren und das Syntagma einerseits aus miteinander verketteten heterogenen Teilen und andererseits aus wiederkehrenden Elementen eines identischen Paradigmas besteht. Jakobson betrachtet ein solches Verfahren als die ‚poetische Funktion der Sprache‘, Lotman als Kennzeichen eines ‚künstlerischen‘ oder ‚literarischen‘ Textes (художественный текст [chudožestvennyj tekst]).

Natürlich wollen Jakobson und Lotman mit ihrer Beschreibung eine Aussage über die besondere ästhetische Qualität eines Textgebildes zum Ausdruck bringen, welches sich hierdurch als ein ‚sprachliches Kunstwerk‘ ausweist. Diesen Anspruch erhebt eine rein dramentheoretische oder rein narratologische Analyse nicht unbedingt. Vielmehr begnügt sich diese damit, die Struktur des *agencement*, des Gemachtseins eines literarischen Werkes, einer Komödie, eines komischen Romans oder – in unserem Fall – eines arthurischen Ritterromans zu erläutern. Das Paradigma des Abenteuerlichen sprudelt wie ein unerschöpflicher Quell von zufälligen, zueinander homogenen Abenteuerkonstellationen und -handlungen, die nacheinander durchlebt und bestanden werden, und auf der syntagmatischen Achse des Ritterromans werden umgekehrt zueinander heterogene Episoden arrangiert. Konsequenterweise erinnert Lotman daran, dass die Paradigmatik eine virtuell unendliche Serie von Elementen hervorbringen kann, während die Syntagmatik notwendigerweise endlich ist. Somit ergibt sich auf der syntagmatischen Achse eine ‚anderweitige Handlung‘, die vom Anfang über die Mitte zum Ende verläuft: Die zunächst zufällige (!) Begegnung eines Paares führt zum Sichverlieben und mündet in eine feste Liebesbeziehung oder sogar in eine Ehe, dann gerät sie in eine Krise, die schließlich überwunden werden kann, so dass das Paar sich versöhnt und erneut zusammenfindet. Dieses Schema lässt sich entlang einer vertikalen paradigmatischen und einer horizontalen syntagmatischen Achse in Form einer Graphik veranschaulichen.³⁶

in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 118–147, sowie in Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, hgg. v. Hendrik Birus u. Sebastian Donat, Berlin u. New York: de Gruyter 2007, Band I, S. 156–216.

36 Die Idee hierzu entstammt einem Vorschlag von Roland Posner, der die poetische Funktion nach Jakobson in ähnlicher Weise visualisiert hat. Vgl. Roland Posner, „Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires ‘Les chats’“ (1969/1971), in: Blumensath (Hg.), *Strukturalismus*, S. 202–242 (wie Anm. 35).

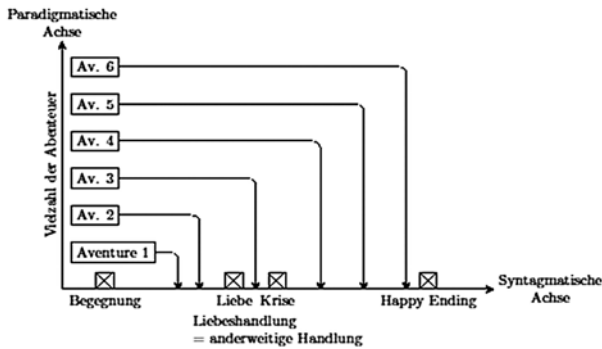


Abb. 1.1

Wir gelangen damit zum Schluss unserer Überlegungen: Die zuvor erwähnte Minimaldefinition des Abenteuers, der oben genannte Merkmalkatalog, lässt sich um einige Gesichtspunkte erweitern: Essentiell für das Abenteuer ist die Geste des Aufbruchs und Ausbruchs des Ritters aus seiner gewohnten Welt in die Ungewissheit eines Abenteuers, auf das er sich zubewegt beziehungsweise das auf ihn zukommt und über dessen Inhalt und Gestalt er noch nichts wissen kann. Diese Ungewissheit beinhaltet Risiko und zugleich das Versprechen von Glück, denn es ist vorderhand nicht ausgemacht, ob das angegangene Abenteuer und die damit verbundene Gefahr (lateinisch *periculum adire*) erfolgreich bestanden wird oder aber tragisch enden muss: der Ausgang des Abenteuers ist naturgemäß kontingent, aber zu einem Abenteuer im chevaleresken Sinn wird der Vorgang erst dank eines glücklichen Ausgangs. Gerade angesichts dieser Verheißung lässt sich das ritterliche Subjekt auf das Abenteuer ein und gestaltet darin seine eigene – individuelle – Subjektivität, jedoch ohne wissen zu können, welche Form der Subjektivität daraus für sein Selbst erwachsen wird. Der erweiterte Merkmalkatalog des Abenteuers kann jetzt die folgende – wiederum vorläufige (!) – Form annehmen:

1. einer oder mehrere identifizierbare Akteure beziehungsweise Akteurinnen
2. Aufbruch aus der angestammten Welt dem Abenteuer entgegen
3. essentielle Ungewissheit über Inhalt und Art des Abenteuers
4. Suche nach dem Abenteuer um seiner selbst willen
5. grenzüberschreitende Bewegung im Raum
6. Moment von Kontingenz, was Gefährdung beinhaltet
7. Überwindung der Gefahr durch Leistung der Akteure
8. eine Erzählinstanz, die nachträglich (*après-coup*) den Zusammenhang herstellt, in dem jene Kontingenz sich als Probe oder Prüfung erweist und alles einen (halbwegs) glücklichen Ausgang genommen hat, sodass auf

den Abenteurer in herausgehobener Weise die Worterklärung aus dem *Grimmschen Wörterbuch* zutrifft, wo über den „Glücksritter“ gesagt ist: „ein abenteurer, der auf glück ausgeht“³⁷ ... und der – so fügen wir hinzu – sein Glück *d'aventure, por ventura* tatsächlich auch gefunden hat – wie einst der Löwenritter Yvain, den sich die schöne Laudine in ihrem Brunnenreich zum Gemahl und Mitherrscher erkoren hat.

Das Abenteuer-Dispositiv erweist sich damit als ein Handlungs-Schema, aber auch als ein Objekt des Begehrens nach dem Unverfügbaren, welches seinerseits auf das Subjekt wieder zurückwirkt. In diesem Sinn darf man sagen, dass das Abenteuer nicht nur eine *Wunschmaschine*, sondern eine *Subjektivierungsmaschine* ist³⁸ – und vor allem dass der ‚mittelalterliche‘ und auch noch der ‚moderne‘ Ritter anders als seine archaischen, antiken oder heroischen Vorgänger das Abenteuer um seiner selbst willen sucht, dass dieses nicht mehr fremden, heteronomen Zwecken dient – der Heimkehr wie bei Odysseus, dem Wiederfinden des verlorenen Liebespartners wie bei Theagenes und Charikleia, dem Ausweis höchsten Heldentums wie bei Hektor, Achill oder Roland. Vielmehr ist das Abenteuer nunmehr selbst zum Zweck geworden, besser gesagt vielleicht: zum Spiel oder gar zu einer hohen Form der Kunst. Deshalb auch fristet das Abenteuer seine riskante Existenz so gern in der Erzählliteratur, am liebsten in der Fiktion. All dies ist bezeichnenderweise zur Geburtsstunde des Ritterabenteurers, im *Yvain*-Roman des Chrétien de Troyes, schon weitestgehend angelegt, Cervantes hat es dann einige Jahrhunderte später – nach den Wechselfällen einer komplizierten und in sich vielfach gekrümmten Gattungsgeschichte, die den Vers und die Prosa; Altfranzösisch, Occitanisch, Katalanisch und Italienisch; Mittelalter, Renaissance und Barock umgreift, – einmal mehr explizit ausgeschrieben und fiktionsironisch gebrochen, jedoch hat auch er auf seiner Jagd nach dem Glück des schriftstellerischen Erfolges das Dispositiv des Abenteurers – aller Wahrscheinlichkeit nach – noch längst nicht zur Strecke gebracht.

37 Artikel „Glücksritter“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (digitale Version), http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG20618#XGG20618 (abgerufen am 14. November 2020).

38 Den Begriff der ‚Wunschmaschine‘ (*machine désirante*) prägten, wie man weiß, Gilles Deleuze u. Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit 1972. Die Metapher einer ‚Subjektivierungsmaschine‘ entspricht hingegen eher den mannigfachen Formen der ‚Subjektivierung‘ (*subjectivation*), wie sie in seinen Studien zur ‚Selbstsorge‘ (*souci de soi*) und zur ‚Selbstkultur‘ (*culture de soi*) beschrieben worden sind von Michel Foucault, *Le Souci de soi* (Histoire de la sexualité, 3), Paris: Gallimard 1984.

Literaturverzeichnis

1 *Textausgaben und Übersetzungen*

- Anonymus, *Das altfranzösische Rolandslied* (Zweisprachig), übers. u. kommentiert v. Walter Steinsieck, Nachwort von Egbert Kaiser, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999.
- Bodel, Jean, *La Chanson des Saisnes*, hg. v. Annette Brasseur, Paris: Droz 1989.
- Chrétien de Troyes (= Chrestien de Troyes, Christian von Troyes), *Erec et Enide. Erec und Enide* (Altfranzösisch/Deutsch), übers. u. hg. v. Albert Gier, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987.
- , *Der Löwenritter (Yvain) von Christian von Troyes* (1887), hg. v. Wendelin Foerster, 4. vermehrte und verbesserte Auflage, Halle: Max Niemeyer 1912.
- , *Yvain* (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, Band 2), übers. u. eingeleitet v. Ilse Nolting-Hauff, München: Wilhelm Fink 1963.

2 *Weitere Forschungsliteratur*

- Auerbach, Erich, „Figura“ (1938), in: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern u. München: Francke 1967, S. 55–92.
- , *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946/49), Siebente Auflage, Bern: Francke 1982.
- Baudry, Jean-Louis, «Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in: *Psychanalyse et cinéma = Communications* 22 (1975), S. 56–72.
- Bezzola, Reto R., *Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris: Honoré Champion 1947.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit 1972.
- Foucault, Michel, *La Volonté de savoir* (Histoire de la sexualité, 1), Paris: Gallimard 1976.
- , *Le Souci de soi* (Histoire de la sexualité, 3), Paris: Gallimard 1984.
- Gödde, Susanne, „Abenteuer *avant la lettre*. Kontingenz und Providenz in Epos und Roman der griechischen Antike“, in: Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher (Hgg.), *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 35–60.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG20618#XGG20618 (abgerufen am 14. November 2020).
- Jakobson, Roman, „Linguistics and Poetics“, in: Thomas Sebeok (Hg.), *Style in Language*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1968, S. 350–377.
- , „Linguistik und Poetik“ (englisch 1968), in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln u. Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 118–147.

- , „Linguistik und Poetik“ (englisch 1968), in: Ders., *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, hg. v. Hendrik Birus u. Sebastian Donat, Berlin u. New York: de Gruyter 2007, Band I, S. 156–216.
- Kasten, Ingrid, „Aventure (âventiure). I. Altfranzösisch“, in: *Lexikon des Mittelalters* (LexMA), Band 1, München u. Zürich: Artemis & Winkler 1980, Sp. 1289.
- Koppenfels, Martin von, u.a., „Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe“ (2017), Website der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteurers“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München (FOR 2568), Sprecher: M. v. Koppenfels, S. 1–16. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf>.
- Koschorke, Albrecht, „Spiel mit der Zukunft“ (in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.10.2008), auch zugänglich auf der Website „Kulturelle Grundlagen der Integration“. Universität Konstanz.: <https://www.exc16.uni-konstanz.de/fiktion-zukunft.html> (abgerufen 14.11.2020).
- Kuhn, Hugo, „Erec“ (1948), in: Ders., u. Christoph Cormeau (Hgg.), *Hartmann von Aue* (Wege der Forschung, Band 359), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 17–48.
- Lebsanft, Franz, „Die Bedeutung von altfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zu Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte“, in: Gerd Dicke, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 311–337.
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte* (russisch 1970), übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München: Wilhelm Fink 1972.
- Mahler, Andreas, „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“, in: *Poetica* 38 (2006), S. 217–258.
- Matzat, Wolfgang, *Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft. Ein romanistischer Beitrag zur Gattungstheorie*, Stuttgart: Metzler 2014.
- Mertens, Volker, „Aventure (âventiure). II. Mittelhochdeutsch“, in: *Lexikon des Mittelalters* (LexMA), Band 1, München u. Zürich: Artemis & Winkler 1980, Sp. 1289–1290.
- Mohr, Jan; Waltenberger, Michael (Hgg.), *Das Syntagma des Pikaresken*, Heidelberg: Winter 2014.
- Mohr, Jan; Struwe, Carolin; Waltenberger, Michael (Hgg.), *Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016.
- Nerlich, Michael, *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1600 bis 1750*, Berlin: Akademie 1977.
- , *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*, München: Gerling Akademie Verlag 1997.

- Nolting-Hauff, Ilse, „Einleitung“, in: Chrestien de Troyes, *Yvain* (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, Band 2), übers. u. eingeleitet v. ders., München: Wilhelm Fink 1963, S. 7–14.
- Posner, Roland, „Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires 'Les chats'“ (1969/1971), in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln u. Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 202–242.
- Strohschneider, Peter, „*Âventiure*-Erzählen und *âventiure*-Handeln. Eine Modellskizze“, in: Gerd Dicke, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 377–383.
- Teuber, Bernhard, „Wie Mann ein Ritter wird. Wege der Initiation im arthurischen Erzählen des Chrétien de Troyes ('Erec et Enide')“, in: Ders., Hans Sauer u. Gisela Seitschek (Hgg.), *Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens. Heldenlieder, Romane und Novellen in ihrem kulturellen Kontext*, Heidelberg: Winter 2016, S. 139–158.
- Tobler, Adolf; Lommatzsch, Eberhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Band 1–12, Wiesbaden: Steiner 1915–1971.
- Vogl, Joseph, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich: Diaphanes 2010.
- Warning, Rainer, „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“, in: Ders., u. Wolfgang Preisendanz (Hgg.), *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik, Band VII), München: Wilhelm Fink 1976, S. 279–333.
- , „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in: Hans Robert Jauß u. Erich Köhler (Hgg.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Band IV.I: *Le Roman jusqu'à la fin du XII^e siècle*, hg. v. Jean Frappier u. Reinhold R. Grimm, Heidelberg: Winter 1978, S. 25–59.
- , „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2002), S. 176–209.
- Weich, Horst, *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von 'Amadís de Gaula' bis 'Jacques le fataliste')*, Passau: Wissenschafts-Verlag Rothe 1989.
- Xuan Jing, *Subjekt der Herrschaft und die christliche Zeit. Untersuchungen zu den Romanen Chrestiens de Troyes*, München: Wilhelm Fink 2012.

Die Abenteurerin

Historische Umrissse einer problematischen Figur

Mein Beitrag behandelt eine literaturgeschichtliche Figur, die historisch erst allmählich Konturen gewinnt und in der Vormoderne nur in Umrissen erkennbar wird. Sie begegnet *nicht* in Verbindung mit irgendeinem positiv besetzten Begriff von Abenteuer als einer Form der Horizonterweiterung, Weltaneignung und der Erfahrung und nur andeutungsweise im Zusammenhang eines Erzählens, das, wie die Veranstalter dieser Ringvorlesung formulierten, „eine Reflexion über Ereignis, Zufall und Schicksal, über Wagnis, Risiko und Glück“ eröffnet.

Schon über die Fragen, welche literarischen Werke die Abenteurerin in der Moderne etablierten¹ und ob entsprechende Narrative langfristig erfolgreich zum Wandel von Genderstereotypen beigetragen haben, ließe sich lange diskutieren. Als eine „der größten Abenteurerinnen aller Zeiten“² bezeichnete jedenfalls noch kürzlich das Wochenmagazin „Die Zeit“ in seiner Serie „Pionierinnen“ die englische Meteorologin Felicity Aston, die 2011/12 allein die Antarktis durchquerte und sich dabei einer physischen und psychischen Extremsituation aussetzte, die man bis dato nur Männern zugetraut und im ‚Goldenen Zeitalter der Polarexpeditionen‘³ entsprechend romantisiert hatte. Astons Beispiel bestätigt die *longue durée* eines wirkmächtigen kulturgeschichtlichen Regulativs: die Kontrolle der Frau über ihre Bindung an eingegrenzte Räume, welche jeder Abenteuerlogik diametral entgegensteht. Bis weit in die Literatur der Frühen Neuzeit hinein – in der vorbildliches

-
- 1 Im Anschluss an den Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung an der LMU München, der diesem Beitrag zugrunde liegt, verwies Inka Müller-Bach in diesem Zusammenhang auf Henry James' Roman *The Portrait of a Lady* (1881). Zu denken wäre auch an Balzacs Roman *La Femme de trente ans* (1842), der immerhin das traditionelle Abenteuermotiv des Piraten weiblich (um)besetzt. Vgl. zur Adaption des klassischen Abenteuermotivs vom Goldrausch im nordamerikanischen Westen im Anschluss an Jack London seit dem 20. Jh. außerdem Gaby Pailer, „Women's Call of the Wild. Abenteurerinnen im pazifischen Nordwesten“, in: *Aventure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, hg. v. Jutta Eming u. Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen: V&R unipress 2017, S. 161–181 (TRAST 7).
 - 2 Urs Willmann, „Bis hinter den Horizont“, in: *Die Zeit* 19 (29. April 2020), S. 26, Sp. 1.
 - 3 Willmann, „Bis hinter den Horizont“ (wie Anm. 2), S. 26, Sp. 1.

weibliches Sozialverhalten gerne am Beispiel der Schildkröte oder Schnecke versinnbildlicht wird⁴ – erscheint eine Frau, die sich allein durch die Welt bewegt, als gefährdet;⁵ das Risiko, dem sie sich aussetzt, indem sie den ihr zugedachten Platz in Haus, Burg oder Stadt verlässt, macht sie nahezu rechtlos, gefährdet und hinsichtlich ihrer Motive und ihrer Identität grundsätzlich verdächtig. Fast unweigerlich ist sie Angriffen auf ihre Ehre, und das heißt in diesem Fall konkreter, auf ihre sexuelle Integrität ausgesetzt. Im Mittelalter ist die geschändete Frau deshalb ein fester Bestandteil sogenannter Kreuzzugsnarrative, der in verschiedenen Sprachen überlieferten Erzählungen über Frauen, die sich aller Warnungen zum Trotz auf eine Reise ins Heilige Land begeben.⁶ Dass im 15. Jahrhundert Elisabeth von Nassau-Saarbrücken nach französischem Vorbild in ihrer *Historie von Herzog Herpin* eine weibliche Hauptfigur Abenteuer erleben lässt, ist vor dem Hintergrund literarischer Konventionen so ungewöhnlich, dass neue Möglichkeiten komischen Erzählens freigesetzt werden.⁷

Noch die Hauptfigur aus Grimmelshausens *Landstörzerin Courasche* (ca. 1669) ist zwar insofern zweifellos eine Abenteuerin, als sie auf unbekannte und widrigste Lebensumstände mit großer Flexibilität, Anpassungs- und Leidensbereitschaft reagiert und ihren Erlebensradius ständig erweitert. Diese Freiheiten nimmt sie sich jedoch gezwungenermaßen im destruktiven Kontext des gewaltgetränkten Dreißigjährigen Krieges heraus. Das Abenteuermotiv der erotischen Begegnung, das der Roman aufgreift, wird sowohl durch zahlreiche Eheschließungen und kurzfristige Partnerschaften, die Courasche eingeht, als auch durch die sexuelle Gewalt, der sie permanent ausgesetzt ist, regelrecht pervertiert.⁸ Das Crossdressing, zu dem sie greift, also ihre Verkleidung

4 So am Beispiel von Johann Fischart gezeigt von Maria E. Müller, „Schneckengeist im Venusleib. Zur Zoologie des Ehelebens bei Johann Fischart“, in: *Eheglück und Liebesjoch: Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts*, hg. v. ders., Weinheim u. Basel: Beltz 1988, S. 255–205.

5 Susanne Balmer, *Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter*, Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2011 (Literatur – Kultur – Geschlecht 62), betont, dass diese Tendenz nach einer relativen Öffnung im 18. Jahrhundert im von ihr untersuchten Corpus des weiblichen Bildungs- und Entwicklungsromans im 19. Jahrhundert wieder eine Verstärkung erfährt. Vgl. Balmer, *Der weibliche Entwicklungsroman*, S. 78–80.

6 Vgl. die Beiträge in: Ingrid Baumgärtner und Melanie Panse (Hgg.), *Kreuzzug und Gender*, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016 (Das Mittelalter 21.1).

7 Dies zeigt Ralf Schlechtweg-Jahn, „Weibliche Abenteuer? Die Abenteuer der Herzogin Alheydt in der *Historie von Herzog Herpin*“, in: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, hg. v. Ingrid Bennewitz, Jutta Eming u. Johannes Traulsen, Göttingen: V&R unipress 2019, S. 111–135.

8 So etwa im XII. Kapitel: „Der Courage wird ihr treffliche Courage auch trefflich eingetraenckt“, vgl. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Courasche*, in: Ders., *Hans Jacob Christoffel*

als Mann, ist keine Geste des *female empowerment*,⁹ sondern ein Versuch, der in Kriegszeiten allgegenwärtigen Gefahr für Frauen zu entgehen, Opfer einer Vergewaltigung zu werden. Courasche ist keine vorbildliche Frauenfigur, ihre unsentimentale Überlebenskunst rückt sie moralisch ins Zwielficht, dekonstruiert dabei allerdings, wie die neuere Forschung präzise herausgearbeitet hat, kulturelle Wertmaßstäbe:

The text as a whole shows that it is possible not to behave according to gender normalization but that it is impossible to be judged outside these frameworks. It is interesting how intensely this normative framework within the novel is anchored on Courage as a counter reaction and how clearly and systematically she, for her part, already scores points in reaction against it. [...] The text therefore reveals in critical fashion that there can be no judgments or interpretations independent of gender.¹⁰

Das Beispiel der Courasche vertritt ein Extrem, das als solches aber nicht überzeugen könnte, wenn es nicht Resultat einer langen Erzähltradition wäre. Das genannte Abenteuermotiv der erotischen Begegnung zum Beispiel erscheint bereits in der *Odysee*, und zwar als Begegnung des Helden mit verführerischen Gegenspielerinnen während seiner Heimreise nach Griechenland. In solcher Position können weibliche Figuren in der Abenteuerstruktur einer Erzählung oder eines Romans beträchtliche Aktivität entfalten. Aber es handelt sich um Frauen, die in der Abenteuerwelt verwurzelt sind und dem Helden als Abenteuer bzw. Liebesabenteuer gegenüber treten,¹¹ die das Andere repräsentieren, teilweise Gegenspielerinnen sind, und in einer Anderswelt

von *Grimmelshausen. Werke I.2.*, hg. v. Dieter Breuer, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 9–151, hier S. 67–71 (Bibliothek der Frühen Neuzeit, Band 4/2).

- 9 Dies gilt auch für die nicht seltene Verwendung des Motivs in mittelalterlichen Legenden. Dort ist das Crossdressing vielmehr eingebettet in den für Heiligenerzählungen zentralen Modus des Identitätswechsels, wie Johannes Traulsen zeigt, vgl. Johannes Traulsen, „Jungfrau und Mönch. Askese und Geschlecht in Crossdressing-Legenden des Mittelalters“, in: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, hg. v. Ingrid Bennewitz, Jutta Eming u. Johannes Traulsen, Göttingen: V&R unipress 2019, S. 227–242.
- 10 Maren Lickhardt, „Subversion and Stabilization of the Sexes by Transgression in Grimmelshausen's *Courasche* (1669)“, in: *Transgression and Subversion: Gender in the Picaresque Novel*, hg. v. Maren Lickhardt, Gregor Schuhen u. Hans Rudolf Velten, Bielefeld: transcript 2018, S. 131–146, hier S. 137 (Gender Studies).
- 11 Vgl. zum höfischen Roman Angelica Rieger, «Ballade des demoiselles du temps jadis. Essai sur l'entrée en scène des personnages féminins dans les romans arthuriens de Chrétien de Troyes», in: *Arthurian Romance and Gender – Masculin/Féminin dans le roman arthurien médiéval – Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman*, Selected Proceedings of the XVIIth International Arthurian Congress, hg. v. Friedrich Wolfzettel, Amsterdam u.

leben: Zauberinnen, Nymphen und Feen, weibliche Monstra, wilde Frauen oder auch solche, die teilweise in Tiere verwandelt worden sind. Weibliche Figuren beeinflussen das Schicksal des Helden in dieser Tradition länger- oder kurzfristiger, mehr oder weniger offensichtlich und können sogar die Rolle einer Erzählerin seines Schicksals übernehmen, halten also – zumindest über Teile einer Romannarration – die Fäden in der Hand.¹² Erzählt wird davon jedoch immer aus der Perspektive des Helden. Wenn mein Beitrag also „Die Frau in der Abenteuerwelt“ heißen würde, gäbe es eine Fülle von Texten zu analysieren. Doch wenn Odysseus einer der ersten Abenteurer der Weltliteratur ist, oder der ersten, von denen wir wissen, so ist auf weiblicher Seite nicht die verführerische Frau, der er unterwegs begegnet, sein Pendant, sondern seine Gattin Penelope, die geduldig in der Heimat auf ihn wartet.

Auch Penelope ist das Motiv der existentiellen und sexuellen Gefährdung zugeordnet. Schon an der Schwelle zu ihrem Haus ist sie nicht mehr sicher, sondern wird von Freiern belagert, welche die Abwesenheit des Odysseus auszunutzen versuchen, um sein Haus und seine Frau zu usurpieren. Wie ihr erfindungsreicher Gemahl während seiner Abenteuerfahrt greift auch sie zu einer List, indem sie den Männern erklärt, zunächst ein Totentuch weben zu müssen, das sie heimlich am Ende des Tages wieder auftrennt. Das Weben ist seit der Antike als eine Metapher für Sinnstiftung und Weltkonstruktion bekannt,¹³ die Zuordnung der Tätigkeit zu daheim gebliebenen Frauen begegnet in der Kulturgeschichte bis zum *Fliegenden Holländer* und darüber hinaus. Indem Penelope also jeden Abend heimlich auftrennt, was sie am Tag am Webstuhl ineinandergefügt hat, hält sie nicht nur die Freier auf Distanz, sondern verleiht auch dem Umstand Nachdruck, dass ohne den Ehemann keine Zeit vergangen sein soll und keine sinnvolle Lebens-Narration denkbar ist. Wenn die Geschichte der Abenteurerin demnach noch nicht geschrieben worden ist, liegt das daran, dass sie in der Weltliteratur für die längste Zeit eine Leerstelle markiert hat, und zwar deshalb, weil Abenteuerlichkeit eine zentrale Gender-Konstituente von Weiblichkeit in Frage stellt: die

Atlanta, GA 1995 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 10), S. 79–103.

- 12 Ein frühes Beispiel dafür bildet um 1200 der französische Roman *Le Bel Inconnu* des Renaut de Beaujeu, der als relativ konventioneller Artusroman einsetzt, um sich etwa in der Mitte hinsichtlich der Erzählperspektive beinahe komplett zu verkehren, indem eine der beiden zentralen Frauengestalten erklärt, die Geschehnisse des Helden gelenkt zu haben. Vgl. dazu Jutta Eming, *Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum 'Bel Inconnu' zum 'Wigalois' und zum 'Wigoleis vom Rade'*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 106f.
- 13 Vgl. zur Tradition, auch mit Blick auf weitere Sinnebenen, Ellen Harlizius-Klück, „Weben, Spinnen“, in: *Wörterbuch der Philosophischen Metaphern*, hg. v. Ralf Konersmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 498–518.

Ortsgebundenheit und damit ihre Stabilität, Zuverlässigkeit und die Möglichkeit, sie zu kontrollieren und intellektuell-emotional zu disponieren.¹⁴

Literaturgeschichtlich wurde in Bezug auf diese Konventionen bislang eigentlich nur eine wesentliche Ausnahme geltend gemacht. Gemeint ist die unter den unterschiedlichen Bezeichnungen hellenistischer, griechischer, byzantinischer oder Liebes- und Abenteuer-Roman bekannte Gattung, welche Abenteuerlichkeit als Narrativ in einer charakteristischen, über alle Epochen hinweg wiedererkennbaren Weise konzeptualisiert und Michail Bachtin zufolge damit im Grunde alles ausgebildet hat, was Abenteuererzählen ausmacht. Wie die auf Bachtin folgende interdisziplinäre Forschung dabei wiederholt feststellte, gehörte es zu den Gattungskonventionen des Romanstyps einschließlich seiner Adaptionen in Mittelalter und Früher Neuzeit, dass er eine ‚ungewöhnlich‘ selbstständige weibliche Abenteuergestalt aufweise, die noch den galanten Roman um 1700 prägt.¹⁵ Dieser Einschätzung ist deshalb jetzt nachzugehen.

Die ‚aktiven‘ Frauen des Liebes- und Abenteuerromans

Renate Johne hat in einem klassischen Aufsatz zu Figurenkonzeptionen des antiken Romans die herausragende Bedeutung der Protagonistinnen für das Abenteuererzählen profiliert: „Die Romanheldin ist nicht mehr an das Heim allein gefesselt, im Gegenteil – sie kommt weit herum in der Welt und hat ähnliche Abenteuer wie der Mann in einer oft fremden und zudem feindlichen Umwelt zu bestehen.“¹⁶ Eine wichtige Rolle spielt für diese Bewertung die Folie

14 Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, übers. v. Eva Rechel-Mertens u. Fritz Montfort, Reinbek: Rowohlt 1981, S. 572: „Viele Fehler, die man ihr vorwirft, wie Mittelmäßigkeit, Schwachheit, Ängstlichkeit, Kleinlichkeit, Bequemlichkeit, Frivolität und Unterwürfigkeit, drücken nur die Tatsache aus, daß ihr der Ausblick verwehrt ist. Die Frau ist sinnlich, so heißt es, sie macht sich in der Immanenz breit. Doch zunächst einmal engt man sie in diese ein.“

15 Dies zeigt Katja Barthel, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016, passim. Barthel geht es allerdings weniger darum, besagte Selbstständigkeit nachzuweisen, als Gattungstraditionen und -dynamiken mit Blick auf ein von der Forschung weitgehend vernachlässigtes Corpus von Romanen herauszuarbeiten, die um weibliche Protagonistinnen zentriert sind. Reise- und Abenteuer motive spielen dabei, wie Barthel zeigt, eine Rolle, sind aber nicht eigentlicher Gegenstand ihrer Untersuchung.

16 Renate Johne, „Zur Figurencharakteristik im antiken Roman“, in: *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, hg. v. einem Autorenkollektiv unter Leitung von Heinrich Kuch, Berlin: Akademie 1989, S. 150–177, hier S. 155.

der vorausgegangenen Gattungstraditionen: „Die Hauptheldin im Roman ist nicht mehr nur Objekt – so noch in der Komödie –, sondern bemüht sich, ihr Schicksal aktiv zu meistern.“¹⁷ Dabei kommt auch die moderne Hochschätzung der Romanform als einer zeitgemäßen Gattung zur Geltung: „Erst im Roman [...] ist die Frau als Hauptheldin die menschlich gleichwertige und voll anerkannte Partnerin des Mannes.“¹⁸ Der Umstand, dass eine weibliche Figur in einer Dichtung der Vormoderne – so weit lässt sich hier schon verallgemeinern – reist und in gewissem Umfang Aktivitäten entwickelt, um sich aus einer problematischen Lage zu befreien, gilt bereits als so ungewöhnlich und zugleich als so positiv, dass vielfach sogar erwogen worden ist, dass Frauen die impliziten Adressatinnen der antiken Romane und eventuell ihre Autorinnen waren.¹⁹

Doch ist kritisch zu fragen, welches Verständnis von Abenteuer dabei vorausgesetzt ist. Bachtin hatte in seinen nicht nach Geschlechtern differenzierenden Arbeiten betont, dass ‚der‘ Abenteuermensch des griechischen Romans sich in einem nicht freiwillig gewählten, ja Leiden erzeugenden Zustand befindet. Er bezeichnet ihn als ‚Mensch des Zufalls‘, der keine Eigeninitiative ergreife²⁰ und zudem passiv und mit sich selbst identisch sei,²¹ als eine ‚private‘, tendenziell einsame Figur.²² Das ‚In der Welt herum-Kommen‘, das die Möglichkeit zu Abenteuern erst eröffnet, vollzieht sich in der Zeit der Trennung des zentralen Liebespaars und ist in den Romanen deshalb nicht positiv besetzt. Grundsätzlich bedeutet unterwegs zu sein und in der Welt herumzukommen auf der intradiegetischen Ebene eine Entfremdung vom eigentlichen, ‚richtigen‘ Leben. Obwohl einige Romane in der Abenteuerwelt durchaus bedeutende Begegnungen mit Angehörigen anderer Kulturen bereithalten, ist mit Widersachern in Form eines klassischen Figurenpersonals von Neidern, Despoten, Räubern, Piraten bis hin zu feindlichen Göttern jederzeit zu rechnen. Dabei können auch männliche Figuren ein Begehren dritter Figuren auf sich ziehen – zu denken ist hier insbesondere an den Roman von Theagenes und Charikleia.²³ Doch vor allem für die weibliche Figur bedeutet Abenteuerlichkeit, sich gegen

17 Johne, „Zur Figurencharakteristik im antiken Roman“ (wie Anm. 16), S. 156.

18 Johne, „Zur Figurencharakteristik im antiken Roman“ (wie Anm. 16), S. 155.

19 Vgl. Niklas Holzberg, *Der antike Roman*, München u. Zürich: Artemis 1986, S. 42.

20 Vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 18.

21 Vgl. Bachtin, *Chronotopos* (wie Anm. 20), S. 20.

22 Vgl. Bachtin, *Chronotopos* (wie Anm. 20), S. 33.

23 Vgl. zur Figur der Königin Arsake, die in antiken und frühneuzeitlichen Adaptionen auf Grund ihres heftigen Begehrens nach Theagenes verschiedene Intrigen anzettelt, Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1997, S. 99–104.

zudringliche Männer zur Wehr setzen zu müssen, und dies so unausgesetzt und nachdrücklich, dass sich ihre Selbstverteidigungsstrategien langfristig als ‚Schamhaftigkeit‘ und tugendhafte ‚Keuschheit‘ zu ihrer ‚zweiten Natur‘ im Sinne von Simone de Beauvoir sedimentieren.²⁴

Weiter zeigt sich, dass die Aktivität der weiblichen Figuren des antiken Liebes- und Abenteuerromans bedeutend eingeschränkt wird, als das Abenteuererzählen in der mittelalterlichen Literatur angekommen ist. Dazwischen liegt allerdings eine wichtige literaturhistorische Entwicklung, die kulturgeschichtlich mit der frühchristlichen Gemeinde in Zusammenhang steht, welche sich im antiken Rom seit dem 1. Jahrhundert allmählich formiert. Dort bildet sich zwischen dem 2. und 4. Jahrhundert nämlich der Kanon der neutestamentlichen Schriften heraus, und es entstehen die neuen narrativen Formen der Märtyrergeschichten und Heiligenlegenden, welche ihrerseits das ältere kulturelle Modell des vorbildlichen Menschen neu besetzen.²⁵ In den neuen Narrativen sind das historische Wissen um religiöse Verfolgung, christliche Gemeinschaftsbildung und Konversion sowie die Vorstellung reflektiert, dass Gott sich in der Welt durch Wunder zu erkennen gibt. Legenden und sogenannte Märtyrerakten bringen außerdem die Paradigmen der ‚Duldung‘ und der Durchsetzungskraft im Glauben hervor,²⁶ die – was noch vergleichsweise wenig erforscht ist –²⁷ sich mit der Basisstruktur des Liebes- und

24 Die berühmte Formulierung am Beginn des zweiten Teils von *Das andere Geschlecht* lautet: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Kein biologisches, psychisches, wirtschaftliches Schicksal bestimmt die Gestalt, die das weibliche Menschenwesen im Schoß der Gesellschaft annimmt. [...] Nur die Vermittlung eines Andern vermag ein Individuum als ein *Anderes* hinzustellen.“ Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (wie Anm. 14), S. 265. Dabei hat sich zugleich ein bemerkenswertes Misstrauen gegenüber der Möglichkeit der Kontrolle weiblicher Sexualität erhalten. Aus der Studie von Ute Frevert, *Vergängliche Gefühle*, Göttingen: Wallstein 2013, S. 17–43, geht hervor, dass weibliche Scham im 19. Jh. einerseits zur natürlichen Anlage der Frau erklärt und dieser andererseits unablässig diskursiv-performativ „von klein auf eingetrichtert“ wurde (Frevert, *Vergängliche Gefühle*, S. 20).

25 Vgl. Uta Störmer-Caysa, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin u. New York: de Gruyter 2007, S. 184–191. Vgl. zur Vielfalt dieser mittelalterlichen Erzählformen jetzt Julia Weitbrecht, Maximilian Benz u.a., *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*, Berlin: Erich Schmidt 2019.

26 Diesen schlägt Hägg insbesondere den weiblichen Figuren zu, vgl. Tomas Hägg, *Eros und Tyche. Der Roman in der antiken Welt*, übers. v. Kai Brodersen, Mainz: Philipp von Zabern (Kulturgeschichte der antiken Welt 36) 1987, S. 199.

27 Vgl. neben Störmer-Caysa, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen* (wie Anm. 25), bereits Tomas Hägg, „Kap. VI: Die neuen Helden: Apostel, Märtyrer und Heilige“, in: Ders. *Eros und Tyche* (wie Anm. 26), S. 190–203; Werner Röcke, „Konversion und problematische Gewissheit. Transformationen des antiken Liebesromans und der frühchristlichen

Abenteuerromans, in der ein leidgeprüftes Paar allen Unbilden zum Trotz an seiner Bindung festhält, leicht verbinden.

Dies bedeutet, dass die Romanhelden jetzt einer Basisbestimmung Bachtins zufolge dezidiert „die Fähigkeit zu ideologischer und sprachlicher Initiative“ zeigen, die sie im antiken Liebes- und Abenteuerroman nicht hatten.²⁸ Als Beispiele werden besonders häufig die sogenannten *Pseudo-Clementinen* genannt²⁹ und Erzählungen von *Paulos/Paulus und Thekla*,³⁰ in denen sich die Apostel Petrus bzw. Paulus gemeinsam mit ihren Schüler*innen Clemens bzw. Thekla gegen Anfechtungen ihres christlichen Glaubens und Verfolgungen zu widersetzen haben. Auch die von Bachtin für den Liebes- und Abenteuerroman als typisch erachtete ‚Passivität‘ der Helden hat für die Anschlussfähigkeit entscheidende Weichen gestellt, also der Umstand, dass der Held des Abenteuerromans ein ‚Mensch des Zufalls‘ ist, getrieben von den Wechselfällen des Schicksals. Diese Verbindung zum Typus der Heiligen- und Märtyrererzählung wirkt nachhaltig.

Die Religiosität der weiblichen Hauptfiguren lässt sich selbstverständlich als eine Form von Stärke auffassen. In seiner wichtigen Überblicksdarstellung zum antiken Roman attestiert Tomas Hägg der Dichtung von Paulos und Thekla sogar „eine feministische Tendenz“³¹:

Wir begegnen einem Paulos, der schließlich – wenn auch widerwillig – den Frauen gestattet, in der Gemeinde zu sprechen [...] Auch sind die Frauen in der ganzen Geschichte [...] stets auf der Seite des Guten, während die Männer oft Heiden und üble Burschen sind. So scheint sich zu ergeben, daß es eine Frau war, die *Paulos und Thekla* schrieb, und daß es Frauen waren, die die Geschichte im Lauf der Jahrhunderte adaptierten und erweiterten [...].³²

acta-Literatur in legendarischen Liebes- und Abenteuerromanen des Mittelalters“, in: *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, hg. v. Martin Baisch u. Jutta Eming, Berlin: Akademie 2013, S. 397–411.

28 Michail M. Bachtin, „Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung“, in: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917–1941*, hg. v. Michael Wegner, Barbara Hiller, Peter Keßler u. Gerhard Schaumann, Berlin u. Weimar: Aufbau 1988, S. 490–532, S. 529.

29 Vgl. Hägg, *Eros und Tyche* (wie Anm. 26), S. 200–201; Störmer-Caysa, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen* (wie Anm. 25), S. 188–191; Röcke, „Konversion und problematische Gewissheit“ (wie Anm. 27), S. 401–403.

30 Vgl. Hägg, *Eros und Tyche* (wie Anm. 26), S. 190–200; Röcke, „Konversion und problematische Gewissheit“ (wie Anm. 27), S. 400–403; Johannes Traulsen, „Virginität und Lebensform“, in: Julia Weitbrecht, Maximilian Benz u.a., *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*, Berlin: Erich Schmidt 2019, S. 137–158.

31 Hägg, *Eros und Tyche* (wie Anm. 26), S. 199.

32 Hägg, *Eros und Tyche* (wie Anm. 26), S. 199.

Solche Vorstellungen von ‚feministisch‘ und ‚gut‘ haben mit Abenteuer-Narrativen, wie ich sie anfangs skizziert habe, allerdings nicht viel zu tun. Das früheste und zugleich bekannteste Beispiel für die mittelalterliche Gattungsgeschichte des Liebes- und Abenteuerromans sind die Geschichten von Flore und Blanscheflur, in denen die weibliche Hauptfigur so gut wie keine ‚Abenteuer‘ mehr erlebt, sondern von den übelwollenden Eltern Flores in den ‚Orient‘ verkauft wird. Dort gelangt sie an den herrschaftlichen Hof, wo sie mit anderen Frauen in einem Turm gefangen gehalten wird bis zu dem Tag, an dem der Sultan sie heiraten wird. Ihre gefährdete Lage, die sie in ihren Handlungsmöglichkeiten drastisch beschränkt, erträgt Blanscheflur mit großer Geduld und Frömmigkeit, während der Geliebte sich auf ihren Spuren bewegt, um sie zu befreien. Die Erzählperspektive folgt dem männlichen Helden in seinem Reisen und seinem Listhandeln, während von der Heldin in der Zeit der Trennung vor allem erzählt wird, dass sie aus ihrem Glauben Kraft bezieht.

Es zeigt sich so – und das wird für den Liebes- und Abenteuerroman bis weit in die Frühe Neuzeit hinein typisch bleiben –, dass die religiös begründete Duldsamkeit, die aus den Märtyrergeschichten stammt, vor allem auf die weibliche Figur projiziert wird. Über die Gründe ließe sich lange diskutieren. Die neuen höfischen Modelle von verehrungswürdigen, schützenswerten und zu erobernden Frauen dürften dabei ebenso Pate gestanden haben wie eine Rückkehr zur traditionellen Auffassung, dass die Stabilität des Aufenthaltsortes³³ den Aktionsradius der Frau vorgibt, keine – wie immer unfreiwillige – Bewegung im Raum.

Im Liebes- und Abenteuerroman von *Paris und Vienne* (14. Jh.) ist es der eigene Vater, der für Vienne ein Gefängnis errichten lässt, weil er für sie einen anderen Mann als Paris vorgesehen hatte – einem Bewerber, den sie sich dann dadurch einfallsreich vom Leib hält, dass sie sich verfaulte Hühnchen unter die Achseln klemmt und behauptet, an einer üblen Krankheit zu leiden.³⁴ An Mut, Intelligenz und Pragmatismus mangelt es den weiblichen Figuren in Romanen, die dem Liebes- und Abenteuermuster nach Bachtin folgen, also nicht. Doch zugleich ist bezeichnend, dass Frauen, die es im Liebes- und Abenteuerroman

33 Vgl. Johne, „Zur Figurencharakteristik im antiken Roman“ (wie Anm. 16), S. 155.

34 Friedrich Wolfzettel wertet die auffällige Drastik der Episode am Beispiel der französischen Fassung *Paris et Vienne* als Zeichen einer an Askese-Idealen geschulten und auf Passivität und Intimität festgelegten weiblichen Heldinnenrolle: „ein weibliches Abenteuer und die Verbindung von Liebe und weiblicher Emanzipation sind hier von vornherein ausgeschlossen.“ Friedrich Wolfzettel, „Ein idyllischer Roman ohne Idylle. Zu *Paris et Vienne*“, in: *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, hg. v. Martin Baisch u. Jutta Eming, Berlin: Akademie 2013, S. 27–40, hier S. 33.

alleine in fremde Gegenden verschlägt, sich häufig darauf verlegen, in einen Tempel einzutreten, ein Kloster zu gründen oder ein Spital zu bauen – folgerichtige Initiativen mit Blick auf die Notwendigkeit, dass die weibliche Figuren eines geschützten Raums bedürfen. Das Beispiel der französischen und deutschen *Magelone*-Romane aus dem 15. Jahrhundert ist hier einschlägig, weil die Trennung des Paares in diesem Fall durch das ‚ungezügelter Begehren‘, wie es immer heißt, des männlichen Protagonisten, Peter, zustande kommt: Das Paar ist gemeinsam geflohen, bei der ersten gemeinsamen Rast im Wald schläft Magelone vor Erschöpfung ein. Dabei wird sie von Peter bewacht – und betrachtet:

Er kunt sich auch nit ersettigen der schoene die er da vor jm sahe / vnnd da er sie gnuog besehen hette jren schoenen roten mundt auch das angesicht da kunt er sich nit erhalten / schnueret jre brüst auff zuo besichtigen / auch jhr schoene weysen brust / die weysser was dann ein Cristal zuosehen < / griff> an jr schoene brüstlein / Als er nun solchs thet / ward er inn der liebe gantz entzindet / redt vnd gedaucht jn / er were imm hymel / gedacht auch vnglück moecht jhm nit schaden / Doch diser lust blibe jm nit lange / dann er darnach vbertreffentlich pein erlit³⁵

Dies ist der Kern des verhängnisvollen Vorfalles, der in der *Schönen Magelona* die Krise auslöst, der Magelone damit begegnen wird, dass sie ein Spital gründet. Die Vorstellung, dass die Frau das Begehren des ‚Naturwesens Mann‘ zu kontrollieren hat, ist in der Frühen Neuzeit entsprechend populär.³⁶

Ich ziehe ein erstes Fazit: Die Suche nach Umrissen einer weiblichen Abenteuergestalt in der Literatur der Vormoderne hat zwiespältige Ergebnisse erbracht. Weibliche Figuren sind im Liebes- und Abenteuerroman einschließlich seiner höfischen Adaptionen zwar mit Merkmalen ausgestattet, die nach historischen und teilweise überhistorischen Kriterien als positiv gelten können. Sie sind glaubensstark und treu in der Liebe, erfindungsreich und pragmatisch. Diese Qualitäten müssen sie jedoch in den Dienst eines nahezu unablässig ausgefochtenen Kampfes gegen Widerstände stellen, die der Verbindung mit dem Geliebten begegnen, und insbesondere gegen Angriffe auf

35 Veit Warbeck, *Magelone*, in: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*, Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, hg. v. Jan-Dirk Müller, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 589–677, hier S. 642, 6–16 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1).

36 Maria E. Müller, „Naturwesens Mann. Zur Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft in Ehelehren der Frühen Neuzeit“, in: *Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit*, hg. v. Heide Wunder u. Christina Vanja, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 43–68.; Rüdiger Schnell, *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*, Köln: Böhlau 2002, S. 362ff., bespricht eine Argumentation bei Thomas von Aquin, die sich präzise auf Anweisungen zur weiblichen ‚Erziehungsarbeit‘ im Ehebett bezieht.

ihre körperliche und sexuelle Integrität. Letztere müssen sie unausgesetzt und teils sogar gegenüber ihren Geliebten verteidigen.³⁷ Daran wird in herausragender Weise nachvollziehbar, in welchem hohem Maße Keuschheit als speziell weibliche Tugend und langfristige Anforderung als Geschlechtszuschreibung in der Vormoderne diskursiv und performativ hervorgebracht wird. Daneben gibt es keine positiven Erlebnisqualitäten, die weiblichen Figuren auf der Abenteuerfahrt attestiert werden – oder erst dann, wenn sie wiederum irgendwo an- und untergekommen sind und Schutz gefunden haben.

Um Assoziationen und eigene Qualitäten der Abenteurerin in der Vormoderne erkennen zu können, mit der sich ein positiv besetzter Abenteuerbegriff entfalten lässt, ist eine andere Perspektive einzunehmen als die bisher verfolgte, welche die Handlungs- und Erfahrungsmöglichkeiten an denen männlicher und überwiegend neuzeitlicher Abenteurer-Figuren misst. Wie ich zeigen möchte, werden an den weiblichen Figuren dann Semantiken ersichtlich, die andere Formen von Handlungsmacht konstituieren, nämlich Beredsamkeit einerseits, Repräsentanz durch Dinge andererseits. Dies möchte ich im Folgenden nacheinander an je einem Beispiel genauer vorstellen.

Weibliche Beredsamkeit im *Apollonius*-Roman

Die weit verbreiteten *Apollonius*-Romane des Mittelalters und der Frühen Neuzeit gehen auf lateinische Vorläufer zurück, die auf das 5. oder 6. Jh. datiert werden. Die zentrale Position der weiblichen Heldin des Liebes- und Abenteuerromans ist dabei auf mindestens zwei, eventuell sogar auf drei Figuren aufgespalten. An handlungslogisch bedeutendster Stelle steht Tarsia, die Tochter von Apollonius, die als Säugling Pflegeeltern übergeben wurde, nachdem ihre Mutter – wie es zunächst aussieht – kurz nach ihrer Geburt verstorben ist. Der trauernde Apollonius begibt sich auf Reisen, und das Erzählen konzentriert sich zunächst ganz auf ihn. Nach vielen Jahren, zu einem Zeitpunkt, an dem sie im heiratsfähigen Alter ist, will er seine Tochter jedoch wiedersehen und einem Gelübde folgend standesgemäß verheiraten. Die betrügerischen (und geldgierigen) Pflegeeltern, denen sie übergeben wurde, haben am Ende allerdings einen Mordanschlag auf sie ausgeübt, dem sie nur knapp entgeht. Sie ist von Piraten entführt und in der Stadt Militena in ein

37 Vgl. dazu auch Jutta Eming, „Geschlechterkonstruktionen im Liebes- und Reiseroman“, in: *Manlíchiu wíp, wíplich man‘. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. v. Ingrid Bennewitz u. Helmut Tervooren, Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 159–181 (Zeitschrift für deutsche Philologie, Beiheft 9).

Bordell verkauft worden, in dem sie überaus hartnäckig und am Ende erfolgreich ihre Jungfräulichkeit verteidigt, indem sie allen potentiellen Kunden ihre traurige Lebensgeschichte erzählt und diese damit zu Tränen rührt. In der konzentrierten Form, in welcher der Vorgang in der frühneuhochdeutschen Prosa-Bearbeitung von Heinrich Steinhöwel (1471) erzählt wird, kann die beinahe komplette Verkehrung der Situation, die sie auf diese Weise erzielt, sogar komische Effekte hervorbringen:

Die junckfraw nam dz gold und viel im für die füß und erzelet im ir ungefelle. als sÿ dem künig vor getan hette. Do daz der jungling höret er erschrack und sprach O fraw stee auf wir seÿn auch menschen und müssen teglich solches ungefels wartende sein. damit schied er auch zäherent da hin. daz ersahe der künig und sprach lachende zuo im. Du pist iung und starck / wilt du dich nit schemen daz durch lachende zuo einer Junckfrauen eingeest mit ihr freüd zuo haben / und wainende von ir außscheiden. damit verhießen sÿ einander daz sÿ nit sagen wölten wie es in ergangen wer. und hetten ein auff [121^r]mercken auf die andern die eingiengen zuo ir und sahe sÿ alle wainent außgeen / do es abent ward. der Ruffian vordert das gelt von ir / sÿ sprach / nymm hin den lon von meiner keüscheÿt die ich mit zäher und gepet behalten habe.³⁸

In dieser resümierenden Beschreibung von Freiern, welche im Bordell gleich in Serie und in freudiger Erwartung lachend ein Zimmer betreten, nur um es kurz darauf weinend wieder zu verlassen, wird die Perspektive männlicher Figuren eingenommen, die sich durchaus einvernehmlich und selbstironisch darüber verständigen können, dass es ihrer Männlichkeit nicht ansteht, sich einer Jungfrau solcherart geschlagen zu geben, und dieses Wissen deshalb lieber für sich behalten wollen.

In der gegenüber dem Handlungsgerüst stark amplifizierten Bearbeitung durch Heinrich von Neustadt nun, entstanden um 1300, aus der im Folgenden zitiert wird, ist dagegen Tarsias Eloquenz betont, ihr rhetorisches Geschick, das sie dafür einsetzt, zunächst ausgerechnet den Besitzer des Bordells davon zu überzeugen, ihre Ehre zu schonen und sie in anderer Weise als Einnahmequelle zu nutzen. Ursprünglich war ihre Jungfräulichkeit als besonderer Preis

38 Heinrich Steinhöwel, *Apollonius von Tyrus*, Druck v. Johannes Bämle, Augsburg 1476, Digitale Edition hg. v. Angus Graham – https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Steinhoewel/ste_apol.html. Vgl. dazu auch Jutta Eming, „Inzestneigung und Inzestvollzug im mittelalterlichen Liebes- und Abenteuerroman (Mai und Beafloer und Apollonius von Tyrus)“, in: *Historische Inzestdiskurse. Interdisziplinäre Zugänge*, hg. v. Jutta Eming, Claudia Jarzebowski u. Claudia Ulbrich, Königstein: Ulrike Helmer 2003, S. 21–45.

ausgesetzt worden, an dem der Bordellbesitzer gut verdient hätte. Bei einer ganzen Reihe von Freiern, wie schon im Zitat erkenntlich, hatte die emotionale Schilderung ihres beklagenswerten Schicksals aber dazu geführt, dass man sie nicht nur unangetastet ließ, sondern ihr zusätzlich das Preisgeld überlassen hat, welches sie in der Folge nun gleichsam multiplizieren kann. Ihre Bildung und ihre Intelligenz sind, wie sie dem Bordellbesitzer klar macht, eine viel bessere Quelle für seinen Gelderwerb als ihr Körper und ihre Sexualität:

Tarsia sprach zu Turpian:
 ‚Du solt di redt wol verstan:
 Ich pin gar wol gelert,
 Da von sich dein güt mert
 Gibest du dar zu dein gunst,
 So leg ich fur di hohen kunst,
 Da mit gewynn ich was ich soll.
 So kan ich auff der herphen wol.
 Ich hab deß güt gedinge
 Ich gewynne pfennyng,
 Das ich di weyle verzinse mich
 Untz das Got erparmet sich.
 Für mich morgen auff den platz!
 Ich will uns gewynnen ainen schatz
 Der dir nympt der sorgen purde,
 Paß dann dir mein magtum wurde.‘
 Do sprach der grobe Turpian,
 ‚Das ist mir lieb, das sey getan!
 Des morgens furt Turpian
 Die schonen magt auff den plan.
 Payde man und frauwen
 Pegunden wunder schauwen
 Der schonen mayde weyshait.
 Da wurden retelein außgelait:
 Di riet di magt an zill,
 Da mit gewan sy gutes vil.
 Das ich euch di warhait sage:
 Si ward ledig an dem selben tage.
 Mit der weyßhait sy behielt
 Ir kewschait: deß Got wielt.
 Si nam urlaub von der diet.
 Da sy von dem platze schiet,
 Maniger munt gab ir den seggen,
 Ir ward paß dann ee gepflegen.
 Sy sprach ‚Got lon dir, Turpian!
 Du hast wol an mir getann.‘

(V. 15852–15887).

Tarsia sagte zu Turpian:
 ‚Du musst folgendes wissen:
 Ich bin sehr gut ausgebildet,
 und damit kannst Du Geld machen:
 Wenn du es mir gestattest,
 zeige ich etwas von meinen Künsten,
 und verdiene dadurch alles Erforderliche.
 Ich kann gut auf der Harfe spielen
 und bin ganz zuversichtlich,
 dass ich damit einige Pfennige verdiene
 und diese weiter vermehren kann,
 wenn Gott sich meiner erbarmt.
 Bring‘ mich morgen auf den (Markt)Platz!
 Ich werde uns eine Geldsumme verdienen,
 die dich viel eher sorgenfrei macht,
 als meine Jungfräulichkeit das getan hätte.
 Da sagte der ungeschlachte Turpian:
 ‚Das gefällt mir gut, so soll es sein!
 Am nächsten Morgen führte Turpian
 das schöne Mädchen auf den Platz.
 Sowohl Männer als auch Frauen
 konnten da die Klugheit
 des schönen Mädchens bestaunen.
 Da wurden Rätsel gestellt:
 die konnte das Mädchen alle lösen.
 Damit hat sie viel Geld verdient.
 Um euch die Wahrheit zu sagen:
 Sie hat noch am selben Tag ihre Freiheit erlangt.
 Mit ihrer Klugheit bewahrte sie sich
 ihre Keuschheit, so hat Gott es verfügt.
 Sie verabschiedete sich von der Menge.
 Als sie sich von dem Platz entfernte,
 wünschten ihr viele Glück.
 Sie wurde danach besser als früher behandelt.
 Sie sagte, ‚Gott vergelte es dir, Turpian!
 Du hast recht an mir gehandelt.‘

Der unbedingte Wille zur Verteidigung der Ehre, welchen Liebes- und Abenteuerromane den weiblichen Figuren als Zentraltugend zuschreiben, sowie Geistesgegenwart und ein außerordentliches pragmatisches Geschick, situative Gelegenheiten zu nutzen und zum eigenen Vorteil zu verwandeln, setzen hier gleichsam weitere Qualitäten frei. Tarsia verfügt über einen dezidiert intellektuellen Horizont – *weyßhait* – und herausragende Eloquenz, mit deren Hilfe sie in einer ihr feindlich gesonnenen Umgebung soziale Integrität erlangen und langfristig ihr Überleben sichern kann. Tarsia zeigt darin Parallelen zu anderen weiblichen Gestalten der Weltliteratur, die in Situationen äußerster Gefährdung auf ihre persuasive Kraft und rhetorische Macht setzen, ihre Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, welche ebenso von dieser Situation ablenken wie diese thematisch direkt – wie Tarsia – oder indirekt – zum Beispiel über Exempla – adressieren können. Die bekanntesten Parallelen wären Erzählungen mit sogenannten Halsrahmen, in denen weibliche Figuren mit Hilfe ihrer Beredsamkeit versuchen, ihr Leben zu retten, wie die weit verbreiteten Erzähltraditionen der *Sieben weisen Meister* oder der *Erzählungen aus 1001 Nacht*.

Auch Tarsia verfügt nicht nur über die Fähigkeit, ihr eigenes Schicksal sprachlich eindrücklich zu vergegenwärtigen, sondern ist darüber hinaus versiert in einer der ‚Kleinen Formen‘, die grundlegende Welthaltungen sprachlich organisieren:³⁹ So geht es in der Wiederbegegnung und Auseinandersetzung mit ihrem Vater um die Kunst, Rätsel raten und Rätsel stellen zu können und damit bestimmte Wissensinhalte so zu verschlüsseln, dass nur ein eingeschränktes Publikum zu ihnen Zugang findet. Im Kontext der Apollonius-Geschichte bildet diese Kunst die entscheidende Brücke, um Tarsia zu ihrem Vater Apollonius zurückzuführen, der kurz darauf in der Stadt eintrifft, und zugleich seine und ihre Geschichte sprachlich und lebensgeschichtlich einzuholen. Das Rätselmotiv ist wie im Ödipus-Komplex an die Inzestgeschichte geknüpft, mit welcher der *Apollonius*-Roman einsetzt. Die Affinität zu Rätseln codiert also die Nähe von Vater und Tochter und die spezifischen Umstände ihrer Beziehung. Literarische Traditionen weiblicher Sprachmacht, auch und gerade in Situationen des Abenteuers, könnten also einen Ansatz bieten, um Handlungsspielräume von weiblichen Figuren in der Literatur der Vormoderne in der Abenteuerwelt neu zu konzeptualisieren.

39 Vgl. André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (1930), Tübingen: Niemeyer ⁵1974.

Zur Materialität weiblicher Tugenden

Es ist immer wieder, und teils mit Befremden, festgestellt worden, wie sehr im Liebes- und Abenteuerroman die Qualitäten von Frauen im Wert von Geld und Gold bemessen werden.⁴⁰ Gerade vor dem Hintergrund der ja nicht zu bezweifelnden Tatsache, dass der Frau in der Gesellschaft der Vormoderne keine Handlungsautonomie zugesprochen und sie – im Sinne der strukturalen Anthropologie – als Gabe zur Knüpfung gesellschaftlicher und verwandtschaftlicher Beziehungen eingesetzt wurde,⁴¹ legt dies den Eindruck nahe, dass hier kruder Materialismus den weiblichen Objektstatus unverhüllt zur Darstellung bringt. Auch an der Figur der Tarsia kommt diese Tendenz zur Geltung. Denn wenn die Käuflichkeit sexueller Handlungen im Rahmen eines Bordells sicher nicht deplatziert wirkt, ist der Umstand, dass Tarsia ihre intellektuelle Brillanz zum Gelderwerb einsetzt, ungewöhnlich. Ein besonders häufig diskutierter Fall ist derjenige von Blanscheflur aus dem bereits genannten Roman, in dem sie gegen einen kostbaren Pokal eingetauscht wird.

Im mittelalterlich-christlichen Kontext verweisen die Verknüpfung von inneren Tugenden mit kostbaren Materialien wie Gold und Edelsteinen und ihren Qualitäten, wie Leuchten, Strahlen oder Glänzen, jedoch auf religiöse Diskurszusammenhänge, zum Beispiel auf das Hohelied oder auf Beschreibungen des himmlischen Jerusalem.⁴² Spiritualität und Materialität

40 Vgl. zum *Flore*-Roman insbesondere Elisabeth Schmid, „Über Liebe und Geld. Zu den *Floris*-Romanen“, in: *Der fremdgewordene Text, FS für Helmut Brackert*, hg. v. Silvia Bovenschen, Winfried Frey, Stephan Fuchs u. Walter Raitz, Berlin u. New York: de Gruyter 1997, S. 42–57, in Bezug auf den gleichen Text mit Blick auf den Austausch kostbarer Gegenstände in Liebesbeziehungen Margreth Egidi, „Schrift und ‚ökonomische Logik‘ im höfischen Liebesdiskurs: *Flore* und *Blanscheflur* und *Apollonius von Tyrland*“, in: *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*, hg. v. Mireille Schnyder, Berlin u. New York: de Gruyter 2008, S. 147–163 (Trends in Medieval Philology 13).

41 Der klassische Aufsatz dazu: Gayle Rubin, „Traffic in Women. Notes on the ‘Political Economy of Sex’“, in: *Toward an Anthropology of Women*, hg. v. Rayna R. Reiter, New York: Monthly Review Press 1975, S. 157–210; vgl. dazu auch Jutta Eming, „Zur Theorie des Inzests“, in: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, hg. v. Ingrid Bennewitz u. Ingrid Kasten, Münster, Hamburg u. London: LIT 2002, S. 29–48 (Bamberger Studien zum Mittelalter 1); dies., „Inzestneigung und Inzestvollzug“ (wie Anm. 38), S. 21–45.

42 Vgl. dazu die Analyse von Johannes Traulsen, „Diesseitige und jenseitige *richheit* in Rudolfs von Ems *Barlaam und Josaphat*“, in: *Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne*, hg. v. Jutta Eming, Gaby Pailer u.a. Berlin: Frank & Timme 2015, S. 43–62; Vgl. zur Rolle von Licht für die mittelalterliche Ästhetik auch Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, übers. v. Günter Memmert, München u. Wien: Hanser 1991.

sind hier in anderer Weise aufeinander bezogen als in der Moderne, und dies ist auch seit langem bekannt. Mit jüngeren dingtheoretischen Ansätzen, die seit einiger Zeit in der Mediävistik verstärkt diskutiert werden, insbesondere der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours, ist ferner eine spezifische Beweglichkeit von Dingen im literarischen Text, ihre *agency*, in den Blick gerückt.⁴³ Dazu gehört etwa das, was Dinge im literarischen Text auslösen, die Frage, welche räumlichen und zeitlichen Transfers sie durchlaufen oder welche kulturellen Traditionslinien sich in ihnen durchkreuzen – etwa durch häufig aus dem arabischen Raum stammende Stoffe, Edelsteinbesatz, durch Gravuren und Bebilderungen, durch die ein transkultureller Erzählkontext einsichtig wird.

In den im gesamten europäischen Raum überlieferten *Flore*-Romanen, die der Gattung der Liebes- und Abenteuerromane zugerechnet werden,⁴⁴ wird ebenfalls eine Diskussion über die Frage geführt, inwiefern die weibliche Hauptfigur über einen Wert verfügt, der in Geld und Gut bemessen werden kann. Blanscheflur, die als christliche Sklaventochter in Al-Andalus gemeinsam mit dem muslimischen Thronfolger Flore aufwächst, wird von dessen Eltern an mediterrane Händler verkauft, um die beginnende Liebe der Protagonisten zu unterbinden. Blanscheflur verbringt, wie bereits erwähnt, die Abenteuerzeit eingesperrt im Haremsturm des Emirs von Kairo. Blanscheflur ist in der Abenteuerwelt also grundlegend anders positioniert als ihr männliches Pendant Flore, der sich alleine und in Verkleidung auf den Weg macht, um seine Braut zu suchen, und dabei fremde Länder erfährt. Dennoch ist Blanscheflur zentral für die narrative Organisation des Textes. Allerdings geht sie dafür immer wieder eine bestimmte assoziative Verbindung bzw. Repräsentanz mit Geld und Dingobjekten ein und wird im Text auch darüber präsent gehalten, dass die Legitimität solcher Assoziation zugleich diskutiert und genutzt wird, um innertextuelle Dichotomien zu konstituieren. Blanscheflurs Bewegung durch den und im Raum wird zum Beispiel über weite Strecken der Narration über den kostbaren Pokal nachvollzogen, für den sie in den Orient ‚verkauft‘ worden ist und den ihr Geliebter auf der Suche nach ihr nun mit sich trägt.⁴⁵ Es war

43 Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt am Main: Fischer 1998, sowie ders., *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

44 Vgl. Patricia E. Grieve, *Floire and Blancheflor and the European Romance*, Cambridge: Cambridge University Press 1997; ferner zu den Überlieferungssträngen auch Christine Putzo, „Einleitung“, in: Dies., *‘Flore und Blanscheflur‘. Text und Untersuchungen*, hg. v. Konrad Fleck und Christine Putzo, Berlin, München u. Boston: de Gruyter 2015, S. 1–33 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 143).

45 Dazu bearbeitet Antonia Murath in Berlin ein Dissertationsprojekt.

ausgerechnet Flores Mutter, von welcher der Vorschlag ergangen war und die ihren Gatten dazu überredet hatte, das Mädchen gegen Gold und Silber, wertvolle Textilien und einen kostbaren Pokal zu verkaufen. Dies ist deshalb auffällig, weil auf diese Weise eine Kongruenz von materiellen und immateriellen Werten behauptet wird, die im Text kurz zuvor als geradezu undenkbar ausgewiesen wurde. Denn gerade erst war Flores Vaters über Blanscheflur derart in Zorn geraten, dass seine Gemahlin ihn nur mit Mühe davon abbringen kann, sie ermorden zu lassen. Weil sie dies schlechter Nachrede aussetzen würde, so das Argument der Königin, solle man Blanscheflur lieber über den Weg des Verkaufs außer Landes schaffen. Der Erzähler kommentiert: *er haete goldes tûsent (tausend) marc / niht genomen für ir leben.*⁴⁶ Obwohl Flores Mutter keine Abenteurerin, sondern eben eine Herrscherin bzw. die Frau eines Königs ist, maßt sie sich möglicherweise zu weitreichende und nicht statthafte Handlungskompetenz an und gerät dadurch tendenziell in die Rolle einer Unrechtsfigur.

Ein jetzt näher zu betrachtendes Textbeispiel, an dem die Repräsentanz von weiblicher (adliger) Figur und kostbarem Gegenstand enggeführt wird, stammt aus dem Punkt der Handlung, an dem Flore bereits am Ort von Blanscheflurs Gefangenschaft eingetroffen ist und außerdem weiß, dass sie in einem Turm festgehalten wird. Um in diesen, hermetisch verschlossenen, Turm zu gelangen, sucht er Kontakt zu dem Wächter, der den Zugang kontrolliert. Flores Taktik besteht daraus, dass er sich den Wächter dadurch gewogen macht, dass er ihn im Schachspiel siegen und ihm auf diese Weise immer neue großzügige Gewinne zukommen lässt. Als Höhepunkt stellt er ihm den Pokal in Aussicht, gegen den Blanscheflur eingetauscht worden war und der im Roman in einer ausführlichen Ekphrasis dargestellt worden ist. Unter anderem verfügt der Pokal über ein ausführliches Bildprogramm, das Kampfszenen aus Troja darstellt, und er ist aus kostbaren Materialien meisterhaft gestaltet. Auf den Turmwächter wirkt der in Aussicht gestellte Gewinn höchst verführerisch:

46 Konrad Fleck, „Flore und Blanscheflur“, in: *‚Flore und Blanscheflur‘. Text und Untersuchungen*, hg. v. Christine Putzo u. Konrad Fleck, Berlin, München u. Boston: de Gruyter 2015, V. 153of. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 143).

Im Folgenden werden mhd. Textpassagen direkt im Text mit Versangaben nachgewiesen, und, sofern sie nicht leicht verständlich sind, in meiner Übersetzung.

Doch was er vrô und geil
daz er alsô grôz heil
an dem spil bejagete.
dar umbe er im sagete
gnâde unde grôzen danc
allez ûf den gedanc
ze *erwerbende* den kopf:
wan in dûhte daz der knopf
ein karfunkel wære.
Durch daz was im swære
ob er im solte engân.
ûf des êrren heiles wân
kêrte er sînen vlîz dar an
und sprach alsô ein wîse man:
„Ach sîezer spilgenôz,
iuwer gâbe ist sô grôz
die ich von iuch hân enpfangen.
war umb daz sî ergangen,
des enweiz ich anders niht
wan, ob es iuch iemer nôt geschicht, ich
verschulde ez, ob ich mac.
geruochent ir disen tac
mit spile iht baz vertrîben,
ir endûrfent niht belîben
ungespilt umb daz,
ob ir enwizent waz
und welhen wert ir setzent:
wan swie hôhe ir schetzent
disen napf an diesem spil,
des enist niht ze vil,
wan er dunket mich guot.
er ist sô garwe behuot
valscher itewîze!“
Flôre sprach: „nâch imbîze
kume ich her, gebietent irz,
unze dar gevristen wirz,
und spiln danne unze naht.“
diu rede wart maniger slaht
von dem napfe under in,
unz daz er wart âne sin
der den turn dâ beslôz:
wan sîn gir wart sô grôz
wie ern solte erwerben
daz er wande sterben,
swie im der napf engienge.

(V. 5187–5231).

Doch war er froh und aufgereggt,
dass er so ein großes Glück
im Spiel erlangen konnte.
Deshalb sagte er ihm
großen Dank
dafür, dass er
den Pokal würde erwerben können,
denn es kam ihm so vor, dass der Stein darauf
ein Karfunkelstein wäre.
Deshalb hätte es ihn sehr betrübt,
wenn der ihm entgehen sollte.
Um seiner Ehre und um des Glücks willen,
setzte er alles daran, ihn zu bekommen,
und sagte wie ein verständiger Mann:
„Ach, lieber Mitspieler,
das Geschenk ist so groß,
das Ihr mir in Aussicht stellt.
Wie ich das vergelten kann,
dazu kann ich mir nichts anderes erdenken,
als Euch zu sagen, dass ich Euch helfen werde,
wann immer Ihr in Not geratet.
Möget Ihr doch diesen Tag
mit dem Spiel verbringen,
Ihr sollt Euch heute des Spiels
nicht enthalten, weil
Ihr ja wisst, welchen
Wert Ihr eingesetzt habt:
Und wie hoch Ihr den Pokal auch einschätzt
als Einsatz in diesem Spiel,
das wird nicht zu viel sein,
denn er scheint mir sehr tugendhaft,
er ist so ganz
von jedem Makel frei!“
Flore sagte: „Nach dem Essen,
komme ich her, wenn Ihr das wünscht.
und dann verbringen wir die Zeit
mit Spielen bis es Nacht wird.“
Auf diese Weise sagten sie viele Dinge
über den Pokal zueinander,
bis der ganz von Sinnen kam,
der den Turm bewachte:
Sein Begehren nach ihm wurde so groß,
er wollte ihn so unbedingt haben,
dass er meinte zu sterben,
falls der Pokal ihm entgehen sollte.

Bislang wurde der Symbolgehalt des Pokals zum Beispiel als Reflexion über das Erzählen aufgefasst.⁴⁷ Tatsächlich wird eine Parallele zwischen dem Trojanischen Krieg um die Befreiung Helenas mit der Situation, in der Blanscheflur sich befindet, sinnfällig. In der Episode wird eine Gabenlogik der sich steigernden Verschwendung sichtbar,⁴⁸ die auf die Manipulierbarkeit der Emotionen des Turmwächters setzt.⁴⁹ Aber deutlich ist auch, dass dem Pokal Eigenschaften zugesprochen werden, die in reiner Materialität nicht aufgehen. Der andersweltlich konnotierte Karfunkelstein ist ein Hinweis darauf,⁵⁰ dass kostbare Materialien, insbesondere Edelsteine, nach mittelalterlicher Auffassung Träger und Vermittler von Tugenden und in diesem Sinne ‚lebendig‘ sind. In der Rede des Turmwächters wird der Pokal in diesem Sinne buchstäblich verlebendigt: Er erscheint ihm als *guot*, also als vornehm und tugendreich, als *behuot valscher itewîze*, also frei von jedem Makel. Das Begehren, das er auslöst, *gir*, wird so groß, dass der Turmwächter vermeint zu sterben, wenn er ihn nicht besitzen kann. Ähnliches wird vom Pokal bei seiner Erstbeschreibung gesagt, wo es heißt, er sei *aller missewende frî* (V. 1578).

Über den Pokal als Objekt des Begehrens wird damit gesprochen wie über eine Frau, und es werden ihm Eigenschaften zugeschrieben, die ebenfalls zu einer begehrenswerten Frau gehören. Nicht zufällig wird zum Ende der Pokalbeschreibung das Lob seiner Kunstfertigkeit auch darüber begründet, dass die Darstellung des Kampfes um Troja eine außerordentlich lebensechte, ja verlebendigende Wirkung erzielt.

47 Vgl. Ingrid Kasten, „Der Pokal in Flore und Blanscheflur“, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Harald Haferland u. Michael Mecklenburg, München: Wilhelm Fink 1996, S. 189–198.

48 So Schmid, „Über Liebe und Geld“ (wie Anm. 41), S. 51, in Bezug auf die hier virulente adlige Tugend der *milte*.

49 Vgl. dazu Jutta Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts*, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 156–161 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39).

50 Grundlegend zu diesem Komplex sind die Arbeiten von Christel Meier, *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1977, und Ulrich Engelen, *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, München: Fink 1978.

Diz was mit solher meisterschaft
 ergraben alsô schîn bære,
 swie listic ein man wære,
 der daz werc an sæhe,
 nemeliche er jæhe
 daz diu âventiure lebete
 die an dem napfe swebete.
 daz werc was sô klâr
 da er seite *viir* war
 (ein man der Troye nie gesach)
 allez daz dâ vor geschach.

(V. 1644–1654).

Dies war mit solcher Kunstfertigkeit
 [auf den Pokal] glänzend eingraviert,
 dass jeder kluge Mann,
 der das Werk zu sehen bekäme,
 bestimmt sagen würde,
 dass das Geschehen sich wirklich ereignete,
 das auf dem Kelch dargestellt war.
 Die Darstellung war so gelungen,
 dass auch ein Mensch, der Troja nie gesehen hatte,
 alles, was sich dort ereignete,
 zur Wahrheit erklären würde.

Der Pokal bezeichnet als metonymische Repräsentanz von Blanscheflur keinen irgendwie bezifferbaren Tauschwert. Vielmehr macht er es möglich, von ihr und ihrer Schönheit, ihrer Tugend und Bildung auch in solchen Passagen der Handlung zu erzählen, in denen sie gar nicht oder nur in passiver Position innerhalb der Handlung erscheint. Über derartige Repräsentanzverhältnisse, die nur möglich werden, weil Dinge im Kontext mittelalterlichen Erzählens verlebendigt wirken können, auratisch erscheinen und *agency* erhalten, werden auch Semantiken über die Rolle weiblicher Figuren im Liebes- und Abenteuerroman und über ihre Möglichkeit konstituiert, Handlungen anzustoßen und zu plausibilisieren. Zu erwägen ist zudem aber auch, dass die Verschiebung von Begehrensstrukturen von der Hauptfigur (Flore) auf eine Nebenfigur (Turmwächter) und von der weiblichen Figur (Blanscheflur) auf das Objekt, das sie repräsentiert (Pokal), einen kritischen Meta-Kommentar über falsche Substitutionen konstituiert. Flores aufrichtige Liebe zu Blanscheflur, die das eigentliche Ziel seiner Wünsche ist und die er in letzter Instanz nie mit einem Pokal verwechseln würde, kontrastiert dann mit dem fehlgeleiteten Begehren des Turmwächters, der sich an das Objekt verliert, das sie nur repräsentiert. Das Mittelalter kennt die schönen Gegenständen innewohnende Gefahr, deviantes Verlangen zu wecken, und diskursiviert sie als *luxuria*.⁵¹ Im Roman von Flore und Blanscheflur wird die Grenze umspielt, an der Luxurieren sein eigentliches Ziel verfehlt und sich an die Dinge verliert, die in letzter Instanz immer nur Repräsentanz des Richtigen und Guten sein können. Es ist vielleicht kein Zufall, dass eine männliche Figur solch fehlgeleitetem Begehren anheimfällt, die, wie der Turmwächter, die Kardinaltugend der Keuschheit an einer Frau sicherzustellen hat, von der ihn eine undurchdringliche Mauer trennt.⁵² Und

51 Vgl. dazu den Band von Jutta Eming u.a., *Fremde – Luxus – Räume* (wie Anmerkung 42).

52 Deviante Dinglichkeit im Verhältnis zum Kulturmuster der keuschen, vor dem Mann fliehenden Frau analysiert Barbara Johnson, *Persons and Things*, Cambridge, MA; London: Harvard University Press 2008, hier besonders S. 61–82.

vielleicht ist ebenso wenig ein Zufall, dass die Äquivalenz von Frau und Gold von einer weiblichen Figur, der Königin, zuallererst behauptet worden war.

Ein kurzes Fazit

Die Suche nach dem Typus der Abenteurerin in der Literatur der Vormoderne wirkt *prima vista* unergiebig und erbringt folglich ein beinahe ungebrochen negatives Ergebnis. Die Bewegung der weiblichen Figur im Raum und ihre Möglichkeit, Erfahrungen zu machen und Erkenntnisse zu erwerben, sind drastisch begrenzt und bis in die Frühe Neuzeit hinein, wie das am Pikarischen Roman geschulte Beispiel der Courasche zeigte, für Frauen als Verhalten konnotiert, das von der sozialen Norm abweicht und schon deshalb falsch ist. Selbst im Liebes- und Abenteuerroman, in dem der Abenteuerheld erstmals eine Partnerin zur Seite hat, die ebenso oder besser als er aktiv Auswege ersinnen und Chancen erschaffen kann, aus diversen Konfliktsituationen herauszufinden, stehen Erlebnisse unter den schlechten Vorzeichen einer Abwehr von Angriffen auf ihre Ehre und einer findigen Überlebenskunst. Die Serialität des Erzählens im zentralen Romantyp der Vormoderne, die immer wieder festgestellt worden ist, offenbart sich hinsichtlich der Geschlechterrollen auf diese Weise als performative Strategie, an deren Ende dann die keusche und tugendhafte Romanheldin des 19. Jahrhunderts steht, die sich mehr oder weniger freiwillig ihrem Schicksal ergibt.⁵³

Die Spurensuche nach einer Abenteurerin der Vormoderne kann sich zugleich nicht entlang der Leitfrage vollziehen, wie – und ab wann – weiblichen Figuren ähnliche Freiheiten und Kompetenzen wie männlichen zugeschrieben werden und ob sich eine allmähliche Inversion und Umverteilung der Anteile von Abenteuerlichkeit im Erzählen vollzieht. Die Abenteurerin sollte, mit anderen Worten, nicht am Abenteurer gemessen werden, dies führt unweigerlich zu besagter Negativbilanz. Die Umriss einer auch positiv zu fassenden Abenteuerlichkeit der Frau ist an anderen Stellen zu suchen: dort, wo sie Bildung, Witz, Einfallsreichtum und Beredsamkeit zugesprochen bekommt, die sie in den männlichen Widersachern überlegen erscheinen lässt. Dort, wo ihre Vorzüge über Dinge darstellbar werden, die mit ihr verbunden sind und für sie eintreten können. Hier werden Semantiken im Umgang mit weiblichen Abenteurerinnen erkennbar, die weiter verfolgt werden könnten.

53 Vgl. dazu die differenzierende Typologie bei Balmer, *Der weibliche Entwicklungsroman* (wie Anm. 5.)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Von Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel, *Courasche*, in: Ders., *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Werke I.2.*, hg. v. Dieter Breuer, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 9–151 (Bibliothek der Frühen Neuzeit, Band 4/2).
- Fleck, Konrad, „Flore und Blanscheflur“, in: *‚Flore und Blanscheflur‘. Text und Untersuchungen*, hg. v. Christine Putzo u. Konrad Fleck, Berlin, München u. Boston: de Gruyter 2015, S. 219–514 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 143).
- Heinrich Steinhöwel, *Apollonius von Tyrus*, Druck v. Johannes Bämmler, Augsburg 1476, Digitale Edition hg. v. Angus Graham – https://www.hsaugsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Steinhowel/ste_apol.html.
- Warbeck, Veit, *Magelone*, in: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*, Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten hg. v. Jan-Dirk Müller, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 589–677 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1).

Forschungsliteratur

- Bachtin, Michail M., „Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung“, in: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917–1941*, hg. v. Michael Wegner, Barbara Hiller, Peter Keßler u. Gerhard Schaumann, Berlin u. Weimar: Aufbau 1988, S. 490–532.
- , *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Balmer, Susanne, *Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter*, Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2011 (Literatur – Kultur – Geschlecht 62).
- Barthel, Katja, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016.
- Baumgärtner, Ingrid und Melanie Panse (Hgg.), *Kreuzzug und Gender*, Berlin u. Boston: de Gruyter (Das Mittelalter 21.1) 2016.
- de Beauvoir, Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, übers. v. Eva Rechel-Mertens u. Fritz Montfort, Reinbek: Rowohlt 1981.
- Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, New Brunswick u. New Jersey²: Rutgers University Press 1997.
- Eco, Umberto, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, übers. v. Günter Memmert, München u. Wien: Hanser 1991.
- Egidi, Margreth, „Schrift und ‚ökonomische Logik‘ im höfischen Liebesdiskurs: Flore und Blanscheflur und Apollonius von Tyrland“, in: *Schrift und Liebe in der Kultur*

- des Mittelalters*, hg. v. Mireille Schnyder, Berlin u. New York: de Gruyter (Trends in Medieval Philology 13) 2008, S. 147–163.
- Eming, Jutta, *Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum 'Bel Inconnu', zum 'Wigalois' und zum 'Wigoleis vom Rade'*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999.
- , „Geschlechterkonstruktionen im Liebes- und Reiseroman“, in: *Manlíchiu wíp, wíplich man'. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. v. Ingrid Bennewitz u. Helmut Tervooren, Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 159–181 (Zeitschrift für deutsche Philologie, Beiheft 9).
- , „Zur Theorie des Inzests“, in: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, hg. v. Ingrid Bennewitz u. Ingrid Kasten, Münster, Hamburg u. London: LIT 2002, S. 29–48 (Bamberger Studien zum Mittelalter 1).
- , „Inzestneigung und Inzestvollzug im mittelalterlichen Liebes- und Abenteuerroman (Mai und Beafloer und Apollonius von Tyrus)“, in: *Historische Inzestdiskurse. Interdisziplinäre Zugänge*, hg. v. Jutta Eming, Claudia Jarzebowski u. Claudia Ulbrich, Königstein: Ulrike Helmer 2003, S. 21–45.
- , *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts*, Berlin u. New York: de Gruyter 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39).
- Engelen, Ulrich, *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, München: Fink 1978.
- Frevert, Ute, *Vergängliche Gefühle*, Göttingen: Wallstein 2013.
- Grieve, Patricia E., *Floire and Blanchefloer and the European Romance*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Hägg, Tomas, *Eros und Tyche. Der Roman in der antiken Welt*, übers. v. Kai Brodersen, Mainz: Philipp von Zabern 1987 (Kulturgeschichte der antiken Welt 36).
- Harlitzius-Klück, Ellen, „Weben, Spinnen“, in: *Wörterbuch der Philosophischen Metaphern*, hg. v. Ralf Konersmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.
- Holzberg, Niklas, *Der antike Roman*, München u. Zürich: Artemis 1986.
- Johne, Renate, „Zur Figurencharakteristik im antiken Roman“, in: *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, hg. v. einem Autorenkollektiv unter Leitung von Heinrich Kuch, Berlin: Akademie 1989, S. 150–177.
- Jolles, André, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (1930), Tübingen: Niemeyer⁵1974.
- Johnson, Barbara, *Persons and Things*, Cambridge, MA; London: Harvard University Press 2008.

- Kasten, Ingrid, „Der Pokal in Flore und Blanscheflur“, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Harald Haferland u. Michael Mecklenburg, München: Wilhelm Fink 1996, S. 189–198.
- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt am Main: Fischer 1998.
- , *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- Lickhardt, Maren, „Subversion and Stabilization of the Sexes by Transgression in Grimmelshausen's *Courasche* (1669)“, in: *Transgression and Subversion: gender in the Picaresque Novel*, hg. v. Maren Lickhardt, Gregor Schuhen u. Hans Rudolf Velten, Bielefeld: transcript 2018, S. 131–146 (Gender Studies).
- Meier, Christel, *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1977.
- Müller, Maria E., „Schneckengeist im Venusleib. Zur Zoologie des Ehelebens bei Johann Fischart“, in: *Eheglück und Liebesjoch: Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts*, hg. v. ders., Weinheim u. Basel: Beltz 1988, S. 155–205.
- , „Naturwesen Mann. Zur Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft in Ehelehren der Frühen Neuzeit“, in: *Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit*, hg. v. Heide Wunder u. Christina Vanja, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 43–68.
- Pailer, Gaby, „Women's Call of the Wild. Abenteuerinnen im pazifischen Nordwesten“, in: *Aventure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, hg. v. Jutta Eming u. Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen: V&R unipress 2017, S. 161–181 (TRAST 7).
- Putzo, Christine, „Einleitung“, in: *Flore und Blanscheflur. Text und Untersuchungen*, hg. von Christine Putzo und Konrad Fleck, Berlin, München u. Boston: de Gruyter 2015, S. 1–33 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 143).
- Rieger, Angelica, «Ballade des demoiselles du temps jadis. Essai sur l'entrée en scène des personnages féminins dans les romans arthuriens de Chrétien de Troyes», in: *Arthurian Romance and Gender – Masculin/Féminin dans le roman arthurien médiéval – Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman*, Selected Proceedings of the XVIIth International Arthurian Congress, hg. v. Friedrich Wolfzettel, Amsterdam u. Atlanta, GA 1995, S. 79–103 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 10).
- Röcke, Werner, „Konversion und problematische Gewissheit. Transformationen des antiken Liebesromans und der frühchristlichen acta-Literatur in legendarischen Liebes- und Abenteuerromanen des Mittelalters“, in: *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, hg. v. Martin Baisch u. Jutta Eming, Berlin: Akademie 2013, S. 397–411.

- Rubin, Gayle, "The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy of Sex'", in: *Toward an Anthropology of Women*, hg. v. Rayna R. Reiter, New York: Monthly Review Press 1975, S. 157–210.
- Schlechtweg-Jahn, Ralf, „Weibliche Abenteuer? Die Abenteuer der Herzogin Alheyt in der *Historie von Herzog Herpin*“, in: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, hg. v. Ingrid Bennewitz, Jutta Eming u. Johannes Traulsen, Göttingen: V&R unipress 2019, S. 111–135.
- Schmid, Elisabeth, „Über Liebe und Geld. Zu den *Floris-Romanen*“, in: *Der fremdgewordene Text, FS für Helmut Brackert*, hg. v. Silvia Bovenschen, Winfried Frey, Stephan Fuchs u. Walter Raitz, Berlin u. New York: de Gruyter 1997, S. 42–57.
- Schnell, Rüdiger, *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*, Köln: Böhlau 2002.
- Störmer-Caysa, Uta, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin u. New York: de Gruyter 2007.
- Traulsen, Johannes, „Diesseitige und jenseitige *rîchheit* in Rudolfs von Ems *Barlaam und Josaphat*“, in: *Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne*, hg. v. Jutta Eming, Gaby Pailer u.a., Berlin: Frank & Timme 2015, S. 43–62.
- , „Jungfrau und Mönch. Askese und Geschlecht in Crossdressing-Legenden des Mittelalters“, in: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, hg. v. Ingrid Bennewitz, Jutta Eming u. Johannes Traulsen, Göttingen: V&R unipress 2019, S. 227–242.
- Weitbrecht, Julia; Benz, Maximilian, u.a., *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*, Berlin: Erich Schmidt 2019.
- Willmann, Urs, „Bis hinter den Horizont“, in: *Die Zeit* 19 (29. April 2020).
- Wolfzettel, Friedrich, „Ein idyllischer Roman ohne Idylle. Zu *Paris et Vienne*“, in: *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, hg. v. Martin Baisch u. Jutta Eming, Berlin: Akademie 2013, S. 27–40.

Das Abenteuer als Kontingenzgenerator

Zur Geschichte eines Erzählschemas zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit

Man wird die erzählende Literatur der Frühen Neuzeit kaum von der des Mittelalters abgrenzen können, ohne den Begriff der Kontingenz zu bemühen, gilt dieser doch ganz grundsätzlich als besondere Errungenschaft, ja geradezu als Entdeckung der späteren ‚Epoche‘. So gehen etwa die Herausgeber des letzten *Poetik und Hermeneutik*-Bandes, Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard, von der Arbeitshypothese aus, dass das Kontingenzbewusstsein seit der Antike in steter Zunahme begriffen ist und vor allem in der Moderne ein bis dahin ungekanntes Ausmaß erreicht.¹ Hans-Jörg Neuschäfer hat eine solche Entwicklung am Beispiel der Novelle bei Boccaccio aufgezeigt: Die Geschichten des *Decameron* sind im strengen Sinne „unerhörte Begebenheiten“, die keine höhere Finalität besitzen und die gegebene Ordnung durchschlagen.² Die mediävistische Forschung hat versucht, diesen *grand récit* zu nuancieren, ohne ihn grundsätzlich in Frage zu stellen.³ Man kann das Wachsen des Kontingenzbewusstseins auf Entwicklungen der nominalistischen Philosophie zurückführen und damit schon im Mittelalter beginnen lassen – so die bekannte These Hans Blumenbergs⁴ –, aber in letzter Konsequenz ist damit bereits der Weg in Richtung Neuzeit eingeschlagen. Trotz aller Nuancierungsversuche hat sich der Begriff der Kontingenz somit als Grundpfeiler des neuzeitlichen Weltbildes und der modernen Literatur bewährt.

* Dieser Beitrag erscheint zeitgleich an folgender Stelle und wird hier mit minimalen Veränderungen abgedruckt: Andreas Haarmann u. Isabelle Löchner (Hgg.), *Epoche machen. Vermessung literarischen Wandels im ‚langen Mittelalter‘*, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 2021. Andreas Haarmann und Isabelle Löchner danke ich für ihre Zustimmung zur Zweitverwendung des Artikels.

1 Vgl. Gerhart von Graevenitz, u. Odo Marquard (Hgg.), *Kontingenz*, München: Fink 1998. Ähnlich: Bernhard Greiner u. Maria Moog-Grünwald (Hgg.), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg: Winter 2000.

2 Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München: Fink 1969, Kap. 4.

3 Vgl. zuletzt Cornelia Herberichs u. Susanne Reichlin (Hgg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010.

4 Vgl. Hans Blumenberg, „Die Epochenkrisen von Antike und Mittelalter im Systemvergleich“, in: ders., *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 159–204, hier S. 165–184.

Dieser Beitrag geht davon aus, dass ein mittelalterliches Erzählschema an der zunehmenden Thematisierung von Kontingenz im Übergang zur Neuzeit mitgewirkt hat, nämlich die *aventure*. Die Scharnierfunktion, die sie dabei übernehmen konnte, liegt in einer ihr inhärenten Ambivalenz: Wie schon die schillernde Semantik des Begriffs im 12. Jahrhundert zeigt, changiert die *aventure* zwischen Schicksal und Zufall; sie vereint zwei Kategorien, die sich eigentlich auszuschließen scheinen.⁵ Diese paradoxe Bipolarität zeigt sich auch darin, dass die bekanntesten Theoretiker des Abenteuers entweder den Aspekt der Vorherbestimmung oder den der Zufälligkeit in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellen. Für Hegel etwa ist der Zustand der „Abenteuerlichkeit“, in dem die romantische Kunstform sich aufzulösen beginnt, von subjektiver Willkür und äußerer Kontingenz geprägt: Beim Abenteurer trifft ein leeres, von keinem substantiellen Zweck erfülltes Subjekt auf eine zufällige Welt und versucht, sich in dieser zu verwirklichen. Auf andere Weise, aber nicht weniger nachdrücklich, stellt Michail Bachtin den Zusammenhang zwischen Abenteurer und Kontingenz her. Die Abenteuerzeit, die sich im griechischen Roman zwischen den Moment des Verliebenseins und den der Hochzeit schiebt, folgt der Logik einer „reinen Zufälligkeit“: „Diese Logik besteht in einer zufälligen Kongruenz, d.h. in einer zufälligen Gleichzeitigkeit, und in einer zufälligen Inkongruenz, d.h. in einer zufälligen Ungleichzeitigkeit“.⁶ Die Figuren begegnen sich, weil sie von aus dem Nichts kommenden Ereignissen – Piratenüberfällen, Seestürmen, Kriegshandlungen – zur gleichen Zeit an den gleichen Ort verschlagen werden. Die entgegengesetzte These, d.h. die Zuordnung des Abenteuers zur Providenz, wurde hingegen von Erich Auerbach vertreten, der die Prüfungen des Ritters im höfischen Roman als eine „schicksalsbestimmte, stufenweise Bewährung eines Auserwähltseins“ beschreibt.⁷

5 Vgl. dazu die Bedeutungsfelder ‚Zufall‘ und ‚Los, Schicksal‘, die Franz Lebsanft unterscheidet: „Die Bedeutung von alfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zur Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte“, in: Gerd Dicke, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Beziehungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 311–338. Die Begriffe ‚Kontingenz‘ und ‚Zufall‘ werden hier weitgehend synonym verwendet. Die in der Forschung gängige Differenzierung betrifft, zumindest aus Perspektive dieses Artikels, eher eine Nuance und entspricht der zwischen Potentialität und Aktualität: Der Zufall ist demnach das faktische Eintreten eines kontingenten Ereignisses (vgl. Rüdiger Bubner, „Die aristotelische Lehre vom Zufall. Bemerkungen in der Perspektive einer Annäherung der Philosophie an die Rhetorik“, in: Graevenitz/Marquard [Hgg.], *Kontingenz* [wie Anm. 1], S. 3–21, hier S. 7).

6 Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp 2008, S. 15 (Hervorhebungen im Original).

7 Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen u. Basel: Francke 2001, S. 132.

Ritter wie Calogrenant und Yvain sind demnach dazu bestimmt, in einer zuvor präparierten Märchenlandschaft auf eine nur für sie reservierte Bewährungsprobe zu treffen und diese genau in dem Grade zu bestehen, der ihnen von Anfang an zugemessen ist. Diese Beobachtungen auf die mittelalterliche *aventure* einzuschränken, wie Auerbach es tut, ist keineswegs zwingend: Auch der moderne Abenteuer-Held verfügt über eine besondere „Gnadengabe“⁸ und wird, wenn auch oft kaum merklich, von einer wohlwollenden Vorsehung getragen.

Offenbar haben hier beide Seiten Recht, und so ist das Abenteuer beides zugleich: Kontingenz und Providenz, Zufall und Notwendigkeit. In der neueren Forschung wurden verschiedene Formulierungen vorgelegt, um diese Kompromissbildung zu fassen, etwa als „Pakt mit dem Zufall“, wie Uta Störmer-Caysa schreibt, oder, in den Worten von Martin von Koppenfels, als „arrangierte Kontingenz“.⁹ Die Schwierigkeit, dieses Paradoxon auf den Punkt zu bringen, resultiert nicht zuletzt daraus, dass die Vermittlung beider Pole im Abenteuer nicht begrifflich, sondern narrativ ist: Im Prozess der Erzählung wird möglich, was logisch eigentlich ausgeschlossen sein sollte. Um den ‚amphibischen‘ Charakter des Abenteuers besser zu verstehen,¹⁰ gilt es daher die narrative Machart der Texte ins Auge fassen und die Merkmale zu fokussieren, die das Abenteuer entweder dem Pol der Providenz oder dem der Kontingenz entgegentreiben. Dabei zeigt sich, dass die literarischen Texte den ganzen Spielraum ausloten, der sich zwischen beiden Polen bietet. Insbesondere das Kontingenzpotential des Abenteuers wurde beim Übergang vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit immer stärker genutzt. Auch und gerade in seiner historischen Überlebensfähigkeit manifestiert sich daher die Ambivalenz des

8 Volker Klotz, *Abenteuer-Romane*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 15. Ob sich der moderne Abenteuer-Begriff von der providenzlastigen *aventure* abgrenzen lässt, wäre an anderer Stelle ausführlicher zu diskutieren – naheliegender scheint hier eher eine enge Verwandtschaft von mittelalterlichen und modernen populären Erzählmustern. Eine grundlegende Differenz zwischen mittelalterlicher *aventure*/*âventiure* und modernem Abenteuer behaupten hingegen Nicolai Hannig u. Hiram Kümper, „Abenteuer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch“, in: dies. (Hgg.), *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn: Schöningh 2015, S. 11–49, hier S. 38.

9 Vgl. Uta Störmer-Caysa, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin u. New York: de Gruyter 2007, S. 162. Zum Begriff „arrangierte Kontingenz“ vgl. Martin von Koppenfels, „Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe“, S. 4, *Philologie des Abenteuers*, LMU München, 2018. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf> [zuletzt abgerufen am 17.08.2020].

10 Zur für das Abenteuer typischen „amphibolie“ vgl. Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris: Flammarion 2017, S. 19.

Abenteuers: Die mit dem Erzählschema verbundene Heilsgarantie passt in die göttlich garantierte Ordnung der älteren Epoche, die typisch abenteuerliche Exposition von Zufälligkeit hingegen hatte auch den Leserinnen und Lesern der folgenden Jahrhunderte noch etwas zu sagen. Im Gegensatz zu mittelalterlichen Erzählformen, die ganz im Zeichen göttlicher Vorsehung stehen, blieb das Abenteuer daher für die Moderne in hohem Maße anschlussfähig.

Die folgenden Lektüren sollen den Prozess nachzeichnen, in dem die ordnenden Bestandteile des Abenteuers langsam abfallen, so dass im Gegenzug eine verschärfte Darstellung von Kontingenz möglich wird. Als Ausgangspunkt dient der literaturgeschichtliche Moment, in dem Abenteuer erstmals als Serie auftreten, nämlich der zweite Kursus des Protagonisten in *Erec et Enide*. Chrétiens Text wird dabei in erster Linie als eine Art ‚narratologisches Labor‘ benutzt, um einige Erzähltechniken zu beobachten, durch die abenteuerliche Kontingenz bewältigt werden kann. Auf der Basis dieser Überlegungen werden dann zwei *romanzi* der Frühen Neuzeit gelesen, Boiardos *Orlando innamorato* und Ariostos *Orlando furioso*, in denen die Schranken, die Chrétien dem Zufallscharakter des Abenteuers noch entgegensetzt, schrittweise wegfallen. Die drei Jahrhunderte, die zwischen diesen beiden Stationen liegen, finden hier schon aus Platzgründen nur punktuell Berücksichtigung. Karlheinz Stierle hat diese Phase aus gattungsgeschichtlicher Perspektive als eine „Verwilderung des Romans“ beschrieben.¹¹ Diese Verwilderung kommt, wie Stierle in seinen Analysen zu altfranzösischen Texten des 13. Jahrhunderts mehrfach nahelegt, einer „Verabenteuerung des Romans“ gleich. Der vorliegende Aufsatz knüpft an diese Beobachtungen an, setzt aber einen stärker erzähltheoretischen Fokus, indem er untersucht, wie das Abenteuer durch die Einbettung in unterschiedliche Plot-Strukturen entweder zur Potenzierung oder zur Reduktion von Kontingenz genutzt werden kann.

1 Chrétiens *Erec et Enide* als narratologisches Labor

Im Prolog seines ersten arthurischen Romans *Erec et Enide* betont Chrétien bekanntlich nicht ohne Stolz, aus einer kunstlosen Abenteuergeschichte eine sehr schöne Verbindung geschaffen zu haben:

11 Vgl. Karlheinz Stierle, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313.

Et trait d'un conte d'aventure
Une mout bele conjuncture.¹²

Der wohl auf Horaz zurückgehende Begriff der *conjointure*¹³ wurde immer wieder auf die Ganzheit des Handlungsgefüges sowie den damit verbundenen ethischen Sinn bezogen. Schon Chrétien benennt mit den ihm zur Verfügung stehenden Begriffen, was wir heute, einem Vorschlag Rainer Warnings folgend,¹⁴ als das Verhältnis von syntagmatischen und paradigmatischen Plot-Strukturen beschreiben könnten: Das Abenteuer ist demnach ein dominant paradigmatisches Erzählschema; es bildet nur durch Äquivalenz verbundene Episodenreihen. Damit aus der Abenteuererzählung eine stringente Gesamtstruktur entsteht, müssen hingegen syntagmatische Bauprinzipien ins Spiel kommen. Ein großer Teil der Mediävisten ist deshalb nicht müde geworden, die kunstvolle Verbindung in Chrétians Romanen herauszuarbeiten und den einzelnen Episoden eine makrostrukturelle Notwendigkeit zuzuschreiben. Diese Lesart kann sich auf den *Erec*-Prolog berufen, sie scheint Chrétien aber nicht zuletzt vor der modernen Kritik am Abenteuerroman in Schutz nehmen zu wollen, so dass ihr bisweilen etwas Apologetisches anhaftet: Gerade das Unmotivierte, Unverbundene und Traumhafte, das etwa die Ästhetik der Aufklärungszeit am Abenteuerlichen kritisierte,¹⁵ wollte man bei Chrétien nicht sehen, um seine höfischen Romane stattdessen zu Vorläufern des modernen Bildungsromans zu machen. So lautet die Chrétien-Lektüre von Erich Köhler: Während des ersten Kursus konstituiert sich der Ritter als Individuum, im zweiten muss er wieder in die Gesellschaft integriert werden, und dafür muss er sich entwickeln. Entlang des *aventure*-Weges, der zugleich ein Weg der sittlichen Vervollkommnung ist, erscheint „auch die geringste Episode unentbehrlich“,¹⁶ da jedes Ereignis zur Lösung des die Handlung synthetisierenden Konflikts beiträgt. Die *conjointure* erweist sich somit gerade als eine

12 Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, übers. u. hg. v. Jean-Marie Fritz, Paris: Livre de poche 1992, vv. 13–14.

13 Vgl. dazu Douglas Kelly, „The Source and Meaning of *conjointure* in Chrétien's *Erec* 14“, in: *Viator* 1 (1970), S. 179–200.

14 Vgl. Rainer Warning, „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2002), S. 176–209.

15 Vgl. Johann Georg Sulzer, „Abenteuerlich“, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Hildesheim: Georg Olms 1970, S. 1 f. (reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1792).

16 Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen: Niemeyer 1970, S. 250.

kontingenzreduzierende Erzählweise, die beliebig addierbare Episoden mit Notwendigkeit erfüllt und die Abenteuerreihe dadurch begrenzt. Die Kontingenz wird vom Ende her aufgehoben, weil jedes Abenteuer rückblickend als ein unverzichtbarer Zwischenschritt auf dem Initiationsweg des Ritters erscheint.¹⁷

Vor diesem Hintergrund erweist es sich als aufschlussreich, gerade die seriell gebauten Textpassagen näher zu betrachten, etwa Erecs zweite Abenteuerfahrt, während der sich der Held von der ersten Zufallsbegegnung im Wald bis zur „Joie de la cour“ („Freude des Hofes“) mit insgesamt sieben Bewährungsproben konfrontiert sieht.¹⁸ Innerhalb dieser Serie lassen sich unterschiedliche Strukturierungsprinzipien beobachtet, die darauf abzielen, aus der reinen Aneinanderreihung ein sinnvolles Ganzes zu formen: So ist Erec sukzessive mit Standesgenossen, dem außerhöfischen Anderen und verzauberten Orten konfrontiert, womit er drei komplementäre Abenteuerkreise durchschreitet.¹⁹ Während die ersten Abenteuer nur der Selbstverteidigung dienen, widmet er sich gegen Ende seiner Reise aus eigener Initiative dem Wohl Anderer.²⁰ Doch neben diesen der *conjointure* dienenden Ordnungsprinzipien ist auch ein kombinatorisches Prinzip am Werk, das gerade die Offenheit und kontingente Erweiterbarkeit der *aventure*-Reihe hervorreibt. Diese Aleatorik des Abenteuers zeigt sich im Spiel der Zahlen: Erec kämpft am ersten Tag zunächst gegen drei und dann gegen fünf Raubritter. Am zweiten Tag entkommt er dem Hinterhalt des Grafen Galoain, am dritten Tag besiegt er diesen und überwindet außerdem den ersten ebenbürtigen Gegner, Guivrez li Petiz. Am vierten Tag tötet er zwei Riesen, um einen Ritter zu befreien. Die Zählbarkeit der Tage und der Gegner verweist auf ein ständiges narratives Würfelspiel, dessen Ergebnis durch Zahlensymbolik keineswegs vorgegeben ist. Natürlich

17 Zur abenteuerlichen Sinnstiftung ‚vom Ende her‘ vgl. Mireille Schnyder, „Âventiure? waz is daz?“ Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272, hier S. 266 u. Armin Schulz, „Kontingenz im mittelhochdeutschen Liebes- und Abenteuerroman“, in: Herberichs/Reichlin (Hgg.), *Kein Zufall*, S. 206–225, hier S. 207.

18 Insgesamt war die französische Mediävistik eher bereit, das Episodisch-Unverbundene dieser Abenteuerreihe zu sehen. Vgl. etwa Jean Frappier, der von einer Tendenz zum „roman à tiroirs“ spricht: „Chrétien de Troyes“, in: Roger S. Loomis (Hg.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, Oxford: Clarendon Press 1959, S. 157–191, hier S. 181.

19 Vgl. Ralf Simon, *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 25–31.

20 Robert G. Cook, „The Structure of Romance in Chrétien's *Erec* and *Yvain*“, in: *Modern Philology* 71.2 (1973), S. 128–143.

kann man versuchen, jeder Zahl eine Bedeutung zuzuschreiben – so tut es etwa Reto Bezzola, der in der Drei den Willen zur Überwindung der *recreantise* und in der Fünf die materielle Besitzlust sieht.²¹ Gegen diese und ähnliche Lesarten wurde nicht ohne Grund Einspruch erhoben: Chrétien's Text legt eine zahlen-symbolische Interpretation zu keinem Zeitpunkt nahe.²² Betrachtet man die weitere Entwicklung der Ritterepik nach Chrétien, so deutet die Variation der Zahlen im *Erec* nicht auf eine allegorische Überstrukturierung, sondern vielmehr auf die Tendenz zur steigenden Akkumulation einzelner Episoden voraus. Die Prosa-Romane des Mittelalters und der Frühen Neuzeit machen von diesem Prinzip massiven Gebrauch. Tristans Eintritt in die arthurische Welt der Abenteuer, die sich im *Tristan en prose* vollzieht, hängt von Anfang an mit einer Zahl zusammen: Er wird gleich bei seinem ersten Abenteuer berühmt als derjenige Ritter, der im Alleingang 30 Gegner besiegt hat.²³ Ähnliche Konstellationen findet man später in den spanischen *libros de caballerías*: Auf seinem Weg von der Peña Pobre nach Miraflores kämpft Amadís zunächst gegen einen feindlichen Ritter, dann gegen zehn Ritter des Lisuarte-Hofes und schließlich gegen zwei Riesen.²⁴ Der quantitative Ansatz ermöglicht einerseits einen präzisen Vergleich zwischen den Rittern, andererseits eine aleatorische Variation der Abenteuer. Diese Dynamik ist schon während Erecs zweitem Kursus vorhanden, sie wird aber von der stets sichtbaren Bemühung, eine schöne Verbindung herzustellen, wieder eingefangen. Fasst man seinen Weg vom Ende her ins Auge, so ist klar, dass er nicht ewig gegen unterschiedlich große Gruppen von Gegnern kämpfen kann, sondern qualitativ differenzierte Stufen durchläuft, die ihn schließlich an ein Ziel führen müssen. Es ist deshalb nur konsequent, dass Chrétien in *Le Conte du Graal* seine eigene Kritik an der ritterlichen *aventure* mit zwei Zahlen verbindet: Nach seinem Schwur, den Gral zu suchen, besiegt Perceval in fünf Jahren 60 Ritter, ist seinem Ziel aber natürlich keinen Schritt näher gekommen.²⁵ Dafür ist vielmehr der Wechsel zu einem anderen Verhaltensmuster nötig: christliche Einkehr und Buße.

Anhand von Chrétien's Romanplots lässt sich gut studieren, wie die im Abenteuer eingekapselte Kontingenz auf doppelte Weise bewältigt, d.h. als

-
- 21 Vgl. Reto Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris: Champion 1998, S. 162–164.
 22 Vgl. William W. Ryding, *Structure in Medieval Narrative*, Den Haag: Mouton 1971, S. 28 f. u. 31–33.
 23 Vgl. *Le roman de Tristan en prose*, hg. v. Philippe Ménard, Genf: Droz 1990, Bd. 2, S. 112–116 (Abschnitt 31 f.).
 24 Vgl. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, hg. v. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Catedra 2012, Bd. 1, S. 774–792 (Kap. 55).
 25 Vgl. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, übers. u. hg. v. Charles Méla, Paris: Livre de poche 1990, vv. 6150–6163.

sinnvoll ausgewiesen werden kann. Einerseits bewirkt das Abenteuer eine Sinnstiftung im Paradigma, weil die episodischen Ereignisse Prüfungscharakter haben und dem Protagonisten Gelegenheit geben, Ruhm zu erringen. Eine Gleichsetzung von einem Erzählen im Paradigma mit einer Exposition von Kontingenz, wie sie Warning herstellt, ist also keineswegs zwingend. Dennoch hat der Zufall innerhalb der Episodenreihe einen relativen Spielraum: Die Ordnung des Abenteuers gibt vor, dass der Held unerwartet auf eine Gefahr treffen, diese überwinden und sich dadurch bewähren wird. Zeitpunkt, Ort und genauer Inhalt der Ereignisse hingegen sind zufällig. Man weiß *dass*, aber nicht *wo*, *wann* und *was genau*.²⁶ Zudem herrscht, gemäß Bachtins Konzept des Abenteuer-Chronotopos, „*die Umkehrbarkeit* der Momente der Zeitreihe und deren *Austauschbarkeit* im Raum.“²⁷ Im Gegensatz zu anderen episodischen Erzählmustern haftet dem Abenteuer nicht nur strukturell, sondern auch phänomenologisch ein Element der Unberechenbarkeit an: Das Abenteuer taucht plötzlich auf, kommt von außen oder wächst scheinbar aus dem Boden, so dass es sich allein durch die Form seines Erscheinens als etwas Unkalkulierbares ausweist. Chrétien hat die Affinität des Abenteuers zur Kontingenz offenbar erkannt, wenn er die Begegnungen seiner Ritter qua *conjointure* in eine übergreifende Sinnstruktur einbettet und sie dadurch stärker motiviert. Als Teil eines narrativen Syntagmas kann das Abenteuer in eine Liebesgeschichte integriert werden, es kann Teil einer Initiation sein oder der Wiederherstellung einer zuvor gestörten Ordnung dienen – oder all dies gleichzeitig. Diesem Prinzip wird Chrétien bis zu seinem letzten *romanz* treu bleiben: Selbst die Abenteuer Gauvains, der sich in *Le Conte du Graal* im Gegensatz zu Perceval gerade nicht verändert und daher für das Syntagma der Entwicklung ungeeignet ist, folgen nicht einfach episodisch aufeinander, sondern sind durch ein Netz gemeinsamer Vorgeschichten ineinander verstrickt.²⁸

Wenn es andersherum darum geht, das dem Abenteuer innewohnende Zufallsmoment zu entfesseln, bieten sich zwei Möglichkeiten an: Man kann das Abenteuer aus dem Syntagma herauslösen, so dass es zu einer vermehrten Exposition von Kontingenz kommt, die jedoch durch das Moment der Bewährungsprobe wieder teilweise eliminiert wird – es gibt dann eine Kontingenzbewältigung im Paradigma. Mit Bernhard Waldenfels kann man in diesem Fall von ontologischer Kontingenz sprechen:²⁹ Die Ordnung als solche

26 Vgl. Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux* (wie Anm. 11), S. 26–28.

27 Bachtin, *Chronotopos* (wie Anm. 7), S. 24.

28 Vgl. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* (wie Anm. 26), vv. 6439–9064.

29 Vgl. Bernhard Waldenfels, „Das Ordentliche und das Außer-ordentliche“, in: Greiner/ Moog-Grünewald (Hgg.), *Kontingenz und Ordo* (wie Anm. 2), S. 1–14.

wird nicht durchbrochen, es tritt aber der ihr inhärente Kontingenzspielraum hervor, weil die sich aleatorisch vervielfältigenden Abenteuer den finalen Sinn immer wieder aufschieben. Wie wir schon bei Chrétien gesehen haben, ist die ontologische Kontingenz im Fall des Abenteuers eine kombinatorische, weil sie auf der unvorhersehbaren Variation eines gegebenen Schemas beruht. Der noch radikalere Weg besteht aber darin, den Prüfungscharakter des Ereignisses selbst zu eliminieren und dadurch die paradigmatische Sinnstiftung zu suspendieren. Waldenfels nennt diese gesteigerte, die Neuzeit prägende Form der Kontingenz „ontisch“, weil es hier um das Anderssein-Können der Ordnung selbst geht. Im Fall des Abenteuers heißt das: Die Welt ist nicht mehr reines Material für den Geltungsdrang ritterlicher Subjekte. Was unter diesen Bedingungen vom Abenteuer jedoch erhalten bleibt, ist die rein zufällige Begegnung, die unvorhersehbare Koinzidenz in Raum und Zeit. Diese steht dann, vom Prüfungselement losgelöst, für sich, und wird zum Dreh- und Angelpunkt radikal kontingenter Ereignisketten.

Betrachtet man die Geschichte des Abenteuers im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit aus der Vogelperspektive, so lässt sich feststellen, dass diese beiden Formen der Kontingenz aufeinander folgen, auch wenn die zahlreichen Höhepunkte und Krisen, die das Abenteuer nach Chrétien durchläuft, unterschiedliche Mischverhältnisse zulassen. Die kombinatorische Kontingenz, die dem Abenteuer innewohnt, dominiert schon in den Prosa-Romanen des 13. und steigert sich in der Ritterepik des 14. und 15. Jahrhunderts zu immer neuen Extremen.³⁰ Die End- und Formlosigkeit dieser Kombinatorik räumt dem Zufall ein weites, aber von einigen Regeln bestimmtes Spielfeld ein. Diese Entwicklung soll im nächsten Abschnitt anhand von Boiardos *Innamorato* exemplarisch unter die Lupe genommen werden. Erst im *Furioso* wird das Abenteuer hingegen von einer radikaleren (ontischen) Kontingenz erfasst. Ariosto verbindet diese Variante der Kontingenz aber auch mit einem viel stärkeren Formwillen und ordnet sie dadurch einer anderen – nämlich einer ästhetischen – Art von Notwendigkeit unter.

2 Die Aleatorik des Abenteuers bei Boiardo

Boiardos *Orlando innamorato* lässt sich als Verwirklichung der ersten der skizzierten Optionen lesen, also als eine Herauslösung des Abenteuers aus dem narrativen Syntagma. Zwar besitzt dieser *romanzo* eine komplexe

30 Vgl. dazu die Bemerkungen von Karlheinz Stierle, der von einer „narrativen *bricolage*“ im Prosa-*Tristan* spricht („Die Verwilderung des Romans“ [wie Anm. 12], S. 260).

entrelacement-Struktur und bringt mehrere Handlungsstränge in Gang, die sich durchaus zu einem einheitlichen Plot entwickeln könnten – zu denken wäre hier nur an die epische Handlung um Agramante oder an die Liebesgeschichte zwischen Ruggiero und Bradamante. Doch tatsächlich stellen diese Handlungsfäden nur einen Anlass dar, um die Ritter in immer neue Abenteuer zu verwickeln. So schreibt Eduardo Saccone: „Das Prinzip des Werks scheint eher in einer unbegrenzten, nur von Abenteuern unterbrochenen Serie zu bestehen. Das Verfahren ist auf eindeutige, um nicht zu sagen mechanische Weise additiv.“³¹ Diese sich endlos ausbreitende Abenteuer-Serie wirkt in die eine Richtung kontingenzmindernd, in die andere aber auch kontingenzsteigernd: Einerseits gibt es bei Boiardo, wie Karlheinz Stierle geltend gemacht hat, durchaus ordnungsstörende Elemente, etwa eine wachsende Kluft zwischen Sein und Schein.³² Jedoch fungieren diese Störfaktoren in erster Linie als narrativer Motor zur Ermöglichung neuer Abenteuer: Die Tatsache, dass sich die Ritter immer wieder in ihren Erwartungen getäuscht sehen und ihre *inchiesta* erfolglos verläuft, spielt angesichts der unterwegs auftauchenden *venture* kaum noch eine Rolle.³³ Häufig dienen scheinbar unerwünschte Zufälle nur dazu, den Schwierigkeitsgrad und damit auch den Wert der folgenden Abenteuer zu steigern: Bevor er den Garten der Falerina betritt, verliert Orlando sein Schwert durch einen hinterlistigen Diebstahl – nur um sich im folgenden Kampf gegen einen Drachen umso spektakulärer zu bewähren (*OI* II.IV.12–19).³⁴ Die abenteuerliche Bestätigung ritterlicher *virtù* setzt radikaler Kontingenz – ganz anders als später bei Ariosto – hier noch Grenzen. Andererseits waltet innerhalb all dieser Abenteuer eine bunte Aleatorik der Elemente. Während das Abenteuer die radikal ordnungsfeindliche Form von Kontingenz begrenzt, eröffnet es selbst eine Kombinatorik des Zufalls, die im Folgenden kurz untersucht werden soll.

Anhand der ersten Abenteuer Orlandos, der auf der Suche nach Angelica den Hof Karls des Großen verlässt, lässt sich Boiardos abenteuerliches Kompositionsprinzip gut studieren: Der Paladin trifft bald auf einen Pilger,

31 „[Il poema] sembra piuttosto riconoscere il proprio principio in una serie illimitata, e solamente interrotta, di avventure. Il procedimento è chiaramente, non direi meccanicamente, aggiuntivo“. Eduardo Saccone, „Boiardo, o dell'altra orbita“, in: ders., *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Neapel: Liguori 1974, S. 71–106, hier S. 96. Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, M.M.

32 Vgl. Stierle, „Die Verwilderung des Romans“ (wie Anm. 12), S. 293.

33 Vgl. dazu Riccardo Bruscaagli, „Ventura' e ‚inchiesta' fra Boiardo e Ariosto“, in: ders., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa: Nistri-Lischi 1983, S. 87–126.

34 Alle Belege im Fließtext mit der Sigle *OI* und eigenen deutschen Übersetzungen nach folgender Ausgabe: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, hg. v. Andrea Canova, Mailand: BUR 2016.

dessen Sohn von einem Riesen gefangen genommen wurde, der den Zugang zu einem Berg bewacht, auf dem wiederum ein gefährliches Monster haust. Dieses Monster, zu dem Orlando nach einem kurzen Kampf mit dem Riesen vorstößt, ist aus den Körpern von nicht weniger als sieben Wesen zusammengesetzt:

Es hatte goldenes Haar und ein lachendes Gesicht
 Wie eine Jungfrau, und die Brust eines Löwen;
 Aber im Mund hatte es alle Zähne eines Wolfs,
 Die Arme eines Bären und die Krallen eines Greifs,
 Und den Rumpf und Körper und Schwanz einer Schlange,
 Die Flügel waren gemustert wie bei einem Pfau;
 Der Schwanz schlägt immerzu um sich:
 Mit ihm durchbohrt es Felsen und den starken Berg.³⁵

Die ohnehin schon hybride Sphinx wird hier zu einem Mischwesen gesteigert, das jeder Kohärenz entbehrt, zugleich aber das Versprechen unendlicher weiterer Episodengegner in sich trägt. Qualitative Eigenschaften, d.h. die Tiergattungen, werden rein kombinatorisch behandelt, und die Zahl möglicher Verbindungen scheint nur durch die Zahl isolierbarer Körperteile und die der bekannten Arten begrenzt zu sein. Das Prinzip der heteroklitischen Verknüpfung erinnert an die in Plinius' *Naturalis historia* beschriebenen Fabelwesen, jedoch übernimmt Boiardo diese nicht einfach als unveränderliche Topoi, wie es in der Ritterepik sonst oft der Fall ist, sondern erfindet durch Kombination fortlaufend eigene Monster.³⁶ Die durch fünf weitere Gattungen ergänzte Sphinx markiert in dieser Hinsicht einen Extrempunkt, aber auch in anderen Episoden fehlt es nicht an Mischwesen, die eine Wiederholung des Abenteuer-Schemas mit stets neuen Inhalten ermöglichen: In der Rocca Crudele kämpft Rinaldo gegen ein „mostro diverso e sfigurato“, ein „verschiedenartiges und entstelltes Monster“ (OII.VIII.55), das aus Wildschwein und Schlange zusammengesetzt ist. Die Präsentation des Gegners, der im Zentrum der Episode steht, nutzt

35 OII.V.70, „Avea cren d'oro e la faccia ridente | Come dongella, e pecto di leone; | Ma in boca avea di lupo ogni suo dente, | Le bracie de orso e branche de grifone, | E busto e corpo e coda di serpente, | L'ale depinte avea comme pavone; | Sempre batendo la coda lavora: | Con essa e saxi e il forte monte fora.“

36 Im *Guerrin Meschino* von Andrea da Barberino trifft der Titelheld etwa auf ein „eaoles“ (Mischung aus Hirsch, Pferd, Wildschwein und Löwe). Vgl. Andrea da Barberino, *Il Guerrin Meschino*, hg. v. Mauro Cursiotti, Rom u. Padua Antenore 2005, S. 131–133 u. 152. Dieses Monster (und andere, die Guerrino begegnen) finden sich bei Plinius dem Älteren, *Naturalis historia*, hg. v. Roderich König, Düsseldorf, Zürich u. München: Artemis & Winkler 2013, 8. Buch, § 72–76. Auch Pulci übernimmt die Fabelwesen, die Plinius beschreibt, oft unverändert. Vgl. z.B. die Beschreibung des „leucrocuta“ im *Morgante*, hg. v. Aulo Greco, Turin: UTET 2006, XXV.313.

Boiardo dann auch für einen gezielten Spannungseffekt: „Aber ich glaube, dass ihr alle danach begehrt, | Die Gestalt dieses Monsters zu erfahren“.³⁷ Die unerwartete Verbindung macht hier die „cosa nova“ aus, die jedes Abenteuer im *Innamorato* mit sich bringt.³⁸

Nachdem Orlando die Sphinx getötet hat, eilt er weiter, trifft aber gleich auf die nächste Bewährungsprobe: Ein Riese bewacht eine Brücke, den „Ponte della Morte“ (*OI* I.V.79). Dieser Riese, „Zambardo il robusto“, wird zu einem mächtigen Gegner aufgebaut, und dies geschieht abermals durch den Wechsel in ein quantitatives Register:

Er hatte eine mehr als zwei Fuß breite Stirn,
Und einen entsprechend großen Oberkörper.
Bewaffnet glich er wirklich einem Berg,
Und in der Hand hielt er einen dicken eisernen Stab;
Aus dem Stab kamen dann fünf Ketten,
An deren Enden jeweils eine Kugel hängt:
Jede Kugel wiegt zwanzig Pfund³⁹

Maßangaben zu Stirn, Körperbau, der Morgenstern mit fünf Ketten und mit Kugeln eines bestimmten Gewichts: Wie durch einen Zufallsgenerator wird hier der Gegner zusammengesetzt, der dem Abenteuer seinen unverwechselbaren Stempel aufdrückt. Nachdem Orlando Zambardo schon tödlich verletzt hat, wird er von diesem in einem Netz gefangen und von einem zufällig auftauchenden „gigante crudel“ (*OI* I.VI.28), einem „grausamen Riesen“ überrascht: ein Zyklop, der sich nur von Menschenfleisch ernährt. Im Lauf des *Innamorato* wird die Zahl der Augen Gelegenheit für neue Kombinationen und Abenteuer geben: Der „Ork“ („orc“), gegen den Mandricardo und Gradasso im dritten Buch kämpfen, hat gar keine Augen mehr, dafür aber ein umso feineres Riechorgan (*OI* III.III.28–31).

Es liegt auf der Hand, dass diese phantastische Körperlichkeit kein Selbstzweck ist, sondern einem narrativen Prinzip gehorcht, nämlich der Ermöglichung neuer Abenteuer. Die additive Struktur des *Innamorato* hat die Kombination und Variation körperlicher Merkmale zu ihrer Voraussetzung.

37 *OI* I.VIII.56, „Ma io credo che a voi tutti sia in talento | De quel mostro saper la forma aperta“.

38 Zu Boiardos Leitbegriff der „cosa nova“ vgl. Saccone, „Boiardo, o dell'altra orbita“ (wie Anm. 32), S. 104.

39 *OI* I.V.80–81, „Più de dui piedi avea larga la fronte, | E a proporcion poi l'altro busto. | Armato, proprio rasembrava un monte | E tenea in man di fero un grosso fusto; | Da il fusto usivan poi cinque catene, | Ciascuna una palota in cima tiene: | Ogni palota vinte libre pesa“.

Diese Merkmale sind untereinander genauso unverbunden wie die Abenteuer selbst: Mädchen, Löwe, Wolf, Bär, Greif, Schlange und Pfau stehen im Körper des Monsters nebeneinander, sie sind aber durch kein übergreifendes Prinzip organisiert und daher kontingent – all das kann und wird im nächsten Abenteuer ganz anders sein. Während der Ausgang des Kampfes im *Innamorato* noch viel vorhersehbarer ist als im höfischen Roman, wird die innere Gestaltung und die strukturelle Abfolge der Abenteuer immer vielfältiger. Für Boiardos Ritter ist das Abenteuer ein Selbstzweck, der weder gerechtfertigt werden kann noch muss: Genau betrachtet geht es zumindest intradiegetisch nicht einmal um die Steigerung oder ständige Erneuerung des individuellen Ruhms, da es außer der Leserschaft kein Publikum mehr gibt, das Empfänger der bestandenen Abenteuer sein könnte – anders als im etwa zeitgleich entstandenen *Amadis* schicken die Helden des *Innamorato* ihre besiegten Gegner nie an den Hof zurück. Auch gibt es keine Ordnung, die durch das Bestehen der Prüfung wiederhergestellt werden könnte. Das Abenteuer wird zwar auf phänomenologischer Ebene immer als Ausnahmeereignis eingeführt, erweist sich jedoch strukturell als folgenlos. Benedetto Croce liegt nicht falsch, wenn er Boiardo „ein vom Energetischen begeistertes Gemüt“⁴⁰ nennt: Die Selbstzweckhaftigkeit des Abenteuers erreicht hier einen Punkt, an dem für den Ritter nur noch die vitalistische Kraftprobe und für die Leserschaft das Versprechen einer wunderbaren „cosa nova“ übrig bleibt. Boiardos Text spannt diese beiden Aspekte in einer treffenden Formulierung zusammen: „provare un'altra novitate“ (OI I.XVII.46): „andre Neuigkeit zu zeigen“.

Auch wenn die sich in jeder Episode vollziehende Sinnstiftung – die Demonstration ritterlicher *virtù* – nicht völlig ausfällt, zeigt sich ein gewisses Unbehagen an der im Abenteuer waltenden Kontingenz und damit einhergehend der Wunsch nach Geschlossenheit. Diese Spannung zwischen abenteuerlichen Zufällen und dem Begehren nach einer stärkeren Motivation des Geschehens wird vor allem in den Garten-Episoden ausgetragen, die bei Boiardo stets einen allegorischen Subtext enthalten. Der Garten der Falerina, den Orlando im vierten Gesang des zweiten Buchs betritt, ist nach einer strengen Architektur geordnet: In jeder Himmelsrichtung befindet sich ein Tor mit einem Ungeheuer als Wächter: ein Drache im Osten, ein Stier im Süden, ein Esel im Westen und ein Riese im Norden. In dieser Form wird das Abenteuer bereits im ersten Buch von Fiordalisa angekündigt (OI I.XVII.39–45). Als Orlando den Garten im zweiten Buch dann im Uhrzeigersinn durchläuft (O – S – W – N), muss er auf dem Weg von einem Tor zum nächsten drei weitere

40 „un animo appassionato dell'energetico“. Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari: Laterza 1968, S. 64.

Gegner überwinden: eine Sirene, eine Harpyie und eine Faunin. Nachdem er den Riesen im Norden besiegt hat und den Garten schon verlassen könnte, kehrt Orlando noch einmal in dessen Zentrum zurück, um den magischen Ort durch das Fällen eines Baumes zu zerstören. Jede dieser Stationen steht, wie die Kommentatorinnen und Kommentatoren dieser Episode gezeigt haben, für ein Laster, dem der tugendhafte Ritter erfolgreich widersteht. Folgt man der Interpretation von Michael Murrin, so stehen der Drache und der Esel für die *pars concupiscibilis*, der Stier und der Riese für die *pars irascibilis* des Begehrensvermögens. Die weiblich-tierischen Mischwesen zwischen den Ausgängen des Gartens repräsentieren die Verführungen der Sinnesorgane.⁴¹ Die Monster sind in fast allen Fällen hybride Kreaturen und erinnern daher an Boiardos Kombinatorik des Abenteuers, jedoch ist im Garten der Falerina jedes Attribut potentiell bedeutungstragend: Wie Antonia Tissoni Benvenuti in ihrem Kommentar zur entsprechenden Passage vorschlägt, verweist das feurige Horn, das der Stier neben einem eisernen am Kopf trägt, auf den Jähzorn, den der gute Ritter in sich selbst besiegen muss. Die Goldschuppen, die der Esel am Körper trägt, stehen für die im Kampf zu überwindende Besitzlust.⁴² Geht man davon aus, dass der gesamte Garten eine allegorische Botschaft trägt, so ist keines der Abenteuer kontingent: Inhalt, Abfolge und Zahl sind vielmehr durch moralische und psychologische Begriffe und Theorien vorgegeben.

Doch während am Vorhandensein einer allegorischen Bedeutungsebene kein Zweifel besteht, geht die Interpretation der Details schnell in Spekulation über: Dass alle Handlungen und Attribute für das ursprüngliche Publikum allegorisch lesbar waren, bleibt eine Hypothese, die sich heute nicht mehr überprüfen lässt.⁴³ Interessant ist jedenfalls, dass sich in den vorstrukturierten Parours des tugendhaften Ritters immer wieder abenteuerliche Erzähltechniken einschleichen, die auf Spannung und nicht auf Läuterung abzielen. Dies zeigt sich etwa an der Differenz zwischen den ‚großen‘ Prüfungen an den Toren und den ‚kleinen‘ Gefahren, die unterwegs lauern: Die Begegnungen mit Drache, Stier, Esel und Riese werden sowohl von Fiordalisa als auch in einem Buch, das Orlando vor dem Betreten des Gartens von einer „dongella“ erhält (*OI* II.VI.10), angekündigt. Da die Überraschung wegfällt, kann man sich auf die Entschlüsselung der Attribute konzentrieren. Von der Sirene, der Harpyie

41 Vgl. Michael Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*, Chicago u. London: University of Chicago Press 1980, S. 53–85.

42 Vgl. den Kommentar von Tissoni Benvenuti zu Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, hg. v. Antonia Tissoni Benvenuti u. Cristina Montagnani, Mailand u. Neapel: Riccardo Ricciardi Editore 1999 (= Boiardo, *Opere*, Bd. 1), Teil II, S. 916 (Annotation zu II.IV.42).

43 Vgl. den Kommentar von Andrea Canova zu *OI* II.IV.5, der die allegorische Bedeutung des Gesangs für dunkel hält (wie Anm. 35).

und der Faunin liest Orlando zwar ebenfalls im Buch, allerdings erfährt man als Leser jedes Mal nur, dass eine unbestimmte „cosa nova“ bevorsteht:

Aber bevor er dort ankommt, findet er einen See,
 Wo er viele Mühen überwinden muss
 Wegen einer allzu seltsamen und neuen Sache,
 Wie ich euch gleich erzählen will:
 Doch das Buch lehrt, wie man diese Probe besteht.⁴⁴

Die Kämpfe mit den weiblich-tierischen Monstern bieten sich erst einmal im Modus des Abenteuers dar (Spannung und Staunen) und erst dann im Modus der Allegorie (Belehrung). Die strenge räumliche Struktur des Gartens macht hingegen deutlich, dass der Abenteuer-Chronotopos hier nur auf einer sekundären Ebene ins Spiel kommt.

In der letzten Prüfung, die Orlando bestehen muss, bevor er den Garten verlassen kann, wird die Gefahr der kontingenten Vervielfältigung noch einmal gespiegelt. Der Gegner ist ein Riese, aus dessen Blut zwei weitere Riesen entstehen, falls man ihn tötet, und so geht das exponentielle Wachstum ins Unendliche:

Dann entstehen zwei aus seinem vergossenen Blut.
 Und diese zwei sind wieder von gleicher Art:
 Jeder bringt schließlich vier hervor,
 Und so vervielfachen sie ins Unendliche
 ihre starke und mutige Zahl.⁴⁵

Orlando gelingt es im Garten der Falerina, die Hydra des Abenteuers zu bezwingen („conduta a fine“, *OI* II.V.3), indem er die zwei Riesen der zweiten Generation fesselt und den verzauberten Schauplatz zerstört. Man sieht an dieser autoreflexiv lesbaren Passage gut, dass die viel diskutierte Endlosigkeit des *Innamorato* für Boiardo kein passiv erlittenes Problem, sondern eine bewusste strukturelle Aporie darstellt. In letzter Konsequenz setzt sich jedoch das Begehren nach dem Fortdauern der Abenteuerzeit, die im Text zugleich als eine Auszeit von realen historischen Problemen konzipiert ist, immer wieder durch. Schon der Gesang, der auf das Abenteuer im Garten der Falerina folgt,

44 *OI* II.IV.33, „Ma prima che vi arriva, un lago trova | Dove è molta fatica a trapassare | Per una cosa troppo strana e nova, | Sì comme apresso vi vorò contare: | Ma il libro insigna a vincer quella prova.“

45 *OI* II.IV.64, „Doi nascon del suo sangue sopra il piano. | E questi sono ancor de simel sorte: | Ciascun quatro produce a man a mano, | Cossì multiplicando in infenito | Il numero di lor, forte e ardito.“

setzt mit den Worten ein: „Fröhliches Leben, und möge es niemals enden, | Wünsche ich euch, die ihr mir mit Vergnügen zuhört“.⁴⁶ Deshalb muss aber immer etwas Zufälliges hinzukommen: ein neues Abenteuer, ein neuer Protagonist, ein neuer Schauplatz. Die stetig steigende Zahl abenteurerfähiger Ritter und die Interferenz der Handlungsstränge qua *entrelacement* eröffnen unabsehbare Möglichkeiten für Boiardos Erzählmaschine. So ist im *Innamorato* insgesamt ein stabilisierender Rahmen gegeben, der bestimmte Optionen – etwa den Tod eines Haupthelden – von vornherein ausschließt. Innerhalb dieses Rahmens herrscht dann aber eine aleatorische *varietà*, die den Ritter sowie die Leserinnen und Leser mit unvorhersehbaren „cose nove“ versorgt.

3 Abenteuerliche Kontingenz und strukturelle Notwendigkeit bei Ariosto

Im Vergleich zum *Innamorato* wurde der *Furioso* immer wieder als eine Abkehr vom Ethos der Bewährungsprobe und des Abenteurers beschrieben. Riccardo Brusca gli etwa vertritt die Ansicht, dass Ariostos Ritter ganz im Bann des Eros stehen und deshalb keine Kapazitäten mehr für die Suche nach plötzlich auftauchenden Prüfungen haben.⁴⁷ Auch wenn Brusca gli zweifelsohne einen entscheidenden Punkt erkannt hat, kann man seiner Analyse nur teilweise zustimmen. Werfen wir einen kurzen Blick auf den ersten Gesang des *Furioso*: Hier sind es die unfreiwilligen Kollisionen zwischen den Figuren, in denen Residuen des Abenteurers erhalten sind. Die Schilderung der ersten Begegnung zwischen Angelica und Rinaldo erinnert bis in ihre metrische Positionierung an die Formeln, mit denen Boiardo das Abenteuer erscheinen lässt: „sie trat in einen Wald, und auf dem engen Weg | traf sie einen Ritter, der zu Fuß daher kam“.⁴⁸ Ariosto hat offenbar einige Merkmale des Abenteurers – sein unvermitteltes Auftauchen während der Bewegung in einer unübersichtlichen Landschaft – aufgegriffen, um Ereignisse ganz anderer Art einzuführen, denn es handelt sich hier nicht mehr um für den Ritter präparierte Bewährungsproben, sondern in der Regel um widerspenstige Zufälle, die die Figuren davon

46 *OI* II.V.1, „Vita zogliosa, e non fenisca mai, | A voi che con diletto m'ascoltati“.

47 Brusca gli, „Ventura' e ‚inchiesta' fra Boiardo e Ariosto“ (wie Anm. 34), S. 122.

48 *OF*, I.10, „entrò in un bosco, e ne la stretta via | rincontrò un cavallier qu'a piè venia.“ Alle Belege im Fließtext mit der Sigle *OF* und eigenen deutschen Übersetzungen nach folgender Ausgabe: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, hg. v. Cristina Zampese, komm. v. Emilio Bigi, Mailand: BUR 2012.

abhalten, ihr Begehren zu realisieren.⁴⁹ Wir haben es hier mit der zweiten der oben skizzierten Strategien zu tun: Ariosto löst das Moment der Kontingenz aus dem Abenteuer heraus, indem er es nicht mehr als Prüfung motiviert, sondern nur die zufällige Begegnung bestehen lässt. Was im *Furioso* über weite Strecken entfällt, ist die paradigmatische Form der Sinnstiftung durch Abenteuer. Dennoch ist das Abenteuer damit nicht völlig verschwunden, es wird vielmehr auf die reine Zufallsbegegnung reduziert und geht in dieser Form in eine neue narrative Synthese ein. Ausgehend vom Schema der *avventura* erzeugt Ariosto einen modifizierten Abenteuer-Chronotopos: Alles hängt von der rein zufälligen Koinzidenz in Raum und Zeit ab, aber die dadurch zustande kommenden Ereignisse tragen nicht mehr zur heroischen Selbstbestätigung der Figuren bei. Die Zufallsbegegnung steht jetzt im Zeichen einer verschärften Kontingenz: Wie Christian Rivoletti passend formuliert, dringt „die Zufälligkeit des alltäglichen, prosaischen Lebens“ plötzlich in die Welt des Rittertums ein.⁵⁰

Was in der Forschung zur Rolle des Zufalls bei Ariosto viel weniger gesehen wurde, ist die Tatsache, dass die Häufung von Kontingenz auf der Mikroebene durch eine kalkulierte Makrostruktur ausgeglichen wird. Genau deshalb erweisen sich Analysen zur Plot-Struktur des *Furioso*, etwa hinsichtlich der Dialektik von Epos und *romanzo*,⁵¹ als äußerst produktiv, während ähnliche Ansätze im Fall des *Innamorato* allenfalls eine praktische Orientierung in der enormen Textmasse ermöglichen. Entscheidend für diese Differenz ist, dass es bei Ariosto neben den abenteuerlichen Zufällen, die sich endlos anhäufen lassen, weil sie folgenlos sind und, mit Bachtin gesprochen, keine Spuren hinterlassen,⁵² auch Zufallsbegegnungen anderer Art gibt: nämlich solche, die strukturelle Wendepunkte markieren und die narrative Dynamik des Texts nachhaltig verändern. Ein gutes Beispiel dafür ist die Art und Weise, wie der Tod Mandricardos im 30. Gesang aus den sich labyrinthisch überkreuzenden

49 Ich führe diesen Punkt hier nicht weiter aus, weil dies bereits in einem früheren Aufsatz geschehen ist. Vgl. „Ausschluss und Wiederkehr des Abenteuers in Ariostos *Orlando furioso*“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 257.1 (2020), S. 76–103, hier S. 80–86.

50 „casualità della vita prosaica quotidiana“. Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venedig: Marsilio 2015, S. X.

51 Unter den einschlägigen Arbeiten seien hier nur zwei hervorgehoben: Patricia A. Parker, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton: Princeton University Press 1979, S. 16–53 u. Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca: Paccini Fazzi 1990.

52 Vgl. Bachtin, *Chronotopos* (wie Anm. 7), S. 13.

Wegen zahlreicher Figuren hervorgeht.⁵³ Die Verkettung der Zufälle, die zu Mandricardos tödlicher Verletzung im Duell mit Ruggiero führen, ist so ausladend, dass man sie kaum bis zu ihrem Ursprung zurückverfolgen kann. Hätte Orlando sich nicht damit aufgehalten, Zerbino zu befreien, wäre er nicht zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort gewesen, um Mandricardo zu begegnen (*OF* XXXIII.70). Orlando wäre bei der Suche nach seinem Gegner, der von seinem durchgegangenen Pferd fortgetragen wurde, nicht auf die Inschriften getroffen, die Angelica und Medoro hinterlassen haben, und wäre nicht wahnsinnig geworden. Mandricardo hätte nicht durch Zufall an den Ort gelangen können, wo er Orlandos Schwert Durindana findet, und hätte sich weiter nur mit stumpfen Gegenständen duelliert (*OF* XXIV.58, XXVI.104). Sein Weg hätte sich in der Folge nicht mit dem Rodomonte und schließlich mit dem Ruggiero überkreuzt. Wäre Ricciardetto während der Prügelei im 26. Gesang nicht dabei gewesen und in Gefahr geraten, hätte Malagigi nicht Doralices Pferd verzaubert, das rein zufällig in die Richtung des sarazenischen Lagers davongaloppiert und die beiden Verehrer der Dame, Rodomonte und Mandricardo, dorthin lockt. So könnte die Aufzählung kontingenter Umstände endlos weitergehen: Die Zusammenkunft aller großen Helden in Agramantes Lager im 27. Gesang erweist sich als ein reines Zufallsprodukt. Die Rivalitäten vervielfachen sich dort erneut und unterbrechen sich gegenseitig – zu den bereits laufenden Rivalitäten zwischen Ruggiero, Mandricardo, Rodomonte und Marfisa kommen nun Streitigkeiten zwischen Rodomonte und Sacripante, zwischen Mandricardo und Garadasso sowie zwischen Marfisa und Brunello hinzu. Da aber alle betroffenen Figuren jetzt in einem begrenzten Raum versammelt sind und von außen nichts Neues dazukommt, müssen sich die möglichen Kombinationen irgendwann erschöpfen: Nach zwei Losverfahren (*OF* XXVII.44–46, XXX.20–24), die erneut mehrere kontingente Alternativen eröffnen und dann einige davon ausschließen, werden die Rivalitäten zwischen Rodomonte und Mandricardo sowie zwischen Mandricardo und Ruggiero entschieden – einmal durch das Urteil der umkämpften Frau, das andere Mal durch ein Duell mit tödlichem Ausgang.

Ariosto treibt in dieser Sequenz einerseits die kontingenzaffine Dimension des Narrativen hervor, auf die David Wellbery hingewiesen hat: Erzählen bedeutet, aus einem „Reservoir an nicht aktualisierten Ereignissen“ einzelne

53 Auf die entscheidende strukturelle Funktion dieses Todesfalls – danach setzt eine immer stärkere Progression ein, während die Tendenz zur horizontalen Ausbreitung nachlässt – hat Marco Praloran hingewiesen: vgl. *Le lingue del racconto: Studi su Boiardo e Ariosto*, Rom: Bulzoni 2009, S. 160.

Optionen auszuwählen.⁵⁴ Unter den narrativen Würfelspielen, die in der Summe Mandricardos Tod ergeben, nehmen Zufallsbegegnungen eine entscheidende Position ein: Fast alles hängt von der Koinzidenz von einander unabhängiger Ereignisverkettungen ab. Andererseits verleiht der abgeschlossene Plot des *Furioso* der scheinbar sinnlosen Kontingenz eine strukturelle Notwendigkeit: „Vom dichterischen Entwurf aus gesehen sind also ‚Zufälle‘ der Struktur unterstellt; sie sind im Blick auf sie sinnvoll gesetzt“, kommentiert Walter Haug diesen Zusammenhang.⁵⁵ Der kompositorische Sinn des Zufalls ist im *Furioso* aber ungleich stärker als im *Innamorato*, weil die Kontingenz hier nicht-reversible Ergebnisse erzeugt und so Schritt für Schritt zum Ende führt. Die episodische Abenteuer-Serie ersetzt Ariosto durch ein äußerst komplexes, aber begrenztes Syntagma. Die Zeitreihe ist hier, anders als beim Abenteuer-Chronotopos, nicht mehr umkehrbar. Auch das Duell zwischen Ruggiero und Mandricardo kommuniziert direkt mit dem Telos der Schlussgebung: Hätte Ruggiero seinen Gegner im 30. Gesang nicht besiegt und dessen magische Rüstung an sich genommen, dann wäre auch sein Duell mit Rodomonte im 46. Gesang anders verlaufen. So hängt selbst das Ende an zahllosen Zufällen und verleiht diesen zugleich eine kompositorische Notwendigkeit. Die Kontingenz, die Ariosto durch eine Zertrümmerung des Abenteuer-Schemas entfesselt, wird also durch eine stärkere Hinwendung zur narrativen Makrostruktur ausgeglichen.

Überblickt man noch einmal die Zufallsbegegnungen zwischen dem 23. und dem 30. Gesang, so kann man gut nachvollziehen, wie Ariosto seine Variante des Abenteuer-Chronotopos zunächst gezielt ausspielt und sie dann ebenso gezielt suspendiert: Erst muss der Zufall alle Figuren in Raum und Zeit zusammenführen, dann dürfen aber keine äußeren Zufälle mehr hinzukommen, damit die Rivalitäten einen tödlichen Kulminationspunkt erreichen. Käme plötzlich der verrückte Orlando ins Lager gerannt oder wäre Rinaldo zur

54 David E. Wellbery, „Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus“, in: Klaus Hempfer (Hg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart: Franz Steiner 1992, S. 161–169, hier S. 167 f.

55 Walter Haug, „Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, literarisch, im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit“, in: Graevenitz/Marquard (Hgg.), *Kontingenz* (wie Anm. 1), S. 151–172, hier S. 164. Auf die Kompensation von Kontingenz durch den „demiurgischen“ Erzähler weist Paul Geyer hin: „Ariosts Umwertung aller Werte: *Orlando Furioso*“, in: ders., *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2013, Bd. 1, S. 193–248, hier S. 222. Allerdings wird der Erzähler durch seinen Wahnsinn auch zu einer neuen Quelle von Kontingenz. Ich würde daher stärker die abgeschlossene Erzählstruktur und nicht die persönliche Gestaltungsmacht des Dichters betonen.

Stelle, um das christliche Heer anzuführen, dann würde das Ende der Streitigkeiten wieder ins Unabsehbare aufgeschoben. Bei Boiardo hingegen werden kritische Situationen oft durch unerwartet hinzukommende Abenteuer entschärft: Als sich Ruggiero, Gradasso und Mandricardo im sechsten Gesang des dritten Buchs des *Innamorato* schon einmal um Durindana und das Adler-Wappen streiten, tauchen plötzlich Brandimarte und Fiordelisa auf, die vorschlagen, erst einmal gemeinsam den bei den Najaden gefangenen Orlando zu befreien (*OI* III.6.49). Als Rinaldo und Orlando sich im 28. Gesang des ersten Buchs mit beinahe tödlichen Folgen duellieren, schickt Angelica Orlando umgehend zum Garten der Falerina (*OI* I.28.29 f.). Nur weil immer zufällig eine „cosa nova“ von außen hinzukommt, können tragische Konsequenzen vermieden werden. Bei Ariosto ist dieses abenteuerliche Außen, das den Rittern episodische Bewährungsproben zusendet, aber weitgehend ausgeschaltet. Die Welt ist trotz ihrer geographischen Weite und Vielfalt abgeschlossen: Meistens begegnen sich Rivalen, die schon im *Innamorato* eingeführt wurden und die miteinander bekannt sind. Die abenteuerliche, d.h. auf zufälligen Begegnungen beruhende Kontingenz ist im *Furioso* vorwiegend immanent, auch wenn es, wie im Fall von Astolfos äthiopischen Abenteuern und seiner anschließenden Mondfahrt, einige Sonderfälle gibt, die aus dieser Perspektive genauer zu untersuchen wären. In der Ereignisfolge, die Mandricardos Tod vorbereitet, begegnen sich jedenfalls nur bereits vertraute Figuren; kein einziges Mal kommen unbekannte Gegner, überraschende Monster oder aus dem Nichts auftauchende Invasoren hinzu, wie man sie aus der Tradition der *cantari* kennt. Die zufälligen Begegnungen sind zunächst extrem zahlreich, sie enden jedoch abrupt, sobald alle Figuren zu Beginn des 27. Gesangs im Lager Agramantes vereint sind.⁵⁶ Ariosto maximiert zunächst die Kontingenz, die er aus dem Abenteuer-Chronotopos bezieht, um deren Wirkung dann plötzlich aufzuheben. Die Folge dieses Arrangements ist eine tödliche Eskalation.

Schon im Kern der mittelalterlichen *aventure* schlummert ein Reservoir an Kontingenz, ohne das die Darstellung zufallsgeprägter Geschehniszusammenhänge im frühneuzeitlichen *romanzo* kaum möglich gewesen wäre. Man sollte sich diesen Prozess jedoch nicht als eine linear zunehmende und immer schonungslosere Entfesselung von Kontingenz vorstellen. Mit dem für

56 Man kommt, je nach Zählweise, auf etwa fünf Begegnungen im 23., acht im 24. und vier im 26. Gesang. Den 25. Gesang nimmt die Geschichte Ricciardettos ein, der von Ruggiero vor der Hinrichtung gerettet wurde. Ariosto führt hier den Handlungsstrang zum Abschluss, mit dem der unvollendete *Innamorato* abbricht. Die Episode beschert Ruggiero ein eher traditionelles Abenteuer und bringt eine verwicklungsreiche Novelle. Die zufällige Präsenz Ricciardettos sorgt dann jedoch, wie oben erwähnt, für weitere Zufälle, ohne die Mandricardos Tod nicht zustande gekommen wäre.

seine *Theorie des Romans* typischen Pathos schreibt Georg Lukács, dass in der Novelle „die Sinnlosigkeit in unverschleierte, nichts beschönigender Nacktheit erblickt wird“, aber zugleich die „Weihe der Form“ erhält: „sie ist ewig geworden, von der Form bejaht, aufgehoben und erlöst.“⁵⁷ Im zur Endlosigkeit tendierenden *romanzo* mag es ungleich schwieriger sein als in der Novelle, den für die Form entscheidenden Schluss zu finden, aber Ariosto zeigt, dass dies nicht unmöglich ist: Der *Furioso* bricht nicht willkürlich ab, sondern gelangt dank vieler von langer Hand vorbereiteter Zufälle und so manchem plötzlichen Eingriff des Erzählers zu einem Ende, das offenbar schon früh Teil von Ariostos erzählerischem Projekt war. Gerade als die Kontingenz die erzählte Welt auf radikale Weise beherrscht, erwächst ihr ein ästhetischer Gegenpol. Dieses neue Formbewusstsein ist der funktionale Nachfolger einer Providenz, die nicht mehr zu überzeugen vermochte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, hg. v. Cristina Zampese, komm. v. Emilio Bigi, Mailand: BUR 2012.
- Barberino, Andrea da, *Il Guerrin Meschino*, hg. v. Mauro Cursietti, Rom u. Padua: Antenore 2005.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, hg. v. Andrea Canova, Mailand: BUR 2016.
- , *L'innamoramento de Orlando*, hg. v. Antonia Tissoni Benvenuti u. Cristina Montagnani, Mailand u. Neapel: Riccardo Ricciardi Editore 1999 (= Boiardo, *Opere*, Bd. 1).
- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, übers. u. hg. v. Jean-Marie Fritz, Paris: Livre de poche 1992.
- , *Le Conte du Graal*, übers. u. hg. v. Charles Méla, Paris: Livre de poche 1990.
- Le roman de Tristan en prose*, hg. v. Philippe Ménard, Genf: Droz 1990, Bd. 2.
- Montalvo, Garcí Rodríguez de, *Amadís de Gaula*, hg. v. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid: Catedra 2012.
- Plinius der Ältere, *Naturalis historia*, hg. v. Roderich König, Düsseldorf, Zürich u. München: Artemis & Winkler 2013, 8. Buch.
- Pulci, Luigi, *Morgante*, hg. v. Aulo Greco, Turin: UTET 2006.

57 Georg Lukács, *Theorie des Romans*, Frankfurt/Main: Luchterhand 1989, S. 42. Zum unaufhebbaren Zusammenhang von Erzählen und Sinnstiftung im Roman vgl. auch Rudolf Behrens, *Umstrittene Theodizee, erzählte Kontingenz. Die Krise teleologischer Weltdeutung und der französische Roman (1670–1770)*, Tübingen: Niemeyer 1994, S. 359.

Forschungsliteratur

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen u. Basel: Francke 2001.
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp 2008.
- Behrens, Rudolf, *Umstrittene Theodizee, erzählte Kontingenz. Die Krise teleologischer Weltdeutung und der französische Roman (1670–1770)*, Tübingen: Niemeyer 1994.
- Bezzola, Reto, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris: Champion 1998.
- Blumenberg, Hans, „Die Epochenkrisen von Antike und Mittelalter im Systemvergleich“, in: ders., *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 159–204.
- Bruscagli, Riccardo, „Ventura' e ‚inchiesta' fra Boiardo e Ariosto“, in: ders., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa: Nistri-Lischi 1983, S. 87–126.
- Bubner, Rüdiger, „Die aristotelische Lehre vom Zufall. Bemerkungen in der Perspektive einer Annäherung der Philosophie an die Rhetorik“, in: Graevenitz/Marquard (Hgg.), *Kontingenz*, S. 3–21.
- Cook, Robert G., „The Structure of Romance in Chrétien's *Erec and Yvain*“, in: *Modern Philology* 71.2 (1973), S. 128–143.
- Croce, Benedetto, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari: Laterza 1968.
- Frappier, Jean, „Chrétien de Troyes“, in: Roger S. Loomis (Hg.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, Oxford: Clarendon Press 1959, S. 157–191.
- Geyer, Paul, „Ariosts Umwertung aller Werte: *Orlando Furioso*“, in: ders., *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2013, Bd. 1, S. 193–248.
- Graevenitz, Gerhart von u. Odo Marquard (Hgg.), *Kontingenz*, München: Fink 1998.
- Greiner, Bernhard u. Maria Moog-Grünwald (Hgg.), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg: Winter 2000.
- Hannig, Nicolai u. Hiram Kümper, „Abenteurer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch“, in: dies. (Hgg.), *Abenteurer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn: Schöningh 2015, S. 11–49.
- Haug, Walter, „Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, literarisch, im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit“, in: Graevenitz/Marquard (Hgg.), *Kontingenz*, S. 151–172.
- Herberichs, Cornelia u. Susanne Reichlin (Hgg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris: Flammarion 2017.
- Kelly, Douglas, „The Source and Meaning of *conjointure* in Chrétien's *Erec* 14“, in: *Viator* 1 (1970), S. 179–200.
- Klotz, Volker, *Abenteurer-Romane*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

- Köhler, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen: Niemeyer 1970.
- Lebsanft, Franz, „Die Bedeutung von altfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zur Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte“, in: Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Beziehungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 311–338.
- Lukács, Georg, *Theorie des Romans*, Frankfurt/Main: Luchterhand 1989.
- Murrin, Michael, *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*, Chicago u. London: University of Chicago Press 1980.
- Mühlbacher, Manuel, „Ausschluss und Wiederkehr des Abenteuers in Ariostos *Orlando furioso*“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 257.1 (2020), S. 76–103.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurz-erzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München: Fink 1969.
- Parker, Patricia A., *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton: Princeton University Press 1979.
- Praloran, Marco, *Le lingue del racconto: Studi su Boiardo e Ariosto*, Rom: Bulzoni 2009.
- Rivoletti, Christian, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venedig: Marsilio 2015.
- Ryding, William W., *Structure in Medieval Narrative*, Den Haag: Mouton 1971.
- Saccone, Eduardo, „Boiardo, o dell'altra orbita“, in: ders., *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Neapel: Liguori 1974, S. 71–106.
- Schnyder, Mireille, „'Aventure? waz is daz?' Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272.
- Schulz, Armin, „Kontingenz im mittelhochdeutschen Liebes- und Abenteuerroman“, in: Herberichs/Reichlin (Hgg.), *Kein Zufall*, S. 206–225.
- Simon, Ralf, *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.
- Stierle, Karlheinz, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg: Winter 1980.
- Störmer-Caysa, Uta, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin u. New York: de Gruyter 2007.
- Sulzer, Johann Georg, „Abenteuerlich“, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Hildesheim: Georg Olms 1970, S. 1 f. (reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1792).

- Waldenfels, Bernhard, „Das Ordentliche und das Außerordentliche“, in: Greiner/Moog-Grünewald (Hgg.), *Kontingenz und Ordo*, S. 1–14.
- Warning, Rainer, „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzeexposition“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2002), S. 176–209.
- Wellbery, David E., „Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus“, in: Klaus Hempfer (Hg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart: Franz Steiner 1992, S. 161–169.
- von Koppenfels, Martin, „Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe“, *Philologie des Abenteuers*, LMU München, 2018. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf> [zuletzt abgerufen am 17.08.2020].
- Zatti, Sergio, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca: Paccini Fazzi 1990.

Sancho Panza, Jacques le fataliste und die Wege des Zufalls

I

„Wo ist er her? – Niemand weiß es! Wer waren seine Eltern? – es ist unbekannt! Wessen Schüler ist er? – Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich, und da er Verstand und Bildung hat, kann man ihn wohl dulden [...]“¹ So der Beginn der ersten Lieferung von E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana*-Geschichten um eine ebenso begabte wie verwirrte Musiker-Figur; die Vorbemerkung verbindet mehrere Einzelstücke zu einem kleinen Zyklus und ist vermutlich in den ersten Monaten 1813 in Bamberg entstanden. Mit zwei, drei beherzten Fragen, die freilich gar nicht oder nur unzureichend beantwortet werden, springt der Erzähler, der sich damit ebenfalls als Schüler eines vortrefflichen Meisters erweist, mitten hinein in das Leben seiner Hauptfigur, von deren bizarrer Existenz dieses rhetorische Manöver sogleich eine lebhaft anschauliche Vorstellung bietet. Denn weder Heimat noch Herkunft seines Protagonisten vermag dieser Erzählbeginn zu nennen, geschweige denn Auskunft über dessen berufliche oder künstlerische Ziele zu geben. Wie eine Reihe leichthin angeschlagener Akkorde umspielen die Eingangsfragen die konventionellen Möglichkeiten erzählerischer Biographik, ohne sich jedoch auf deren starre Geleise zu begeben.

Abgeschaut hat sich der Autor diese Technik, wie sogleich zu belegen ist, bei der Eingangssequenz des Romans *Jacques le fataliste et son maître* von Denis Diderot, auf dessen Essays, Theaterstücke und Prosawerke Hoffmann wiederholt Bezug nimmt, u.a. schon in seiner Erstlings-Erzählung *Ritter Gluck*, später etwa in den *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors*, in den Novellen *Don Juan*, *Rat Krespel* und *Prinzessin Brambilla* sowie eben auch in den *Kreisleriana*, vom doppelbiographischen Roman des *Kater Murr* ganz zu schweigen. Und wenn in den musikologischen Charakterstudien zum Kapellmeister Kreisler dessen kompositorischer Arbeitsweise eine Neigung zu anticlassischen Exzessen und zur formsprengenden Improvisation nachgesagt wird, so scheint auch dieser

1 E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier* (III. Kreisleriana, Nro. 1–6), in: ders., *Sämtliche Werke* (Bibliothek Deutscher Klassiker), Bd. 2/1, hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 32.

Aspekt von Hoffmanns intensiver Beschäftigung mit der dramaturgischen Rhetorik Diderots inspiriert.

Partituren mit unbeschriebenen Seiten und durcheinander geratene Manuskripte, kuriose interpretatorische Abweichungen und Quidproquos, erzählerische Digressionen und performative Selbstduelle sind in Hoffmanns Texten an der Tagesordnung – Elemente einer disruptiven, aleatorischen und in dialektische Selbstwidersprüche verstrickten Ästhetik im Geiste Diderots. Diese ist weniger durch die innerhalb der Romantik dominanten Standards poetischer Selbstbezüglichkeit gekennzeichnet als vielmehr durch eine kontrapunktische Bauweise, die permanent widerstreitende Stimmen mit- und gegeneinander führt und damit den reflexiven Literaturtugenden der Ironie und des Humors eine folgenreiche konstruktivistische Wendung gibt, in der Verdopplungen, Spiegelungen, Parallelismen und Engführungen eine tragende Rolle spielen.² Hier steht Hoffmann mit den narrativen Aufspaltungs- und Verknüpfungstechniken Jean Pauls im Bunde, in dessen Humordefinition ebenfalls die Denkfigur der kontingenten Paarung des dezidiert Nicht-zusammengehörigen als ein bestimmendes Merkmal angeführt wird. Der Humor bzw. derjenige, welcher ihn praktiziert, agiert gemäß der von Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* gefundenen Formel bekanntlich nicht anders als ein verkleideter Priester, der schelmischer Weise und ohne weitere Prüfung jedes Paar miteinander kopuliert, das sich an ihn wendet.

Der Vorgang der Paarbildung trägt per se demzufolge je schon die Merkmale der Kontingenz, der Selbstbeobachtung und des inneren Hiats an sich, er gleicht damit auf irritierende Weise seinem strukturellen Gegenpart der Trennung bzw. Unterbrechung. In Hoffmanns Figurenensemble (aber eben nicht nur dort) sind solche unstatthaften Kopulationen gang und gäbe. Durch sie werden der Mönch und der Wüstling schicksalhaft aneinander gekettet (*Elixiere des Teufels*), die Lebenswege von Kater und Künstler kontrastiv miteinander verflochten (*Kater Murr*) oder die beseelte Clara und die mechanische Olympia solange übereinander projiziert, bis sie für ein begehrendes männliches Auge nicht mehr auseinanderzuhalten sind (*Der Sandmann*). Und eine der schärfsten kulturkritischen Breitseiten gegen das Berliner Musikleben feuert Hoffmann dadurch ab, dass er der dortigen Gluck-Rezeption vorwirft, zwei Schlüsselwerke des deutsch-französischen Komponisten in fataler Ignoranz durcheinandergeworfen zu haben, indem man nämlich zum Zwecke eines gefälligeren Opernabends vor Glucks *Iphigenie auf Tauris* das Vorspiel

2 Vgl. hierzu auch Gerhard Neumann, „Anamorphose. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Defiguration“, in: ders. u. Andreas Kablitz (Hgg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i. Br.: Rombach 1998, S. 378–417.

der früher entstandenen *Iphigenie auf Aulis* aufgepfropft habe. All diese Paarbildungen folgen einem Mechanismus der doppelten, der kontrapunktischen Stimmführung, der sein fugenähnliches Grundmodell wiederum, so die These, an dem rhetorischen Schema von Frage und Antwort hat, wie es Hoffmanns Vorbildautor Diderot gerade in der besagten Eingangspartie von *Jacques le fataliste* in besonders eindrücklicher Prägnanz demonstrierte:

Comment s'étaient-ils-rencontrés? Par hasard comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le Maître ne disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.³

– Zu deutsch also:

Wie waren sie einander begegnet? – Durch Zufall, wie alle. – Wie hießen sie? – Was schert Sie das? – Wo kamen sie her? – Vom nächstgelegenen Ort. – Wohin gingen sie? – Wer weiß schon, wohin er geht? – Was sagten sie? – Der Herr sagte nichts, und Jacques sagte, sein Hauptmann habe gesagt, alles Gute oder Schlechte, das uns hienieden widerfährt, stehe dort oben geschrieben.⁴

Bei Hoffmann wird später, wie wir gesehen hatten, mit genau gleicher dialogischer Sprachgebärde nach Herkunft und Identität des bizarren Kapellmeisters gefragt. „Wo ist er her? – Niemand weiß es! Wer waren seine Eltern? – Es ist unbekannt.“ Der von dem *Kreisleriana*-Erfinder variierte Erzählbeginn von Diderots gerade auch im deutschsprachigen Raum überaus bekanntem Roman liest sich wie eine einzige Huldigung an den Zufall. Und bereits in dieser Eingangspassage ist bei Diderot in nuce zu beobachten, wie der *Zufall* seinerseits auf zwiefältige Weise die gesamte folgende Romankonstruktion affiziert, nämlich einerseits durch die *Kontrapunktik* der in den beiden Hauptfiguren verkörperten *Paarbildung*, und andererseits durch die *Unberechenbarkeit* ihrer gemeinsamen *Fortbewegung*, deren Verlaufsgeschichte von zahlreichen Stockungen, Schleifen und Abschweifungen durchzogen sein wird, wie sich im Laufe der Lektüre herausstellt. Paarbeziehung und

3 Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, in: ders., *Contes et romans* (Bibliothèque de la Pléiade), hg. v. Michel Delon, Paris: Gallimard 2004, S. 669 (im Folgenden abgekürzt: JF franz., danach die Seitenzahl in arabischer Zahl).

4 Denis Diderot, *Jacques der Fatalist und sein Herr* (Französische Bibliothek, Band 012), übers. v. Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin: Matthes & Seitz 2013, S. 7 (im Folgenden abgekürzt: JF dt., danach die Seitenzahl in arabischer Zahl).

Fortbewegung sind die beiden Modi, in denen sich das Wirken des Zufalls erzählerisch manifestiert.

„Wie waren sie einander begegnet? [...] Wie hießen sie? [...] Wo kamen sie her? [...] Wohin gingen sie?“ Was hier erfragt, aber nicht beantwortet wird, entspricht den klassischen Leitaspekten der *inventio*, wie sie etwa noch in der regelgeleiteten Briefrhetorik des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts verbindlich gewesen waren. Schauplatz und Namen, Herkunft und Ziel, Umstände und Absichten der beiden Hauptfiguren werden als für die Exposition relevante Themen zwar in ordentlicher Reihe aufgerufen, jedoch nur, um all diese zu Informationszwecken durchaus nützlichen Aspekte gründlich ins Leere laufen zu lassen. Es scheint allein der Zufall zu sein, der im Leben jener Figuren Regie führt und folglich auch den daraus entstehenden Roman bestimmt. Allerdings bleibt diese Bestimmung in der zitierten Eröffnungspassage durchaus widersprüchlich: Nichts geschieht auf gesicherter Grundlage, und doch scheint alles höheren Orts in einem Buch niedergeschrieben. Alle Wege und Begegnungen gehorchen der schieren Kontingenz, und doch ergeben sie letztlich eine relevante oder zumindest mitteilenswerte Erzählung. Natürlich sind diese Widersprüche beabsichtigt, umkreist Diderots Dialogroman doch mit Verve den für das philosophische Denken des mittleren 18. Jahrhunderts diskursbestimmenden Gegensatz zwischen providentieller und aleatorischer Weltsicht, wie er insbesondere in den durch das Erdbeben zu Lissabon 1755 ausgelösten Debatten in vielfältiger Weise ventiliert wurde.

II

Glück und Unglück, Herkunft und Zukunft, Frage und Antwort können entweder nach einem prädestinierten Skript buchstabiert oder als „Wirkung ohne bekannte Ursache“ inszeniert werden, wie es in Voltaires Enzyklopädie-Definition des Zufalls (*hasard*) heißt. Diderot öffnet dieses kontroverse Feld, indem er, angelehnt an die dialogische Grundausrichtung seines Romans, zwei gegenläufige Erzählstrategien zum Austrag bringt. Auf die Rede- und Handlungsduelle zwischen fatalistischen und aleatorischen Verknüpfungstechniken wird im zweiten Teil dieser Überlegungen noch ausführlicher einzugehen sein. Doch lohnt es sich zunächst, auf den literaturgeschichtlichen Spuren des bislang über Hoffmann zu Diderot verfolgten Modells einer ‚negativen Exordialtopik‘ noch um ein paar Stationen weiter zurück zu gehen, zurück nämlich bis zu Cervantes und seinem parodistischen Abenteuerroman *Don Quijote*, dem Ritter von der traurigen Gestalt. Auch der große Roman von Cervantes eröffnet mit einer demonstrativen Erinnerungslücke, wenn es im

ersten Satz des Textes darum geht, die Herkunft des Protagonisten und den konkreten Schauplatz des Geschehens zu benennen.

«En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.»⁵ In der deutschen Übersetzung durch Susanne Lange, die hier von der syntaktischen Struktur des Originals leicht abweicht, lautet dieser Anfangssatz folgendermaßen: „An einem Ort in der Mancha, ich will mich nicht an den Namen erinnern, lebte vor nicht langer Zeit ein Edelmann, ein Hidalgo mit Lanze am Waffenhaken, alter Ledertartsche, dürrer Gaul und flinkem Jagdhund.“⁶ Schon zu Beginn des Romans also erscheinen der eigentümliche Protagonist und seine nicht minder sonderbaren Requisiten wie aus der Zeit gefallen, als wären sie längst ausrangiert oder zumindest in den einstweiligen Ruhestand versetzt worden, aus dem sie nun die ironisch gefärbte Zuneigung des Cervantinischen Erzählers (bzw. der ersten in einer Reihe von Textinstanzen) wieder auferweckt.

Don Quijote ist, als Roman wie als dessen Hauptfigur, das aus der Kopie geborene Unikat.⁷ Der Roman liefert weit mehr als nur eine Literatursatire auf das obsoletere Imaginarium der Ritterbücher, er verhandelt die Grenzziehung zwischen romanhafter Erfindung und wirklicher Welt, indem er das Schicksal eines Protagonisten schildert, der sich durch allzu immersive Lektüre so vollständig in die literarische Diskursordnung der Ritterbücher hineinbegeben hat, dass er seine Umwelt nur mehr mithilfe der chevaleresken Deutungsmuster wahrnehmen und verstehen kann.

5 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Francisco Rico, Barcelona: Crítica 2001, Teil I, Kap. 1, S. 35f. (im Folgenden abgekürzt: D.Q. span., danach die Nummer des Teils in römischer, die Nummer des Kapitels in arabischer Zahl und schließlich die Seitenzahl, ebenfalls arabisch). Parallel wird die deutsche Übersetzung verwendet: *Don Quijote von der Mancha*, neu übers. v. Susanne Lange, München: Hanser 2008 (abgekürzt: DQ dt.; es folgen wiederum die Nummer des Teils römisch, die Nummer des Kapitels arabisch und sodann die Seitenzahl arabisch).

6 DQ dt., I.1, S. 29.

7 Die neuere Forschung hat neben der rückwärtigen und vorausgreifenden intertextuellen Bedeutung des Quijote, etwa für die Gattungslinien des picareschen und des komischen Romans (vgl. hierzu Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic vs. The Picaresque*, Chicago 1981), vor allem die intrinsische erzählerische Komplexität des Werkes nachzuzeichnen versucht, so etwa die selbstreferentiellen, die metaleptischen und die paradoxalen Binnenspannungen innerhalb der erzählerischen Artikulation. Hierzu vor allem Nina Grabe: «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605/1615) o La paradoja como principio poetológico», in: dies. u. Klaus Meyer-Minnemann (Hgg.): *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*, Madrid: Iberoamericana 2006, S. 127–140.

[E]r versenkte sich so tief in die Bücher, dass er über ihnen die Nächte vom letzten bis zum ersten Licht und die Tage vom ersten bis zum letzten Dämmer verlas, und der knappe Schlaf und das reichliche Lesen trockneten ihm das Gehirn ein, so dass er den Verstand verlor. Sein Kopf bevölkerte sich mit dem, was er in den Büchern fand, mit Verzauberungen und Turnieren, mit Schlachten, Fehden, Blessuren, Liebeschwüren, Amouren, Herzensqualen und anderem abwegigen Unfug. All das nistete sich so fest in seinem Geist ein, dass ihm das Lügengebäude der phänomenalen Phantastereien, von denen er las, ganz unverrückbar wurde und es für ihn auf Erden keine wahrere Geschichte gab.⁸

Das Kernproblem des Ritters von der traurigen Gestalt liegt bekanntlich darin, dass ihm die vielen gelesenen Bücher den Kopf mit Trugbildern angefüllt haben, die er mit der tatsächlichen Welt draußen verwechselt oder zumindest in dieser wirklichen Welt nachzuerleben und weiterzuführen entschlossen ist. Bewegt sich jemand in einem derart stabilen paranoiden Bezugssystem, wie es hier der Fall zu sein scheint, dann stellen sich Fragen nach den Gründen, den möglichen Verlaufsformen und Konsequenzen solchen Tuns, auch solche nach denkbaren Szenarien des Eingreifens oder des Ausstiegs. Wie soll dieser Wahnsinn, dieses Drama von Weltverkennung und Literaturverkennung zugleich, denn überhaupt je ein Ende haben? Von wo sind Hilfe, Heilung, Aufklärung zu erwarten? Das Dilemma ist stabil, solange der Held stabil bleibt, einerseits, und solange auch die Umwelt andererseits sich standhaft weigert, den Imaginationen Quijotes nachzugeben. Als Quijote sich in den Kopf setzt, nach alter Rittersmanier in die Welt hinaus zu ziehen und gefährliche Abenteuer zu bestehen, beginnt deshalb ein lange sich erstreckendes, vielfältiges Kräfte-messen zwischen imaginärer und empirischer Wirklichkeit, deren konträre Zeichenordnungen auf den Wegen dieses neuzeitlichen fahrenden Ritters permanent gegeneinanderprallen. Denn die erklärte Absicht des exzentrisch gewordenen Romanlesers ist es bereits zu Beginn des Romans, „zur Mehrung seiner Ehre und zum Dienst an seinem Land ein fahrender Ritter zu werden und wohlgerüstet hoch zu Ross in die Welt hinauszuziehen, Abenteuer zu suchen und all das zu vollführen, was die fahrenden Ritter, wie er gelesen hatte, vollführten, jeglichem Unrecht abzuhelpen, Gefechten und Gefahren zu

8 DQ dt., I,1, S. 31. «En resolución, él se enfrasco tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.» (DQ span. I,1, S. 39).

trotzen, sie zu bestehen und ewigen Ruf und Ruhm zu erlangen.⁹ Der überschwängliche und feierliche Duktus, in dem der Reisevorsatz des angehenden Helden geschildert wird, markiert die dabei abgegebene Erklärung als eine Art *mission statement*, als programmatische Grundsatzdeklaration, welcher sich der Akteur bei seinen künftigen Abenteuern verpflichtet weiß.

Bereits im Startimpuls des Romans kommen demnach zwei tendenziell konfligierende Handlungskonzepte zur Geltung, erstens die aus zahllosen Ritterbüchern destillierte Charta ehrenhaften chevaleresken Handelns, deren Hauptpunkte in der eben zitierten Passage aufgerufen wurden, und zweitens die mit dem Modell der abenteuerlichen Ausfahrt verbundene Wendung ins Offene, die sich auf den abenteuerlichen Reiz noch unbestimmter Begegnungen und Bewährungsproben einlassen will. Einerseits gilt innerhalb der Welt des klassischen Ritterrepertoires zweifelsohne jenes providentielle „Es steht geschrieben“, das später von Diderots fatalistischem Helden wie ein Mantra beschworen werden wird, andererseits aber wird die Geschehensdynamik des Romans erst durch das Hinzutreten des Unerhörten und nicht Vorherzusehenden, des *improviso*, in Gang gebracht.

Mit einem frisch polierten Rüstzeug ausgestattet, auf seinem alten abgezehrten Klepper reitend, der nun frisch auf den ritterlichen Namen Rocinante getauft ward, und vor allem mit den zahllosen gelesenen Ritteraventiuren im Kopf zieht Don Quijote eines Tages los, um sich nach dem Muster seiner bewunderten Vorbilder auf abenteuerliche Fahrt zu begeben. Schon dieser Aufbruch freilich trägt unübersehbare Merkmale der Unvernunft und der Realitätsleugnung, erfolgt er doch zum denkbar unvorteilhaftesten Zeitpunkt „eines besonders heißen Julitages“ und in unrühmlicher Bescheidenheit, muss sich Quijote doch, um den Protest seiner Haushälterin und seiner Nichte zu umgehen, klammheimlich „durchs Pfortchen seines Hinterhofes aufs Feld hinaus“ stehlen, damit die Unternehmung überhaupt beginnen kann. Aber wohin eigentlich soll er sich nun wenden, was ist eigentlich sein Ziel? Dem ritterlichen Codex folgend, lässt sich die Bestimmung seiner Ausfahrt eigentlich nur mit den Topoi des chevaleresken Imaginariums umreißen. So denkt er etwa daran, ihm könne vielleicht die „Krone von Trapezunt“ zufallen, vor allem aber begreift er seine Ausfahrt als Frauendienst zu Ruhm und Nutzen

9 DQ dt. I.1, S.32. „En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.» (DQ span. I.2, S. 40f).

der edlen Dame Dulcinea von Toboso, welcher der Ritter aus der Mancha nach vollbrachten Heldentaten seine leidenschaftlichen Liebesschwüre zu Füßen legen würde. Doch weil dergleichen abstrakt-idealische Vorhaben keinen klaren Reiseplan ergeben, beschließt Don Quijote, den einzuschlagenden Weg „ganz dem Willen seines Pferdes“ zu überlassen, „denn eben das schien ihm der Lauf des Abenteuers zu sein.“¹⁰

Im Vorgang der räumlichen Fortbewegung sind permanent kleine und größere Richtungsentscheidungen zu treffen, welche in diesem Fall offenkundig nach Maßgabe eines kalkulierten Lenkungsverzichtes zustande kommen. Bei jeder Weggabelung aufs Neue erweist sich Don Quijote hierbei als ein impliziter Gegenentwurf zur bekannten Situation des Herkules am Scheidewege, die ihrerseits geradezu das Grundmodell jeder Entscheidung repräsentiert. Am Verzweigungspunkt wären zwei mögliche Wege einzuschlagen, von welchen der eine die tugendhafte, der andere die lustvolle Fortsetzung verspricht. Herkules kennt beide Alternativen und weiß vorab, welcher Weg auf welche Seite führen wird. Der Abenteurer hingegen, der an einer Bifurkation steht, wird mit alternativen Optionen konfrontiert, die sich im Hinblick auf ihren prospektiven späteren Nutzen müssen bewerten lassen, ohne dass man diese Folgen am Gabelungspunkt bereits verlässlich genug abschätzen könnte. Es ist diese Abwägungssituation, deren narratives Gestaltungsrepertoire Roland Barthes einmal mit dem Begriff des „proairetischen Codes“¹¹ beschrieben hat.

Auch Don Quijote gerät wiederholt in die Situation, an Kreuzungs- oder Gabelungspunkten mit divergierenden Richtungsoptionen konfrontiert zu sein, und er tendiert grundsätzlich dazu, hierbei keineswegs selbst lenkend einzugreifen, sondern den Fortgang der Dinge ganz dem Eigensinn des ihn tragenden Pferdes zu überlassen. Doch ist dies nicht etwa so aufzufassen, dass sein romanhafter Weg durch die prosaische Wirklichkeit den Lenkungsimpulsen eines eingebauten Zufallsgenerators unterläge. Vielmehr lassen sich für die jeweils realisierte Option ganz naheliegende und plausible Gründe finden, wie in einer Passage gegen Ende der ersten, noch vergleichsweise kurzen Ausfahrt auf exemplarische Weise erzählt wird.

10 DQ dt. I.2, S. 35. «[...] y con esto se quietó y prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras.» (DQ span. I.2, S. 46).

11 Vgl. Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil 1970, S. 26f. Mit dem Terminus «proaïrétique» (wörtlich ‚vorzugsweise nehmend, [für sich] auswählend‘) bezeichnet Barthes eine Sequenz von einzelnen Handlungen und Verhaltensweisen, die von der Erzählinstanz allesamt unter einen einheitlichen Begriff subsumiert werden. Analog dazu muss auch in einer Entscheidungssituation die Kette möglicher Ereignisse und Ereignisfolgen prospektiv abgewogen werden.

Da gelangte er an eine Wegkreuzung, und sogleich beschwor die Phantasie ihm all die Scheidewege herauf, an denen fahrende Ritter immer grübelten, welche Richtung sie einschlagen sollten. Um es ihnen gleichzutun, hielt er eine Weile inne, und nachdem er angemessen gegrübelt hatte, überließ er Rocinante die Zügel und seinen Willen, und der strebte nach dem vorigen Ziel, in Richtung Heimatstall.¹²

Wenn dezidierte Richtungsentscheide ausbleiben, übernimmt auf Seiten des Pferdes der Stalldrang das Kommando, der Wunsch nach Rückkehr an den heimischen Ausgangspunkt. In dieser Szene sind zwei erzähltechnische Aspekte bemerkenswert. Zum einen lenkt Cervantes den Blick darauf, dass in den klassischen Ritterromanen das Skript der Suche nach Abenteuern meistens *nicht* auf eine bestimmte geographische Richtungsvorgabe oder ein zu erlangendes Ziel festgelegt ist (dies im Kontrast etwa zu Kreuzzugs-Narrativen oder zum Stoffkreis des Rolandslieds), sondern prinzipiell jede Region als abenteuerträchtig und insofern handlungsfördernd gelten kann, sofern nur der diegetischen Grundbedingung Genüge getan wird, dass überhaupt eine Fortbewegung stattfindet, denn sie ist erforderlich, damit mehrere Episoden in gewisser Diversität aneinandergereiht werden können. Zum zweiten macht die Passage deutlich, dass Don Quijote ein ausgeprägtes Talent dafür hat, sich in Momenten der unvermeidlichen Berührung mit der Wirklichkeit aus den dabei drohenden Desillusionierungseffekten dadurch herauszuziehen, dass er sich kurzerhand und ohne Aufbegehren den jeweils gegebenen Umständen anbequemt und darum bemüht ist, für auftretende Ungereimtheiten jeweils eine Erklärung zu finden, mit welcher sich seine chevalereske Lesart trotz mancher Blessuren noch aufrecht erhalten lässt. Wenn etwa die Gegner allzu übermächtig und gefährlich zu werden drohen, dann sind sie vielleicht in ritterlicher Hinsicht gar nicht satisfaktionsfähig, so dass man einem Kampf aufrechten Hauptes aus dem Weg gehen kann. Oder wenn allzu eklatante kognitive Dissonanzen zwischen Quijotes phantasmatischen Vorstellungen und der verifizierbaren empirischen Wirklichkeit auftreten, so werden diese dadurch wegmoderiert, dass Quijote kurzerhand entweder die jeweiligen Gegner oder seine Helferfiguren für verzaubert oder verblendet erklärt. In der geschilderten Szene befand sich der Protagonist offenkundig (und schon zum wiederholten Male) in der Verlegenheit, dass er

12 DQ dt. I.4, S. 53. «En esto, llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquéllos tomarían, y, por imitarlos, estuvo un rato quedo; y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza.» (DQ span. I.4, S. 67).

gar nicht hätte angeben können, wo genau und aus welchen Gründen er jene Abenteuer anzutreffen vermute, auf die er so erpicht war. Bereits in den ersten Spielzügen des Ausritts lässt der Autor diese Schwierigkeit des Helden deutlich hervortreten. Denn Quijote war trotz seiner gründlichen Lektüren letztlich nur aufs Geratewohl losgeritten, ohne sich im Geringsten darüber Rechenschaft abzulegen, wohin, in welche Himmelsrichtung und Region er sinnvollerweise eigentlich seine Ausfahrt würde lenken sollen. Und tatsächlich läuft die erste Ausfahrt schon an ihrem allerersten Reisetag Gefahr, auf unrühmliche Weise und unverrichteter Dinge abgebrochen zu werden, weil sich aufgrund der allzu prosaischen Umstände einer Abenteuer narration nicht die geringsten Anhaltspunkte bieten, so lange und ausdauernd der *caballero andante* auch auf seinem müden Klepper in der Sommerhitze über die Felder trottet.

Fast den ganzen Tag zog er dahin, ohne dass etwas Berichtenswertes geschehen wäre, worüber er schier verzweifeln wollte, denn zu gern wäre er eilends jemandem begegnet, an dem er die Kraft seines starken Armes hätte erproben können. Nirgendwo zeigt sich das Abenteuer, so weit der tatendurstige Fahrensmann seine Blicke auch schweifen lässt, und so besteht die schnöde aber zutreffende Zusammenfassung vom ersten Tage seiner Ausfahrt darin, dass er den ganzen Tag lang nur dahinzog, und als die Nacht anbrechen wollte, waren sein Gaul und er todmüde und halb verhungert.¹³

Recht eigentlich also beginnt der Roman dieses fahrenden Ritters mit einer Krise des Abenteuers als Erlebnis-Paradigma und lässt in eins damit auch eine strukturelle Verlegenheit des abenteuerlichen Erzählmusters hervortreten.¹⁴ Denn die episodische Aufreihung punktueller Begegnungen, Gefahren und Bewährungsproben, auf die das Abenteuer narrativ gründet, muss notgedrungen in Kauf nehmen, dass zwischen diesen einzelnen Spannung erzeugenden Impulsen der Weg der Helden einen gewissen Leerlauf aufweist, so dass antagonistisch verdichtete und handlungsarme Erzählstrecken einander abwechseln. Noch oft wird im Fortgang der Lektüre des *Quijote* sich die eben gehörte Formulierung zu Wort melden, der Protagonist bzw. die Protagonisten seien auf ihrem Reiseweg vorangeschritten, „ohne dass etwas Berichtenswertes

13 DQ dt. I.2, S. 37. «Casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese, de lo cual se desesperaba, porque quisiera topar luego con quien hacer experiencia del valor de su fuerte brazo. [...] y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre.» (DQ span. I.2, S. 48.)

14 Dies prädestiniert das Erzählmodell des Quijote auch für die produktive Fortschreibung in späteren Kontexten des Bildungsromans; vgl. Isabel Hernández, „Don Quijote als Vorläufer des Bildungsromans“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 48 (1/2016), S. 123–141.

geschehen wäre“. In ebendieser oder ähnlicher Form zieht sich die Floskel geradezu als ein roter Faden durch das narrative Gewebe hindurch (und wird von modernen Adepten der *aventure* wie etwa Peter Handke in seinem spanischen Roman *Der Bildverlust* denn auch mit ironischer Nostalgie zitiert, wenn es darum geht, bei der Durchquerung der Sierra de Gredos dem Vorbild Don Quijotes seine Reverenz zu erweisen).¹⁵

Als die Erzählung von der ersten Ausfahrt Don Quijotes schon im Begriffe steht, den Protagonisten am Ende dieses ersten, ernüchternden Tages mit seiner literaturlastigen Abenteuerrunde ergebnislos ins Leere laufen zu lassen, was dem Roman insgesamt ein vorschnelles Ende bereitet hätte, just an diesem kritischen Punkte, stellt sich dank umsichtiger Regie genau zur rechten Zeit das notwendige Quentchen Glück ein, und zwar in Gestalt jenes Zufallstreffers, der an der Reisedecke „nicht weit vom Weg“ des erhitzten, von Hunger und Durst schon geschwächten Reiters eine Schenke auftauchen lässt. Mit ihrem Grundriss und ihrem Gemäuer zeigt sich die Schenke dem phantasiebegabten Leser „sogleich als Burg mit vier Türmen samt Hauben aus funkelndem Silber“¹⁶, in den zwei „zufällig“ vor dem Eingang sich die Wartezeit vertreibenden Lustmädchen erkennt der informierte Ritter selbstredend zwei Burgfräulein, die seines noblen Beistands bedürfen, und den als Burgherrn angesprochenen Wirt der Schenke kann Don Quijote durch seine Beharrlichkeit sogar dazu bewegen, ihn nach dem von der Literatur verbürgten Ritual (oder vielmehr einer abgekürzten Schwundform desselben) feierlich zum Ritter zu schlagen.

Hierbei heben Erzählung und Protagonist den prozeduralen Charakter dieses Vorgangs demonstrativ hervor, was wiederum ein klärendes Licht auf die Funktionsweise der ‚quijotesken‘ Realitätsverknüpfung überhaupt wirft. Denn mit jenem Ritterschlag, den Don Quijote durch den halb unwilligen, halb amüsierten Gastwirt erfährt, wird eine Art von Kontrakt zwischen dem verrückten Helden und seiner skeptischen Mitwelt besiegelt, der die verschobene Wahrnehmung des Protagonisten im Sinne eines metaphorisch umkleideten Realitätsbezuges gelten lässt. Sobald der Wirt die Fixationen seines Gastes durchschaut hat, fällt es ihm leichter, bei der Komödie des Ritterschlages mitzuspielen; eine Kapelle, wie von dem Gast erfragt, sei hierzu gar nicht erforderlich, belehrt der schelmische Wirt den Initianden, „das A und O der Ritterweihe bestehe im Handschlag im Nacken und im Schwertschlag auf die Schulter, soweit er über die Ritterbräuche unterrichtet sei“.¹⁷ Die

15 Peter Handke, *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, z.B. S. 498f.

16 DQ dt. I.2, S. 37.

17 DQ dt. I.3, S. 47.

Einhaltung performativer Regeln führt zur gültigen Investitur des Novizen in sein Ritteramt, und diese wird auch nicht geschmälert durch den Umstand, dass sie nur mit ironischem Vorbehalt und in vollem Bewusstsein ihrer Verrücktheit geschieht.

Eine legitime Investitur wiederum setzt auch psychologische Investitionen voraus und zieht weitere nach sich. Obschon das Rittertum durch die slapstickhafte Zeremonie parodistisch ins Lächerliche gezogen wird, bleibt die Valenz des symbolischen Handelns selbst dabei intakt; auch die weitere Abfolge des Geschehens wird sich eng am narrativen Handlungsschema der geschassten Ritterromane anlehnen. Auch und gerade diejenigen, die von der Absurdität dieser gelebten Ritterfiktionen überzeugt sind, finden sich partiell zur willigen „suspension of disbelief“ bereit, damit der Zauber wirken kann. Dabei führt der Text im Ganzen dreierlei verschiedene Reaktionsmuster auf den Ritterwahn seines Protagonisten vor: erstens die besorgte Abwehr der Freunde, die Quijote mit allen Mitteln von seinen schädlichen Ideen kurieren wollen und am Ende der ersten Ausfahrt deshalb ein schlimmes Autodafé unter den gesammelten Ritterbüchern veranstalten – aber damit ungewollt deren Faszinationskraft bejahen; zweitens die verschmitzte Kooperation, wie sie im Verhalten des ersten Wirtes beispielhaft beschrieben ist, der das Leiden seines Gastes für untherapierbar hält und deshalb gar nicht erst den Versuch unternimmt, ihn mit einer vernünftigen Weltsicht zu konfrontieren; drittens schließlich fallen als Konfliktquelle die erbosten Reaktionen all derjenigen ins Gewicht, die den systematischen Charakter von Quijotes Weltverknennung nicht verstehen und sich deshalb von ihm beleidigt und herausgefordert fühlen. Auf diese Weise lässt Cervantes die sozialen Bewertungen von Don Quijotes Ritterfahrten oszillieren zwischen offener Opposition auf der einen, mitleidvoller Therapie auf der anderen Seite, während sich dazwischen allerhand Spielarten jener ironischen Kollaboration anfinden, die auch auf Seiten des Lektüerverhaltens gegenüber dem Roman in späteren Zeiten zum dominanten Reaktionsmuster werden würden. Wohlwollendes Mitgehen im überkommenen narrativen Schema, bei zugleich amüsiertes Distanz und vermeintlicher Überlegenheit gegenüber Quijotes kognitiven Dissonanzen.

III

Erzähltechnisch allerdings wären diese epistemischen Kontrastbildungen nicht so ohne weiteres zu vermitteln gewesen, hätte sich Cervantes nicht eines zusätzlichen darstellerischen Kniffes bedient, indem er seinem fahrenden Ritter ab der zweiten, längeren Ausfahrt statusgemäß einen mitreisenden

Knappen zur Seite gesellte: Don Quijote rekrutierte einen Nachbarn aus dem selben Dorf, nämlich den besitzlosen Bauern Sancho Panza, zwar einen „guten Mann [...], aber mit wenig Witz unter dem Schopf. Dem redete, setzte und sicherte er so viel zu, dass der arme Dörfler schließlich einwilligte, mit ihm auszuziehen und ihm als Schildknappe zu dienen.“¹⁸

Die Einführung der Helferfigur ist eine der strukturell folgenreichsten Erfindungen dieses Romanciers, der damit die starre Opposition zwischen subjektiver Imagination und objektivierter Mitwelt stellenweise aufzuheben vermag zugunsten einer dualen Dramaturgie, die im kontrastiven Aufbau des Figurenpaares schon geradezu dialektisch genannt werden kann. Sancho Panza ist ein illiterater Bauer, der ganz unzweideutig dem Boden, der Schwerkraft, dem Sinnlichen und Leiblichen zugetan ist; er ist von schlichtem Gemüt und rundlicher Statur, was durch seinen sprechenden Figurennamen (Panza bedeutet soviel wie ‚Wanst‘) noch zusätzlich unterstrichen wird. Der untersetzte, beleibte Knappe Sancho und der hochgewachsene, klapperdürre Quijote sind ein Figurenpaar, das nicht nur in seiner Leiblichkeit durch komplementäre Gegensatzbildung charakterisiert ist; der eine ist hochgradig belesen und bemerkenswert eloquent, lässt es aber an gesundem Menschenverstand fehlen; der andere kann weder lesen noch schreiben und zeigt auch bei der mündlichen Rede zahlreiche Unbeholfenheiten, doch weiß er sich in alltäglichen Situationen bemerkenswert gut zurechtzufinden. Diese kontrastive Optik, wie sie auch in zahlreichen Illustrationen des Figurenpaares aufgegriffen wird, hat die meisten Interpreten dazu geführt, das Verhältnis von Herr und Diener vorwiegend vom Gegensatz zwischen Kopf und Bauch, zwischen idealistischer und materialistischer Welthaltung, abzuleiten. Doch darf dabei nicht vergessen werden, dass sich Sancho Panza vom Start weg, obwohl ihm keine Ritterbücher solche Flausen hatten in den Kopf setzen können, für die illusionären Versprechungen eines Lebens der *aventure* durchaus empfänglich zeigt.

So führte Don Quijote etwa ins Feld, er könne guten Gewissens mit ihm gehen, denn bestimmt werde ihnen bald ein Abenteuer begegnen, bei dem er in einem Schnapp ein Eiland gewinne, zu dessen Gubernator er ihn ernennen wolle. Nach derlei und anderen Versprechen verließ Sancho Panza [...] Weib und Kinder und verdingte sich als Knappe bei seinem Nachbarn.¹⁹

18 DQ dt. I.7, S. 73. «En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien (sí es que este título se puede dar al que es pobre), pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero.» (DQ span. I.7, S. 91).

19 DQ dt. I.7, S. 73. «Decíale, entre otras cosas, don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quitame allá esas

Offenkundig gehört Sancho Panza nicht zu denjenigen, für die Quijotes Unzurechnungsfähigkeit auf den ersten Blick erkenntlich ist, sonst wäre er mit seiner Einwilligung zu der gemeinsamen Mission nicht so schnell bei der Hand gewesen. Was ihn lockt, ist vor allem die Aussicht auf persönliche Vorteile sowohl materieller als auch ideeller Art. Die Vorstellung sagt ihm durchaus zu, er könne nach nur wenigen abenteuerlichen Wendungen auf einen Schlag zum „Gubernurator“ eines „Eilandes“ avancieren, und mit einem solchen hübschen Karriereerfolg wäre er dann auch in der Lage, seine zurückgelassene Frau bei der triumphalen Heimkehr wieder versöhnlich zu stimmen. Cervantes hat hierbei seinen Protagonisten mit Bedacht ein nicht ganz alltägliches Vokabular an die Hand gegeben, so sprechen Quijote und Sancha in diesen Belangen stets von einer *ínsula*, wie es der evozierten literarischen Tradition entspricht, statt den gebräuchlichen spanischen Ausdruck *isla* zu benutzen. Ein „Eiland“ zu erlangen und als dessen „Gubernurator“ zu fungieren, verspricht um so vieles mehr, als die reale Inbesitznahme einer empirischen Insel jemals würde einlösen können, und bleibt zugleich hinter dem Wirklichkeitsgrad des gewöhnlichen Wortes so erheblich zurück, dass das lockende Ziel niemals aus der Sphäre des Illusorischen herausgelangen wird.

Sancho packt kurzerhand einen Knappsack zusammen und beschließt, in Ermangelung eines besseren Reittieres, seinen Herrn auf einem „Esel“ zu begleiten, was wiederum Quijote nicht wenig irritiert, da er sich hierfür keines Präzedenzfalles in all den von ihm gelesenen Ritterromanen entsinnen kann. Auch der Knappe ist bei der nun folgenden zweiten, den ersten Romanteil vollends ausfüllenden Abenteuerfahrt mit Begeisterung dabei, und gleich seinem Herrn ist er sogar bereit, zugunsten eines in der Ferne liegenden Glücksversprechens alle Annehmlichkeiten und Bindungen aus der angestammten Nähewelt großlos hinter sich zu lassen, sobald die Vorbereitungen zur großen Ausfahrt abgeschlossen sind.

Nachdem all das gemeistert und vollbracht war, verließen sie eines Nachts ungesehen den Flecken, ohne dass sich Panza von Kindern und Frau oder Don Quijote von Haushälterin und Nichte verabschiedet hätte. Sie ritten forsch drauflos und waren sich bei Tagesanbruch sicher, dass niemand sie mehr finden würde, der sie hätte suchen wollen. [/] Sancho Panza thronte wie ein Patriarch auf seinem Esel, gerüstet mit Knappsack und Weinschlauch und einem unbändigen Verlangen, sich als Gubernurator des Eilandes zu sehen, dass sein Herr ihm versprochen hatte.²⁰

pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador della. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer e hijos y asentó por escudero de su vecino.» (DQ span. I.7, S. 91).

20 DQ dt. I.7, S. 74. «[...] todo lo cual hecho y cumplido, sin despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni don Quijote de su ama y sobrina, una noche se salieron del lugar sin que persona

Nur wenig an erzählerischem Arrangement bedarf es hier, um auch den Begleiter in den schwebenden Reisemodus einer *aventure* zu versetzen, auf die der bodenständige Bauer gar nicht vorbereitet gewesen war. Es ist die Eigendynamik der Fortbewegung selbst, die beide mit der hochgestimmten Erwartung großer Begebenheiten erfüllt. Syntaktisch regiert in diesem Auftakt zur zweiten Ritterfahrt die Figur des Parallelismus. Herr und Meister, Suchen und Finden, Reiter und Tier, Versprechen und Lohn, oder auch: materieller Proviant und ideelle Providenz, solche Paare bilden in ihrem je eigenen Doppelspiel zusammen die treibenden Kräfte dieser Formation.

Quijote auf Rocinante und Sancho auf seinem Esel schaffen als Figurentableau schon durch ihre choreographische Aufstellung gewissermaßen Gradationen und Potenzierungen des der Handlung insgesamt zugrundeliegenden Prinzips parodistischer Imitation. Erster Schritt: Quijote imitiert mit Rüstung und Pferd die symbolische Statur des chevaleresken Akteurs, der seinerseits hierbei in seiner mythischen Form eines kentaurischen Misch- oder Doppelwesens evoziert wird, bei dem animalische Kraft, mechanische Hülle und beseelter Männerleib eine kaum mehr voneinander ablösbare Legierung eingehen. Zweiter Schritt: Die von Quijote selbst verkannte parodistische Dimension seiner chevaleresken Imitation wird durch Akte sekundärer Mimesis seitens seines Begleiters drastisch hervorgekehrt, indem dieser seinerseits die stilistischen Vorgaben bezüglich des Erscheinungsbildes von Reiter und Pferd gründlich desavouiert und ohne ritterliches Gewand schlichtweg auf einem Esel dahergetrabt kommt, auf einem subalternen Lasttier also, dessen kulturellem Status seit je schon stark komödiantische Züge anhaften. Dritter Schritt: Im gemeinsamen Auftritt von Don Quijote und Sancho Panza wird jene epochale Zeitdifferenz, welche die Imagination des ritterlichen Originals von ihrer imitativen Realisierung als Kopie trennt, in ihrer Linearität tendenziell aufgehoben zugunsten einer choreographischen Gleichzeitigkeit, die das logisch und ontologisch getrennt zu Haltende in ein figürliches Neben- und Miteinander transponiert. Viertes und letztes Schritt: Sowohl altes wie neues Rittertum werden auf ihre *driving forces* hin transparent gemacht: Im mittelalterlich-chevaleresken Falle war dies die symbolische Verbindung von Kraft und Postur, die sich diesseits je einzelner episodischer Bewährungs-episoden in der bildhaft repräsentierbaren *agency* von Ross und Reiter verdichtete; seitens der späteren (früh)neuzeitlichen Nachfahren sind jedoch als treibende Kräfte des Geschehens einerseits das Begehren nach Nachahmung

los viese; en la cual caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguros de que no los hallarían aunque los buscasen. [/] Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la insula que su amo le había prometido.» (DQ span. I.7, S. 92f.)

und Paarbildung selbst zu verstehen, andererseits die Eigenwilligkeit jener sekundären Akteure, welche anstelle eines souveränen Subjekts die eigentliche Lenkung des Geschehens übernehmen. Quijote überlässt von nun an alle Richtungsentscheide entweder seinem Pferd oder Sancho, und Sancho seinerseits agiert jeweils in Abhängigkeit von den Spielräumen, die ihm sein Esel lässt, dessen An- oder Abwesenheit den Roman als ein untergründiges und für Verwirrung sorgendes Leitmotiv durchzieht.

Es ist weit mehr als eine *façon de parler*, wenn der Autor dieses Geflecht sich verschiebender Leitkompetenzen mit dem Wirken des Zufalls begründet. „Der Zufall wollte es, dass Don Quijote dieselbe Richtung und denselben Weg einschlug wie bei seiner ersten Fahrt, nämlich über die Felder von Montiel, die er nun mit weniger Strapazen als das letzte Mal durchquerte, denn es waren die ersten Morgenstunden, und die schrägen Sonnenstrahlen behelligten sie nicht.“²¹ Was hier scheinbar (und explizit nur in der deutschen Übersetzung) als Wirkmechanismus des Zufalls durchschlägt, ist jedoch nicht die Willkür höherer Gewalt im Sinne einer nicht weiter begründbaren Präferenz, sondern die Einsicht, welche Kräfte sich in kybernetischen Prozessen am stärksten durchsetzen, wenn ihnen nicht deliberativ Einhalt geboten wird. So zeigt sich vorderhand in der Wahl bzw. Nicht-Wahl des Reisezieles schlichtweg die leicht erklärliche Macht des Wiederholungszwanges.

Wohin gehen wir? Immer nach Hause, wird Novalis sagen. Oder eben dahin, wohin bereits die frühere Ausfahrt geführt hatte. Auf diese Weise wird aus einer willkürlich eingeschlagenen Richtung ein ordnungsstiftender Anhaltspunkt in der raumgreifenden Semantik jenes ritterlichen Kursus, der bereits bei den literarischen Vorbildern Quijotes stets auf Wiederholung bzw. Zweimaligkeit verwiesen war. Genau genommen hat Don Quijote das Prinzip des doppelten Kursus bereits durch die Nachträglichkeit seiner den Lektüren nachempfundenen Ausfahrt realisiert, als eine ins äußere Feld der Landschaft hinein projizierte Wiederholungstat seiner zuvor bereits in der Lektüre durchlaufenen Abenteuer. Indem er nun seiner allzu kurzen und ziemlich enttäuschenden ersten Ausfahrt sogleich eine zweite und weit längere folgen lässt, sich dabei zudem, durch einen Begleiter verstärkt, als erweitertes respektive verdoppeltes Subjekt auf diesen zweiten Anlauf zur Heldenbahn begibt, betreibt Quijote eine sogar mehrfach gespiegelte Nachfolge-Aktion, sowohl gegenüber sich selbst wie gegenüber seinen spätmittelalterlichen Vorbildern.

21 DQ dt. I.7, S. 74. «Acertó don Quijote a tomar la misma derrota y camino que el que él había tomado en su primer viaje, que fue por el campo de Montiel, por el cual caminaba con menos pesadumbre que la vez pasada, porque, por ser la hora de la mañana y herirles a soslayo los rayos del sol, no les fatigaban.» (DQ span. I.7., S. 93).

Quijotes Grundeinfall beruht darauf, die *en miniature* bzw. *in effigie* vollzogenen abenteuerlichen Lektürewege aus den Büchern hinaus ins äußerliche Leben zu kopieren, mit vergrößerndem Abbildungsmaßstab und unter Ausblendung jener narrativen Rahmungen und semiotischen Geltungsvorbehalte, die den tradierten Literaturstoff eigentlich narrensicher eingeeht hatten. Er entwirft, indem er mit Rüstung und Pferd, mit seinem Schildknappen und dessen Esel durch die Landschaft reitet, das Großgemälde einer heroischen Welt, in der sämtliche Erscheinungen mit der Semantik des Rittertums aufgeladen und nach dessen Spielregeln bearbeitet werden. Das Reale in seiner zeitgenössischen Topographie wird dabei durch eine doppelte Verschiebung gegen das Imaginäre des Protagonisten abgesetzt, da dessen Referenzsystem sowohl obsolet ist, d.h. einer geschichtlich zurückliegenden kulturellen Epoche angehört und sich zudem durchweg in einer fiktionalen, von der Lebenswirklichkeit abgesetzten Welt sagenhafter und wunderbarer Phänomene bewegt.

„Was für Riesen?“ fragte Sancho Panza. / „Die du da vor dir siehst“, erwiderte sein Herr, „die Arme so lang, dass sie bei manchen fast zwei Meilen messen.“ / „Aber seht doch, Herr“, antwortete Sancho, „was dort erscheint, sind keine Riesen, sondern Windmühlen, und was wie Arme erscheint, sind ihre Flügel, die im Wind wirbeln und den Mahlstein bewegen.“²²

Bereits in ihrem ersten gemeinsamen Abenteuer werden Don Quijote und Sancho Panza als Vertreter konfligierender Wahrnehmungsmuster vorgeführt, die beide mit der Evidenz ihrer jeweiligen Deutungskonzepte argumentieren. Quijote beruft sich auf seine umfangreichen Literaturkenntnisse, welchen er das Wissen um die Existenz von Riesen verdankt und die Handlungsaufforderung entnimmt, die Erdoberfläche von der dämonischen Gewalt dieser gefährlichen Ungetüme zu befreien. Sancho wiederum ist zwar bislang kaum aus dem eigenen Dorf herausgekommen, doch scheint ihm die um 1600 noch vergleichsweise neue Technik der Energiegewinnung durch Windkraft so geläufig zu sein, dass er die mit überlangen Armen herumwirbelnden Gebilde mühelos als Windmühlen zu identifizieren vermag; überdies versieht ihn der Autor hier mit einem erheblichen Maß an psychologischem Einfühlungsvermögen, so dass Sancho sogar noch gute Gründe für den kognitiven Fehlschluss seines Herrn anzugeben weiß und diesen mit Plausibilitätserwägungen

22 DQ dt. I.8, S. 76. « – ¿Que gigantes? – dijo Sancho Panza. / Aquellos que allí ves – respondió su amo – de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas. / – Mire vuestra merced – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas de viento, hacen andar la piedra del molino.» (DQ span. I.8, S. 95).

umzustimmen versucht. Wie Wirklichkeit entsteht, nach welchen Konzepten sie jeweils gesehen und gedacht werden kann, das ist Verhandlungssache.

Im Gespann des Ritters und seines Knappen hat Cervantes eine Möglichkeit geschaffen, die konsekutive Reihe von episodischen Bewährungsproben, wie sie den mittelalterlichen Aventure-Weg auszeichneten, auf eine reflektierende Kommentarebene zu überführen. Wie nebenbei wird in derlei Episoden die Rolle des Sekundanten in ihrer dreifachen narrativen Funktion statuiert; denn erst als er mit Sancho zusammen die Welt durchstreift, hat Quijote die Möglichkeit (oder die Erfordernis), seine Haltung und Handlungsweise jeweils zu diskursivieren, er muss sich gegenüber seinem Begleiter erklären, was diesem wiederum den Part des Widerspruchs überträgt. Da Sancho seinerseits damit auch zum wichtigsten (oft sogar einzigen) Beobachter und Zeugen von Quijotes Heldentaten avanciert, kommt ihm schließlich noch die in Stellvertretung des Autors übernommene Aufgabe zu, das flüchtige Nacheinander der Episodenreihe in die Haltbarkeit eines memorialen Archivs zu überführen.

Es ist so gesehen der Sekundant, der die Wirrnisse seines Herrn und Meisters zusammenhält. Sofern die Maschinerie des chevaleresken Handlungsganges mit ihren bewährten Triebkräften und Transportelementen selbst in dieser *imitatio* noch weiterhin zu greifen vermag, tut sie dies also in einem als Tribut an das zeitgenössische Denken konzidierten Status des *Sekundären*. Der Roman oszilliert kunstvoll und langanhaltend auf der Schwelle, die den generischen Ritterroman und seinen höfischen Imaginationsraum von den neuzeitlichen Gattungen trennt, in denen auf je unterschiedliche Weise die Kontaktzone von Ich und Welt, Subjekt und Objekt ausgehandelt wird. Bereits die arkadischen Schäfer-Szenerien der Renaissance, auf die etwa in der Episode um die Schäferin Marcela und ihren unglücklichen Verehrer Grisóstomo angespielt wird, stehen als dezidierte *imitationes* in einem demonstrativen Sekundärverhältnis zu der bukolischen Tradition der Antike, welche sie mit neuen poetischen Mitteln, etwa jenen des Petrarkismus, evozieren. Auch im Schelmenroman und im Narrativ der abenteuerlichen Reise, zwei weiteren genotextuellen Grundmustern, die im *Quijote* aufgenommen werden, kommt auf je unterschiedliche Weise eine spezifisch neuzeitliche Dimension von Partikularität zur Geltung, da Pícaro und Reisender jeweils nur limitierte Perspektiven auf das von ihnen sondierte Wirklichkeitsterrain zu werfen in der Lage sind. Die Anbindung des Quijote an eine Pluralität sowohl historisch abgesunkener wie auch rezent erprobter Gattungsmuster macht sicherlich eine besondere Stärke dieses Romanexperimentes aus, denn sie sorgt in einer vergleichsweise schlichten Grundkonstruktion für wiederholte Wechsel des erzählerischen Stils und der von den Figuren selbst angeschlagenen Tonlage; die

Figuren selbst schon umfassen ein breites Repertoire, das elegisch, heroisch, satirisch, vornehm oder grob sein kann, mal doppelbödig und mal naiv; dieweil das Erzählverhalten von epischer Breite über novellistische Gedrungenheit bis hin zu Sentenzen und exemplarischen Nutzenwendungen reicht, durchzogen von theatralen Dialogpartien und eingelegten Gedichten, so dass der *Don Quijote* sich im Sinne Bachtins als eine inkorporierende Gattung erweist, die eine Vielfalt anderer gattungspoetischer Modelle in sich zu integrieren bzw. an sich zu assimilieren vermag.

Diese Beobachtungen zielen auf das Argument, den Ansatz der Ritterroman-Parodie interpretativ dahingehend zu erweitern, dass sich im *Don Quijote* eine permanent mitlaufende Diskursebene der Literaturbeobachtung nachzeichnen lässt, bei der die Gesetzmäßigkeiten und Grenzen unterschiedlicher Genres durch ihre Kombination bzw. Nachbarschaft sichtbar gemacht werden. Die narrative Energie Cervantes' richtet sich, ähnlich wie dann in seinen *Novelas ejemplares*, auf die Inszenierung von perspektivischer Pluralität und Partikularität, hier insbesondere verkörpert in der Dualität des Protagonistenpaares Quijote und Sancho.

Wo aber bliebe dann noch jenes Minimum an *Konsistenz*, die erst das Ganze des Textes zu einem narrativen Projekt, oder gar: zu einem in sich stimmigen sprachkünstlerischen Gebilde werden lässt? Für die Funktion eines solchen verbindenden Gestaltungselements, so die These, setzt der Roman auf die durchgängige Inszenierung und Variation von Diskrepanz-Effekten: Diskrepanz in der Weltwahrnehmung zwischen Quijote und Sancho, Diskrepanz auch zwischen den divergenten Gattungsmustern, auf deren Schemata Cervantes je mit ironischer Brechung zurückgreift. In formaler Hinsicht handelt es sich um einen Text, der seine eigenen Nahtstellen deutlich hervorkehrt oder sogar welche fingiert. Zu dieser Art von Diskrepanzeffekten zählt etwa der Umstand, dass die anfangs etablierte Erzählsituation bereits im 8. Kapitel des ersten Teils aufgrund eines angeblichen Manuskriptschadens plötzlich abbricht – mitten in dem spannenden Kampf, den Quijote mit dem Basken zu bestehen hat –, aber nach umständlicher Suche und wundersamem Findegelück die Diegese im anschließenden 9. Kapitel sogleich mit dem Ende besagten Abenteuers fast bruchlos fortgesetzt werden kann. An dieser Bruchlinie hat explizit ein sogenannter „segundo autor“ des Quijote eingegriffen, der sich dann als Herausgeber und Übersetzer einer arabischen Quelle geriert – auch dies manifeste Indizien jener Dimension des Sekundären, die mit Cervantes als die eigentliche Wirkungsweise von Literatur überhaupt aufzufassen ist. Bedürftigen diese Dopplungen und Brechungen als intrinsisches Strukturprinzip überhaupt noch einer weiteren Bestätigung, so könnte sie

nicht treffender gegeben werden als mit dem Auftakt des zehnten Jahres nach dem ersten Band erschienenen Fortsetzungsteils, in dem nun Quijote und Sancho sich selber als bereits literarisch gewordenen Figuren begegnen.

Neben der Gattungsp pluralität und der Einführung einer dialektischen Helferfigur besteht die dritte und weitreichendste romanpoetische Innovation des *Quijote* in der paradoxen Perspektive jenes metafictionalen Selbstbezugs, den die Figuren durch ihre Begegnung mit dem eigenen Druckwerk erlangen. Das geschieht anfangs des zweiten Bandes durch die Begegnung mit einem frisch von der Universität zurückgekehrten Bakkalaureus, der von der Publikation des *Quijote*-Romans und ihrem Inhalt Erstaunliches zu verkünden hat. Als erster unter den Hauptfiguren ist der staunende Sancho mit dem Bericht des Samson Carrasco über das Druckerzeugnis konfrontiert, und gibt das Gehörte sogleich an seinen Gebieter weiter: „Ich gehe hin, begrüße ihn, da erzählt er mir, Eure Geschichte gab es schon als Buch mit dem Titel *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. Und ich selbst soll auch drin vorkommen, mit meinem eigenen Namen Sancho Panza, ebenso die Herrin Dulcinea von Toboso und noch ganz andre Dinge, die wir beide mutterseelenallein erlebt haben. Da musste ich mich vor Schreck bekreuzigen, denn Teufel, wie hat der Geschichtschreiber das alles wissen können?“²³ Der Bakkalaureus Samson bestätigt dem staunenden Helden diese Kunde und fügt hinzu, dass inzwischen vom dem Werk „bereits über zwölf tausend Bände gedruckt wurden“ und die Geschichte bereits in zahlreichen europäischen Ländern nachgedruckt worden sei, so etwa in Portugal oder jüngst in Antwerpen; „ich meine gar“, fügt der studierte Mensch hinzu, „es wird bald kein Land und keine Sprache geben, in die es nicht übersetzt ist.“²⁴ Nicht nur der Name Don Quijotes ist damit in aller Munde, auch auf die untersetzte Gestalt seines Begleiters fällt dabei einige Aufmerksamkeit ab, wie der Bakkalaureus geflissentlich ergötzt: „er ist die zweitwichtigste Figur, und so mancher hört in der Geschichte lieber ihn reden, als den Schlauesten darin, obwohl es auch heißt, er habe die

23 DQ dt. II.2, S. 32. «[...] y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y de la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribio.» (DQ span. II.2, S. 645).

24 DQ dt. II.3, S. 35. «[...] que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia [...] y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.» (DQ span. II.3, S. 647).

Leichtgläubigkeit zu weit getrieben, weil er an die Gubernatur jenes Eilandes glaubt, das ihm sein hier anwesender Herr Don Quijote versprochen hat.²⁵

Doch auch einige kritische Kommentare im Detail hat der Bakkalaureus anzubringen; nicht alles, was im Ersten Teil ausgebreitet wird, sei erzählerisch konsistent durchgearbeitet – getreu der schon von Horaz formulierte Devise, dass selbst Homer desweilen ein Schläfchen eingelegt habe (*aliquando bonus dormitat Homerus*). Vor allem werde unter den Kennern des Buches bemängelt, der Erzähler habe mitzuteilen vergessen, wie es beim Verlust von Sancho Panzas Esel hergegangen sei, „wer der Dieb war, der Sancho das Grauhohr stahl“, und wie er sodann neuerlich wieder in dessen Besitz gelangt sei, denn „ehe man sich's versieht, reitet er wieder auf dem Tier, ohne dass es zwischendurch wieder aufgetaucht wäre.“²⁶ Sancho bemüht sich, den Vorgang zu erklären, und weist darauf hin, der befreite Sträfling Ginés de Pasamonte habe ihm den Esel gewaltsam abgenommen und sei später damit wiederaufgetaucht, so dass Sancho sein vermisstes Reittier habe zurückfordern können. Der handwerkliche Fehler, so wendet der Bakkalaureus ein, liegt allerdings darin, dass schon vor dem Wiederauftauchen des Diebes behauptet wird, „Sancho würde wieder auf seinem Grauhohr reiten“²⁷, was zur hernach gegebenen Erklärung deshalb in einem deutlichen Widerspruch steht. Da müsse sich entweder der „Geschichtsschreiber getäuscht“ haben, gibt Sancho Panza zur Antwort, oder der Drucker habe „nicht aufgepasst“.²⁸

IV

Eine philosophische Paarbeziehung mit frivolem Kontrapunkt – das ist die Aufstellung, die Diderot für sein *remake* der chevaleresken Abenteuerfahrt wählen wird, die er in seinem Dialogroman *Jacques le fataliste et son maître*

25 DQ dt. II.3, S. 37. «– Mala me la dé Dios, Sancho – respondió el bachiller –, si no sois vos la segunda persona de la historia, y que hay tal que precia más oiros hablar a vos que al más pintado de toda ella, puesto que también hay quien diga que anduvistes demasíadamente de crédulo en creer que podía ser verdad el gobierno de aquella ínsula ofrecida por el señor don Quijote, que está presente.» (DQ span. II.3, S. 650).

26 DQ dt. II.3, S. 41. «Y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, [...] y de allí al poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido.» (DQ span. II.3, S. 655).

27 DQ dt. II.4, S. 43. «– No está en eso el yerro – replicó Sansón –, sino en que antes de haber parecido el jumento, dice el autor que iba a caballo Sancho en el mismo rucio. –» (DQ span. II.4, S. 657).

28 DQ dt. II.4, S. 43. «A eso – dijo Sancho – no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor. –» (DQ span. II.4, S. 657).

vorlegt. Dass nunmehr der Diener an erster Stelle kommt und als einziger namentlich genannt wird, während die Identität seines Herrn im Dunkel bleibt, deutet darauf hin, dass sich die hierarchische Beziehung von Herrn und Knecht allmählich zu verändern oder sogar aufzulösen beginnt; es sind die Indizien und Begleiterscheinungen destabilisierter Subalternität, welche Hegel zu den Betrachtungen seines Herrn und Knecht-Kapitels in der *Phänomenologie des Geistes* anregen werden.

Selbst in der an Digressionen reichen Romanlandschaft des 18. Jahrhunderts bildet *Jacques le fataliste* mit seinen permanenten Abschweifungen und Reflexionen, episodischen Einlagen und szenischen Unterbrechungen in formaler Hinsicht ein Unikum. Das Werk, der späteste unter den Romanen Diderots (1784), ist trotz des scheinbar leichtthin geführten Parlanto seiner Diskurs-Oberfläche ein ziemlich komplexes Gebilde und wirft durch seinen gewundenen Handlungsengang in irritierender Weise die Problematik der narrativen Sukzession auf. So bringt der Roman genau besehen nicht nur die zwei einander gleichwertigen Protagonisten des Titels ins Spiel, sondern überdies einen sich wiederholt mit Bemerkungen auf eigene Rechnung einschaltenden Erzähler, der zugleich als durchgängige Vermittlungsinstanz des berichteten Geschehens fungiert. Dabei erzeugt die Dualität von *Gespräch* (zwischen Jacques und seinem Herrn) und *Narration* (zwischen dem Erzähler und seinen Lesern) eine permanente Gattungs-Konkurrenz zwischen der dramatisch-szenischen und der diegetischen Darstellungsweise. Nochmals raffinierter wird der Bau des Werkes dadurch, dass einerseits in den fortlaufenden Dialog der Protagonisten die Figurenreden weiterer Akteure hineinfunkeln, die mit ihren Auftritten so gut wie jeden längeren Gesprächsfaden zum Reißen bringen oder in verwirrende Windungen und Schleifen verwickeln. Und auch die Diskurshoheit des Erzählers andererseits ist keine uneingeschränkte, denn er teilt sich die Regie über den Reigen der abenteuerlichen Episoden mit etlichen Binnenerzählern, mit Figuren also, die selbst allerlei Geschichten zu präsentieren haben und auf diese Weise die Haupthandlung mit Erzählungen zweiten oder gar dritten Grades durchsetzen.

Schließlich stellt sich angesichts der mannigfaltigen Geschehensebenen und Erzählstränge die Frage, worin genau eigentlich die Handlungslinie in dieser komplexen Textstruktur bestehe? Ist es die immer wieder von etwelchen Zwischenfällen unterbrochene, nur auf vielen Umwegen zu ihrem Ziele führende Liebesgeschichte des Dieners Jacques? Oder kann man in der direkter und konventioneller erzählten Liebesangelegenheit seines Herrn den primären Handlungsstrang erblicken? Oder sind etwa die beiden sowohl parallel wie überkreuz geführten Erzählstränge dieser auf der Gesprächsebene

verflochtenen Liebesgeschichten²⁹ insgesamt nur als nachgeordnete, weil in Rückblenden eingespielte Handlungsteile zu sehen, zu denen die aktuelle Reise der beiden Akteure mit ihrer offenen, ziellosen Anlage das eigentlich viel bedeutsamere, weil vordergründige Gegenwartsgeschehen bildet?

Man muss indes diese Fragen interpretatorisch so wenig entscheiden, die Figuren und ihre Geschicke so wenig hierarchisieren, wie es der Roman selbst in seinem pluralen kompositorischen Gefüge tut. Wie es sich bereits bei der Trias von Dienerfigur, Herr und Erzähler andeutete, kann bezüglich der Handlungsführung eine dreistimmige Grundform aus mehreren einander gleichberechtigten Strängen angenommen werden. Als eine solche ternäre Konstruktion aus drei jeweils zwar unabhängigen, sachlich jedoch ineinander verflochtenen Beziehungsmustern sieht Erich Köhler das Geschehen des Romans insgesamt zusammengesetzt und zu einem in sich gegliederten Ganzen verwoben.³⁰ In diesem triadischen Gefüge wiederum sind, noch abstrakter gefasst, drei unterschiedliche Themenbereiche angesprochen: zunächst das im Dialog der beiden Protagonisten ausgetragene Herr-Knecht-Verhältnis, sodann die aus den divergierenden Erfahrungen und Grundhaltungen beider Figuren abgeleitete Entgegensetzung von Schicksalsdeterminiertheit und Willensfreiheit, wobei der direkte, klar determinierte Lebensweg des Herrn die Grundüberzeugung des Dieners, der beständig neu abzweigende Zickzackpfad Jacques' hingegen das Freiheitspostulat seines Herrn zu bestätigen scheint. Drittens schließlich wirft die offene, aus unberechenbaren Begegnungen und Episoden zusammengesetzte Struktur des Textes eine radikale Problematik der „absoluten Kontingenz“ auf, „die sich noch den Vorgang des Erzählens selbst unterwirft und seinen Abschluss in Frage stellt.“³¹ Als „heteroklites“ künstlerische Gebilde ist dieser Diderotsche Roman weit entfernt von einer monothematischen, linearen Erzählform, bei der jedes Element durch seine gegebene Stelle eindeutig definiert wäre. Alles ist mit allem auf vielerlei Weise verhakt, so sprunghaft und lückenreich sich der Duktus des Textes auch ausnehmen mag.

„Wie waren sie einander begegnet? – Durch Zufall, wie alle.“ Durch diesen Auftakt wird auch die Leser-Autor-Beziehung, kaum dass ihre Zügel sich ein

29 Zur Komplementarität der beiden Liebes-Stränge vgl. Rainer Warning, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le fataliste*, München: Wilhelm Fink 1965, S. 87–95.

30 Erich Köhler „Est-ce que l'on sait où l'on va?“ – Zur strukturellen Einheit von Diderots 'Jacques le fataliste et son maître' (1965), in: Jochen Schlobach (Hg.), Denis Diderot (Wege der Forschung, Band 655), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 245–273.

31 Vgl. Köhler, «Est-ce que l'on sait où l'on va?», S. 264.

wenig anzuspannen begannen, an ihre Anonymität, Zufälligkeit und Unverbindlichkeit erinnert. Anstatt seinem Publikum die Figuren und ihre Ausgangssituation durch einige orientierende Hinweise vorzustellen, schlägt der Erzähler mit den ersten Sätzen des Romans, wie gesehen, eine Reihe von Fragen an, die zu keinem anderen Zweck aufgeworfen scheinen, als um das Interesse des Lesers wachzukitzeln und sogleich auf unbestimmte Zeit zu verträsten. Weder Herkunft noch Ziel des seltsamen Reisepaares werden offengelegt, nicht einmal über die Dauer und Beschaffenheit ihres Verhältnisses zueinander erteilt der Erzähler Auskunft.

Es ist der Diener Jacques, der mit einer voraussetzungsreichen Behauptung den philosophischen Disput des Romans eröffnet, indem er die Auffassung referiert, alles Gute oder Schlechte sei im himmlischen Schicksalsbuch niedergelegt und „jede Kugel“ die je aus einer Gewehrmündung abgefeuert werde, sei „bereits mit einer Adresse versehen“. Zum Beleg dieser These, dass die irdischen Geschehnisse sämtlich durch eine strenge Kausalität miteinander verkettet seien, führt Jacques le fataliste sein eigenes Schicksal an, denn auch er habe einstmals einen Schuss abbekommen, ohne den er nun nicht hinken würde, aber auch niemals die Liebe erfahren hätte. Aufgrund eines Streits mit seinem Vater, so erläutert er auf die Nachfrage seines Herrn, sei er seinerzeit von den Werbern ins Militär gelockt worden (wie schon Voltaires *Candide*, auf dessen Geschichte sich noch weitere Anspielungen finden), und bei einer Schlacht habe ihm dummerweise ein Schuss das Knie zertrümmert und damit die erwähnten, sowohl schlimmen als auch angenehmen Folgen gezeitigt. Der Fall scheint so zwiespältig wie verwickelt, und deshalb beginnt Jacques' Geschichte den Herrn näher zu interessieren:

DER HERR: Du warst verliebt? JACQUES: Und wie. DER HERR: Wegen eines Schusses? JACQUES: Wegen eines Schusses. DER HERR: Davon hast du nie ein Wort erzählt. JACQUES: Das glaube ich wohl. DER HERR: Und warum? JACQUES: Weil davon weder früher noch später erzählt werden konnte. DER HERR: Und jetzt ist der Moment gekommen, von dieser Liebesgeschichte zu erfahren? JACQUES: Wer weiß? DER HERR: Dann fang doch auf gut Glück an ...³²

Ein Schuss, ein Treffer, ein Kriegs- und Sündenfall: was Jacques hier andeutet, sind die Umrisse eines Kasus, der aus der Freisetzung eines physikalischen

32 JF dt. S. 8. «Le Maître: Tu as donc été amoureux? / Jacques: Si je l'ai été! / Le Maître: Et cela par un coup de feu? / Jacques: Par un coup de feu. / Le Maître: Tu ne m'en as jamais dit un mot. / Jacques: Je le crois bien. / Le Maître: Et pourquoi cela? / Jacques: C'est que cela ne pouvait être dit ni plus tôt ni plus tard. / Le Maître: Et le moment d'apprendre ces amours est-il venu? / Jacques: Qui le sait? / Le Maître: A tout hasard, commence toujours ...» (JF franz. S. 670).

Impulses romantische Folgen zeitigt und damit die Verwunderung darüber aufwirft, wie dies zugegangen sein mochte. Gesucht werden also sämtliche Zwischenglieder jenes biographischen Trajekts, das von der Knieverwundung des Kurzzeitsoldaten Jacques zu seiner großen Liebe führt. Diderots Roman, wie zufällig mit dem respektiven Gespräch zwischen dem Diener und seinem Herrn einsetzend, bietet nun *die* Gelegenheit, um den Hergang jener Geschehnisse ausführlich und zusammenhängend darzulegen. Doch macht der Text, wie sich zeigt, von dieser selbstgeschaffenen Option nur einen recht halbherzigen, mit zahlreichen Hindernissen versehenen Gebrauch.

Jacques begann die Schilderung seiner Liebesgeschichte. Es war nach dem Abendessen: das Wetter war drückend, der Herr schlief ein. Die Nacht überraschte sie inmitten der Felder; schon waren sie in die Irre geraten. In großem Zorn fällt der Herr mit der Peitsche über seinen Diener her, und der arme Teufel sagt bei jedem Hieb: ‚Das stand sicher auch dort oben geschrieben ...‘ / Sie sehen, werter Leser, ich bin auf einem guten Wege, und jetzt läge es ganz bei mir, Sie ein Jahr, zwei Jahre, drei Jahre auf den Bericht von Jacques' Liebesdingen warten zu lassen, indem ich ihn von seinem Herrn trenne und beide sämtlichen Zufällen unterwerfe, die mir so in den Sinn kämen. Was hindert mich daran, den Herrn zu verheiraten und zum Hahnrei zu machen? Jacques übers Meer auf die westindischen Inseln zu schicken? seinen Herrn ebenfalls dorthin zu verfrachten? beide auf demselben Schiff nach Frankreich zurückzubringen? Es ist ja so leicht, Geschichten zu erfinden! Aber ich lasse die beiden mit einer schlechten Nacht und Sie mit dieser Verzögerung davorkommen.³³

Die Störmanöver des Textes und seines Erzählers sind vielfältig: auktoriale Einschübe, sentenziöse Betrachtungen, dramaturgische Zuspitzung und Beschleunigung des Erzählten oder dessen Stillstellung zugunsten anderweitiger Handlungsschauplätze und vor allem: Unterbrechungen, wann immer ein Abenteuer in seinen Gang gekommen zu sein scheint, dessen Bewegungslinie man für einige Zeit stetig mitverfolgen oder sogar nach eigenem vorausgreifenden Mitdenken in die nahe Zukunft hinein verlängern

33 JF dt. S. 9. «Jacques commença l'histoire de des amours. C'était l'après-dîner, il faisait un temps lourd, son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs; les voilà fourvoyés. Voilà le Maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup: 'Celui-là était apparemment encore écrit là-haut.' / Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître, et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le Maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les Îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.» (JF franz. S. 670).

zu können glaubt. Was der Erzähler in diesem Beispiel „Zufälle“ (*hasards*) nennt, sind allerdings nichts anderes als die äußerlichen Erscheinungsformen verdeckter Willkürakte und Manipulationen, denn die genannten Wechselfälle des Lebens wären in ihrer demonstrativen Abenteuerlichkeit allesamt Produkte jener literarischen Einbildungskraft, die sie in einer alle Wahrscheinlichkeitsregeln ignorierenden Ballung bedenkenlos aufeinanderhäufte. So ist die Streitfrage zwischen Determinismus und Kontingenz im Grunde schon vom Start weg beantwortet: All das, was den jeweils am Ende der Marionettenstränge zappelnden Figuren als staunenswerte Wendungen oder wunderbare Zufälle erscheint, ist für diejenigen, welche die Programmiersprache des Erzählens fremder Lebensgeschichten beherrschen, ein leicht erklärbarer und fast ebenso leicht herstellbarer narrativer Wirkungsmechanismus, der im Kern darauf beruht, in einer geschlossenen Versuchsanordnung jeweils zwei Dinge aufeinandertreffen zu lassen.

Jacques und sein Herr sind durch diverse Register der Koinzidenz miteinander verknüpft. So können sich während der von Jacques begonnenen Erzählung, wie ihm nach der Schussverletzung eine Operation und die anschließende Krankenpflege das lädierte Knie gerettet habe, immer wieder Effekte der Ähnlichkeit oder des Gegensatzes bilden, welche dann kurzschlüssig von der Ebene des Erzählten auf diejenige des Erzählvorganges durchschlagen. Als Jacques etwa die Schwierigkeiten und Risiken des chirurgischen Eingriffes an seinem zerschossenen Knie zu schildern unternimmt, muss er die Ausführlichkeit seines Berichtes gegen das ostentative Desinteresse seines Herrn verteidigen. „Ah! Monsieur, ein kaputtes Knie zu richten, das ist eine fürchterliche Sache!“ gibt der Diener seinem Herrn zu bedenken. Dieser aber respondiert: „Na, na, Jacques, du übertreibst.“³⁴ Allerdings wird der kurze Wortwechsel nun unmittelbare Folgen für die Weiterreise des Figurenpaares haben, denn: „Kaum, dass Jacques' Herr ihm diese freche Antwort gegeben hat, strauchelt sein Pferd und geht in die Knie, und sein eigenes Knie stößt äußerst unsanft auf einen spitzen Stein, so dass er gellend aufschreit: ‚Ich muss sterben! Ich habe mir das Knie gebrochen!‘“³⁵

Die Strafe folgt hier wahrlich auf dem Fuße; dass der hochmütige Herr für seine Gleichgültigkeit gegenüber dem fremden Leid selbst mit einer

34 JF dt. S. 27. «Ah! Monsieur, je ne crois pas qu'il y ait de blessures plus cruelles que celle du genou. / Le Maître: Allons donc, Jacques, tu te moques.» (JF franz. S. 680).

35 JF dt. S. 27. «C'est qu'à peine le maître de Jacques lui eut-il fait cette impertinente réponse, que son cheval bronche et s'abat, que son genou va s'appuyer rudement sur un caillou pointu, et que le voilà criant à tue tête: «Je suis mort ! j'ai le genou cassé!» (JF franz. S. 680).

Sturzverletzung am Knie büßen muss, kann man als eine kleine Geste poetischer Gerechtigkeit interpretieren – und zugleich als Ausweis dafür, in welcher inniger Verbindung sowohl Diener und Herr wie auch Erzählgegenstand und Erzählvorgang bei der vorgetragenen Geschichte miteinander stehen. Der rahmende Erzähler seinerseits kommentiert:

Obleich Jacques, der beste Kerl der Welt, seinem Herrn innig zugetan war, wüsste ich nur zu gern, wie es jetzt tief in seiner Seele aussah, wenn nicht im ersten Augenblick, so doch, als er feststellte, dass dieser Sturz keinerlei böse Folgen hatte, und ob er sich eines leichten Anflugs von Schadenfreude erwehren konnte angesichts dieses Unfalls, der seinen Herrn lehren würde, wie eine Knieverletzung sich anfühlt.³⁶

Nicht nur aus Sigmunds Freuds Studien über die *Psychopathologie des Alltagslebens* ist die Vermutung bekannt, dass derartige Koinzidenzen, wo Spott und Schaden in dieser inversen Reihung dicht aufeinanderfolgen, wie etliche andere Typen von Fehlleistungen sich keineswegs unmotiviert oder rein zufällig einzustellen belieben, sondern gewissermaßen stets ‚wie gerufen‘ kommen, d.h. durch einschlägige Dispositionen unwillentlich vorprogrammiert wurden. In diesem Falle wusste zumindest das Pferd des Herrn genau, was es angesichts der nachlässigen Haltung seines Reiters zu tun hatte.

Zu dieser innigen nonverbalen Kommunikation zwischen Pferd und Reiter hatten auch die Abenteuer des Don Quijote schon reiches Anschauungsmaterial geliefert. So war der *Caballero de la Triste Figura* bereits bei seiner ersten Ausfahrt unüberlegt mit angelegter Lanze gegen eine unbescholtene Gruppe von Händlern losgestürmt, bloß weil ihm deren Anführer zu widersprechen gewagt hatte, und hätte seinem Gegenüber dabei mit der ungerechtfertigten Attacke sicherlich die schlimmsten Blessuren beigebracht, wäre er nicht durch die höhere Gewalt eines anderweitigen Bewegungsverlaufes in letzter Sekunde noch davon abgebracht worden. Denn „das Glück“ hatte genau in dem Augenblick des wütenden Angriffs „Rocinante [...] auf halbem Wege straucheln und stürzen lassen“, so der Erzähler. „Rocinante stürzte, und sein Herr rollte ein gutes Stück weit ins Feld, wollte aufstehen und konnte nicht, so sehr behinderten ihn Lanze, Tartsche, Sporen, Helm und das ganze Gewicht

36 JF dt. S. 27. «Quoique Jacques, la meilleure pâte d'homme qu'on puisse imaginer, fût tendrement attaché à son maître, je voudrais bien savoir ce qui se passa au fond de son âme sinon dans le premier moment, du moins lorsqu'il fut bien assuré que cette chute n'aurait point de suite fâcheuse, et s'il put se refuser à un léger mouvement de joie secrète d'un accident qui apprendrait à son maître ce que c'était qu'une blessure au genou.» (JF franz. S. 68of.).

der alten Rüstung.³⁷ In dieser Szene setzt sich der reitende Abenteurer durch die unpraktische schwere Rüstung gewissermaßen selber außer Gefecht, oder vielmehr: es ist die unkoordiniert, überhastet und verkrampft ausgeführte Attacke, welche ihn durch einen allzu verständlichen Fehltritt seines irritierten Reitpferdes mit voller Wucht zu Fall bringt.

Ohne dass es von der Erzählung im einen wie im anderen Fall ausdrücklich benannt werden müsste, lassen sich beide Stürze moralisch auf die Hybris ihrer jeweiligen Reiter beziehen, während sie psychomotorisch eher auf die koordinatorische Verwirrung der angespannten Haltungen dieser Figuren zurückzuführen sind. Die von den menschlichen Akteuren an den Tag gelegte Diskrepanz zwischen Reden und Handeln, zwischen Denken und Fühlen oder auch zwischen Wollen und Können überträgt sich als intermittierende Anspannung auf die Bewegungsabläufe der im Wortsinne ‚untergebenen‘ Pferde, die daraufhin zu rebellieren beginnen und ihre Reiter schmerzhaft mit der Tatsache konfrontieren, in diesen Momenten ziemlich schlechte Lenker und Denker gewesen zu sein. Es kommt jeweils dann zu einem Aufstand der Triebkräfte, wenn diese mit widersprüchlichen, ungenauen oder unplausiblen Signalen angesteuert werden.

An einigen weiteren Stellen erweisen sich die Reittiere der beiden Reisenden von vergleichbar eigenwilliger Natur. Nachdem das Pferd des Herrn durch dessen Unachtsamkeit gestohlen worden war und ihm Diener Jacques deshalb das seinige zur Verfügung gestellt hatte, musste Jacques sich mit einem unterwegs erworbenen Gaul behelfen, der immer wieder auf unvorhersehbare Weise aus der Spur zu brechen geneigt war. Für das deterministische Weltbild des Dieners bilden die Aussetzer und Seitwärtssprünge seines Pferdes keine geringe philosophische Herausforderung, scheinen sie doch in keiner Weise auf eine übergeordnete Gesetzmäßigkeit oder Regel hinzudeuten – höchstens auf diejenige der Textur dieses Romans, der ebenfalls keiner Erzählung über eine längere Strecke zu folgen gewillt ist, ohne dann schlagartig aus der Spur zu springen.

Gerade wollte Jacques mit der Geschichte seines Hauptmanns fortfahren, da bricht sein Pferd zum zweiten Mal aus, springt jäh von der Straße nach rechts weg, trägt ihn über eine ausgedehnte Ebene, eine gute Viertelstunde weit, und hält unvermittelt unter einem Galgengerüst.

37 DQ dt. I.4, S. 55. «[...] que si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader.» (DQ span. I.4, S. 69).

Selbst der sonst kaum zu erschütternde Jacques ist reichlich konsterniert und fragt sich, was diese „eigenartige Marotte“ wohl zu bedeuten habe.³⁸ Nur wenig später freilich wird sich herausstellen, dass auch dieses scheinbare Willkürphänomen keinem Zufall im metaphysischen Sinne geschuldet ist, sondern einer höchst plausiblen, wenngleich den menschlichen Akteuren eben für längere Zeit verborgen gebliebenen Vorgeschichte – handelte es sich bei dem mehrfach zu Galgengerüsten ausbrechenden Pferd doch um das ehemalige Reittier des Henkers aus dem benachbarten Städtchen, das nun eben weiterhin seinen eingefleischten Gewohnheiten folgt.

Schon für die Kreuzungen und Richtungsentscheide bei der Ausfahrt des Don Quijote hatte gegolten: Es ist das Pferd, das über die Abenteuer seines Reiters bestimmt und dadurch die mit überraschenden Wendungen angereicherte Eigenlogik des Erzählens voranzutreiben vermag. Dies ist eine Schlussfolgerung, welche in vergleichbarer Form auch Diderots Dialogroman schon in unmittelbarer Folge der geschilderten Sturzepisode zu ziehen scheint:

Als der Herr sich ein wenig von seinem Sturz und dem Schrecken erholt hatte, stieg er wieder in den Sattel und verpasste seinem Pferd fünf, sechs Hiebe mit dem Sporen, so dass es losschoss wie ein Blitz, ebenso Jacques' Klepper, denn zwischen den beiden Tieren bestand dieselbe Verbindung wie zwischen den Reitern: es waren zwei Freundespaare.³⁹

Ein intrinsisches Antriebssystem kommunizierender Impulse verbindet Reiter und Pferd, Diener und Herr, Pferd und Pferd. Diesseits der Standesgrenzen prägt sich die Formel von Jacques et son maître zu einer stehenden, unverbrüchlichen Wendung aus. Hier handelt es sich um Freunde, die auch durch eine kleine Misshelligkeit nicht auseinanderzubringen sind. Um Freunde, die sich nicht einmal dann auseinanderdividieren lassen, wenn es um die zügellosen Kräfte des Begehrens geht und ihnen – wie hier in buchstäblicher Bedeutung exemplifiziert – die Gäule durchgehen, denn ihre gemeinsame Agenda durch

38 JF dt. S. 80. «Jacques allait commencer l'histoire de son capitaine, lorsque pour la seconde fois son cheval se jetant brusquement hors de la grande route à droite, l'emporte à travers une longue plaine, à un bon quart de lieue de distance, et s'arrête tout court entre des fourches patibulaires [...] Le cheval de Jacques ne permit pas à son maître d'achever; il part comme un éclair, ne s'écartant ni à droite ni à gauche, suivant la grande route.» (JF franz. S. 711; S. 715).

39 JF dt. S. 27f. «Lorsque le Maître fut un peu revenu de sa chute et de son angoisse, il se remit en selle et appuya cinq ou six coups d'éperon à son cheval, qui partit comme un éclair; autant en fit la monture de Jacques, car il y avait entre ces deux animaux la même intimité qu'entre leurs cavaliers; c'étaient deux paires d'amis.» (JF franz. S. 681).

das Romangeschehen hindurch wird im Wesentlichen darin bestehen, dass sie einander gegenseitig ihre Liebesabenteuer eröffnen. Zugleich stellt die Ausdrucksweise von den unzertrennlichen Paaren auch ein Freundschaftsangebot Diderots an sein romanpoetisches Vorbild Cervantes dar – „da Jacques und sein Herr nur zusammen etwas taugen und getrennt nicht mehr wert sind als Don Quijote ohne Sancho Pansa“,⁴⁰ wie der Erzähler beim ersten Durchbrennen des „blitzartig“ loszischenden Henkerspferdes bemerkte, damit einen seiner wichtigsten Basistexte zu erkennen gebend.

Auch mit dem Stichwort der beiden Freunde war, wie so oft bei Diderot, der Köder einer intertextuellen Markierung ausgelegt. Eine zu dieser Formulierung passende Geschichte zweier florentinischen Edelleute, die so eng miteinander vertraut waren, dass sie von ihren Bekannten schlichtweg „die zwei Freunde“ genannt wurden,⁴¹ wird während einer Abenteuerpause auf Don Quijotes zweiter Ausfahrt vom literaturkundigen Pfarrer vorgelesen, während sich in der Schenke mit Quijote, seinem Knappen und zahlreichen weiteren Figuren ein ganzes Grüppchen von klassischen Ritter-, Schäfer- und Novellenfiguren versammelt hat. Es ist die exemplarische Geschichte vom „Maßlos Wissbegierigen“, die in einer über mehrere Kapitel geführten, in die Romanhandlung eingelegten Novelle ausgeführt wird.

Der innige Gleichklang der zwei Freunde gerät eines Tages dadurch außer Takt, dass der eine von beiden eine junge und bildschöne Frau ehelicht, während der andere Junggeselle bleibt. Bald schon beginnen den Verheirateten Ängste und Zweifel bezüglich der ehelichen Treue seiner Gattin zu beschleichen, und er bittet den Freund, in seiner Abwesenheit die Ehefrau auf die Probe zu stellen. Er solle nach allen Regeln der Verführungskunst testen, ob die Gattin der Versuchung zur Untreue wirklich krisenfest widerstehen könne. Zunächst weigert sich der Angefragte, diese Rolle des inszenierten Nebenbuhlers hinzunehmen, doch auf das wiederholte Drängen seines Freundes lässt er sich schließlich doch dazu bewegen, bei einigen bedachtvoll eingefädelten Gelegenheiten den liebeschmachtenden Verehrer zu geben – und trotz anfänglicher tugendhafter Abwehr sind die Folgen letztlich genauso desaströs, wie es von vornherein abzusehen gewesen war. Die Ehe erleidet Schiffbruch, die Freundschaft ebenso, und auch das Glück der leidenschaftlichen Affäre zwischen der Ehefrau und dem Freund ist nur von kurzer Dauer. Kurzum, die geschilderten Obsessionen und Winkelzüge illustrieren aufs Trefflichste die

40 JF dt. S. 87. «Et puisque Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho ...» (JF franz. S. 715).

41 DQ dt. I.33, S. 353. «[...] y tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados» (DQ. span. I.33, S. 375).

im Titel angesprochene „Maßlose Wissbegier“ und erweisen die mitgeteilte Episode damit als moralisch nutzbringende Geschichte, die zurecht in den von Cervantes generisch neu definierten Typus der „exemplarischen Novellen“ aufgenommen zu werden verdiente.

Anders als die Florentiner Edelleute freilich sind Jacques und sein Herr trotz ihrer Freundschaft weiterhin durch Standesschranken voneinander getrennt. Der Herr darf befehlen, und sein Diener muss gehorchen. In einer Herberge, wo sich das Paar für mehrere Tage aufhält, kommt es deswegen auch beinahe zum Eklat, als der Herr seinen Diener aus purer Willkür zu einem kurzen Botengange vom ersten Stockwerk in das Erdgeschoss schickt und dieser sich beharrlich weigert, die Anordnung auszuführen. Die beiden tragen ihren Konflikt der klugen Wirtin vor, die daraufhin den salomonischen Schiedsspruch fällt, dass ab sofort „die Gleichheit, die sich zwischen beiden mit der Zeit eingestellt“ habe, zugunsten der gewohnten Hierarchie wieder aufgehoben werden müsse – allerdings nur, um die Gleichheit anschließend „unverzüglich“ wiederherzustellen. „Jacques wird hinuntergehen, und wenn er unten ist, geht er wieder hinauf: und wird in alle Rechte wieder eintreten, die er bis heute genossen hat.“⁴²

Die Frage hat zeitgeschichtlich durchaus eine erhebliche politische Relevanz: Ist das Verhältnis zwischen dem Gebieter und seinem subalternen Untergebenen so naturwüchsig, dass es nicht in Frage gestellt werden darf, steht etwa die Rollenverteilung von Herr und Knecht als schicksalhafte Verfügung in jenem großen Buch der Prädestination niedergeschrieben?

DIE WIRTIN zu Jacques: Es stand dort oben geschrieben, dass man in dem Moment, da man einen Herrn hat, runtergeht, hoch, vor, zurück, oder an Ort und Stelle bleibt, ohne dass es den Füßen jemals freisteht, die Befehle des Kopfes zu verweigern. Man reiche mir den Arm und erfülle meinen Befehl [...]

Jacques reichte der Wirtin den Arm, doch kaum waren sie über die Schwelle des Zimmers, da sprang der Herr auf Jacques zu und umarmte ihn; ließ ihn dann los und umarmte die Wirtin; und während er sie beide umarmte, sagte er: „Es steht dort oben geschrieben, dass ich mich nie von diesem eigenwilligen Menschen trennen werde, und solange ich lebe, wird er mein Herr sein und ich sein Knecht.“ Die Wirtin ergänzte: „Und wie die Dinge aussehen, wird es Ihnen beiden dabei gar nicht schlecht gehen.“⁴³

42 JF dt. S. 228. «Jacques descendra, et quand il aura descendu, il remontera, il rentrera dans toutes les prérogatives dont il a joui jusqu'à ce jour.» (JF franz. S. 796).

43 JF dt. S. 229. "L'hôtesse à Jacques: 'Il était écrit là-haut qu'au moment où l'on prend maître, on descendra, on montera, on avancera, on reculera, on restera, et cela sans qu'il soit jamais libre aux pieds de se refuser aux ordres de la tête. Qu'on me donne le bras, et que mon ordre s'accomplisse.' Jacques donna le bras à l'hôtesse; mais à peine eurent-ils passé le seuil de la chambre, que le Maître se précipita sur Jacques et l'embrassant l'un et l'autre

Die Szene betreibt mit einer geradezu ins Feierliche gleitenden Prozedur eine vollständige und einverständige Inversion der vermeintlich gott- bzw. naturgewollten hierarchischen gesellschaftlichen Ordnung. Es ist der Diener, welcher von seinem Herrn als eigentlicher Herr anerkannt und umarmt wird – Hegel bemüht sich später, diese dialektische Volte in einer bewusstseinsphilosophischen Denkfigur der wechselseitigen Anerkennung aufzuschlüsseln und dadurch ordnungstheoretisch gleichsam wieder einzuhegen. Bei Diderot hingegen hat sie zweifellos eine eher anarchische Funktion – und zeitigt textuell eine tendenziell ins Polyphone weisende, die aleatorischen Dispersionskräfte des Erzählens maximierende Wirkung.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris: Seuil 1970.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Francisco Rico, Barcelona: Crítica 2001. [Nach erster Nennung: D.Q. span.].
- , *Don Quijote von der Mancha*, neu übers. v. Susanne Lange, München: Hanser 2008. [Nach erster Nennung: DQ dt.].
- Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, in: ders., *Contes et romans* (Bibliothèque de la Pléiade), hg. v. Michel Delon, Paris: Gallimard 2004. [Nach erster Nennung: JF franz.].
- , *Jacques der Fatalist und sein Herr* (Französische Bibliothek, Band 012), übers. v. Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin: Matthes & Seitz 2013. [Nach erster Nennung: JF dt.].
- Grabe, Nina: «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605/1615) o La paradoja como principio poetológico», in: dies. u. Klaus Meyer-Minnemann (Hgg.): *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid: Iberoamericana 2006, S. 127–140.
- Handke, Peter, *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Hernández, Isabel, „Don Quijote als Vorläufer des Bildungsromans“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 48 (1/2016), S. 123–141.
- Hoffmann, E. T. A., *Fantasiestücke in Callot's Manier* (III. Kreisleriana, Nro. 1–6), in: ders., *Sämtliche Werke* (Bibliothek Deutscher Klassiker), Bd. 2/I, hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

il disait: 'Il est écrit là-haut que je ne me déferai jamais de cet original-là, et que tant que je vivrai il sera mon maître et que je serai son serviteur.' L'hôtesse ajouta: 'Et qu'à vue de pays, vous ne vous en trouverez pas plus mal tous deux.' (JF franz. S. 797).

- Köhler, Erich, „Est-ce que l'on sait où l'on va?“ – Zur strukturellen Einheit von Diderots „Jacques le fataliste et son maître“ (1965), in: *Denis Diderot (Wege der Forschung)*, hg. v. Jochen Schlobach, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, Band 655.
- Neumann, Gerhard, „Anamorphose. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Defiguration“, in: ders. u. Andreas Kablitz (Hgg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i. Br.: Rombach 1998.
- Reed, Walter L., *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic vs. The Picaresque*, Chicago 1981.
- Warning, Rainer, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le fataliste*, München: Wilhelm Fink 1965.

Candide und Konsorten

Beste und schlechteste aller möglichen Welten bei Leibniz, Voltaire und Kleist

Kaum hat man *Candide* aus dem „schönsten und angenehmsten aller möglichen Schlösser“,¹ das heißt aus einer ganz erbärmlichen Burganlage in Westfalen, gejagt, wo er als unidentifizierter Jugendlicher aufwächst – ein „Foundling“ wie Henry Fieldings *Tom Jones*² oder auch ein *dreamer* im US-amerikanischen Sinne unserer Tage –, da prasselt es auf ihn ein: Er kommt unter die Soldaten, er gerät in Not auf hoher See, Lissabon stürzt im gewaltigsten Erdbeben seiner Zeit um ihn herum zusammen. Den Seesturm kann man den emblematischen Fall unter diesen Ereignissen nennen: Bürgerliche Komödien und Liebesromane seit dem Hellenismus und dann wieder seit den *Aethiopica* des Heliodor kennen das Abenteuer vor allem als die Lebensgefahr, die Überlebenden von Schiffsbrüchen und in der Heimat Wartenden vor Augen steht. Es ist auch das Risiko, das den Anteilseignern der Schiffsloadungen droht und ein Anstoß für neuzeitliches, den Zufall kalkulierendes Denken ist.³ Der Kolonialismus der frühen Neuzeit erweitert die Reichweite und erhöht die Einsätze dieses Ereignistyps. Im militärisch-wirtschaftlichen Kolonialismus um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als Voltaire den *Candide* schrieb, ist das Risiko eingespielte europäische Politik. Das bewaffnete Geschäft knüpft ein imperialistisches Netz, das im 19. Jahrhundert die europäischen Nationalstaaten um die bewohnte Welt spannen werden.⁴ Wie emblematisch der Seesturm, den *Candide* knapp überlebt, auch sein mag: Die Erfahrung der Soldatenwerbung, die ihn erst dazu treibt, übers Meer zu fliehen, trägt am Ende der fünfziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts deutlich jüngere Züge.

1 François Marie Arouet de Voltaire, *Sämtliche Romane und Erzählungen (RE)*, übers. v. Ilse Lehmann, Frankfurt: Insel 1976, Bd. 1, S. 285; französisches Original „dans le plus beau et le plus agréable des châteaux possibles“ (François Marie Arouet de Voltaire, *Romans et contes [ReC]*, hg. v. Frédéric Deloffre u. Jacques van den Heuvel, Paris: Gallimard 1979, S. 147).

2 Fieldings *The History of Tom Jones, a Foundling* erschien 1749, zehn Jahre vor dem *Candide*. Kleists Erzählung *Der Findling* (1811), von der die Rede sein wird, erinnert an diese und andere Findlinge ein halbes Jahrhundert später und schreibt ihre sarkastischen Geschichten um in die Prosa der Welt.

3 Burkhard Wolf, *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*, Zürich u. Berlin: diaphanes 2013, Kap. 2, „Das Abenteuer der Glückssuche“, S. 89–184.

4 Marc Ferro, *Colonization. A Global History*, London u. New York: Routledge 1997.

Soldatenwerbung ist so alt wie die Söldnerheere und Europa kennt sie schmerzhaft aus den Religionskriegen des siebzehnten Jahrhunderts.⁵ Aber Preußens Militärmaschine macht sie im achtzehnten Jahrhundert zur nationalen Sache und perfektioniert sie.⁶ Voltaire hat von seinem Fenster in Berlin aus bei einer solchen gewaltsamen Werbung zugesehen während seiner Zeit am Hof Friedrichs, der gerade dabei war der Große zu werden. Wenn Voltaire sich dann etwa acht Jahre später an die Arbeit des *Candide* macht, ist der Siebenjährige Krieg als letzter großer europäischer Kabinettskrieg des 18. Jahrhunderts in vollem Gange. Carl Schmitt hätte ihn als gehegt bezeichnet, obwohl Friedrichs Politik des Alles oder Nichts die Redeweise von der Hegung deutlich in Frage stellt. Schließlich das Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755: Es ist fast noch Gegenwart, während Voltaire 1758 und 1759 an seinem neuen Roman arbeitet. Dieses Erdbeben war, anders als noch die lange Kette der Beben in Chile seit dem sechzehnten Jahrhundert,⁷ was man heute ein Medienereignis nennt.⁸ Es ist wahrscheinlich das erste Mal, dass eine europäische Öffentlichkeit zu der Ansicht kommen konnte, dass nicht irgendwo auf der Welt ein Unglück stattgefunden hat, sondern es unsere Erde war, die bebte.

Der Bogen, den ich über die Spanne eines etwas längeren achtzehnten Jahrhunderts vom *Candide* Voltaires zu Leibniz zurück und zu Kleist nach vorn schlagen will, zeigt das Abenteuer im Stand seiner ersten Hochrechnung ins Große. Gemeint ist eine Hochrechnung zuerst im eigentlichen Sinne der Zählbarkeit von vielen guten oder schlechten Fällen und dann übertragen im quantitativen Sinne der Erfahrung als Schock und Katastrophe, eine Erfahrung, in der die Welt im Ganzen aufs Spiel gesetzt erscheint. Abenteuer sind seit feudalen Zeiten und noch in ihrer pikaresken Karikatur zunächst immer besondere Ereignisse gewesen, die Einzelnen widerfahren und die Linie ihres Lebens mit Augenblicken vermehrter Intensität und Bedeutung markieren. Man kann im Abenteuer dieser Art die Basisform dessen erkennen, was für Dilthey und das neunzehnte Jahrhundert das Erlebnis sein wird. Das trifft allerdings nur mit dem wichtigen Unterschied zu, dass Handlung und

5 Söldnerwerbungen unterschiedlicher Art im Dreißigjährigen Krieg schildert Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* (1669).

6 Peter Wilson, „The Politics of Military Recruitment in Eighteenth Century Germany“, in: *The English Historical Review* 117 (2002), S. 536–568.

7 Robert L. Kovach, *Early Earthquakes of the Americas*, Cambridge: Cambridge UP 2004, S. 119–140.

8 Thomas D. Kendrick, *The Lisbon Earthquake*, London: Methuen 1956; Theodore E.D. Braun u. John B. Radner (Hgg.), *The Lisbon Earthquake of 1755. Representations and Reactions*, Oxford: Voltaire Foundation 2005; Susan Neiman, *Evil in Modern Thought. An Alternative History of Philosophy*, Princeton²: Princeton UP 2015.

Erfahrung, die sich im Erlebnis trennen, im Abenteuer eins sind. Beim Erlebnis ereignet sich etwas, das uns in unserem Leben und Handeln begegnet, und wir quittieren es mit einer bestimmten Erfahrung. Diese Differenz gibt es beim Abenteuer nicht. Tun und Erleben sind hier beieinander. Dafür gibt es eine Differenz, die man so beim Erlebnis nicht findet. Abenteuer zu bestehen kann entweder heißen, dass sie einem zustoßen, oder dass man sie sucht. Man hat immer eine Art von *agency* im Abenteuer; aber es ist die Frage, ob man das wollte oder nicht. Dieser Unterschied zwischen Erlebnis und Abenteuer hat sicher eine soziale und historische Seite: Abenteuer haben eine vorbürgerliche Zeichnung. Das heißt nicht, dass es in bürgerlichen Zeiten keine Abenteuer mehr gäbe. Aber der Abenteuerroman ist dann eben kein Bildungsroman; sein Abenteuer spielt geographisch oder sozial außerhalb der Welt der Bürger, oder es ist die historische Erinnerung an andere Zeiten.

Im Abenteuer steht das Leben eines Einzelnen auf dem Spiel oder er setzt es aufs Spiel. Dieses Spiel ist aber immer auch etwas, das über die Einzelnen hinausgeht oder genauer: etwas, das Individuen in seinen wie immer geschlossenen oder offenen Kreis einbezieht (sie aufnimmt, sie einsaugt). Aufs Spiel gesetzt, ist das Handeln-Erfahren des Einzelnen auf Andere und Anderes bezogen. In Diltheys Erlebnis üben die Formen der Objektivierung eine ähnliche Funktion aus. Das Erlebnis des Individuums, die geistige Tatsache, wird zum sozialen Faktum, indem es sich in Einrichtungen und Dokumenten niederschlägt: in Möbeln, in Literatur und Biographie, im Recht und in den Institutionen. Beim Abenteuer stellt sich dagegen die Frage, welches Spiel einer spielt und in welchem Spiel einem mitgespielt wird. Dieses Spiel kann ein Spiel der günstigen oder der ungünstigen Ereignisse sein, dann ist es das Spiel der Wahrscheinlichkeit.⁹ Oder es kann das semantische und heroische Spiel sein, wenn der Einzelne das Schicksal herausfordert bzw. das Schicksal ihn prüft.

Von *Candide* zurück zu Leibniz und vorwärts zu Kleist sehe ich dieses Spiel sich ausweiten, sich konsolidieren, und entweder dem Einzelnen gegenüber an Macht gewinnen oder dem Einzelnen neue Bedeutung geben. Ich sehe in dem Zusammenhang, den die drei Autoren bilden, drei Arten der Ausweitung und Konsolidierung des Spiels, in dem Abenteuer gesucht und erlebt werden können: erstens die Systematisierung, durch die das Abenteuer unter das Zeichen der Kontingenz tritt, die auch in ihrer erzählerischen Form immer den Ansatz zur Berechnung in sich trägt; dann die Maximierung, wenn das Abenteuer auf die Katastrophe zuhält, in der die Erde als unsere – unser aller – Erde

9 Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen: Wallstein 2002.

bebt; und drittens die theologische oder ontologische Fundamentalisierung, wenn die Art und der Ausgang des Abenteuers darüber entscheiden, ob die Welt gut oder böse ist und wenn es je meine Welt ist, deren Gut oder Böse im Abenteurer zur Entscheidung steht. Es mag ungewöhnlich sein, diese drei Arten der Hochrechnung zusammenschauen, die Hochrechnung der Zahlen und die der Bedeutung; ideengeschichtlich heißt das: Rationalismus, Aufklärung und Romantik zusammenschauen. Aber von der Mittelposition aus, die hier Voltaire einnimmt, erscheint nicht dieser traditionelle Gegensatz letztlich entscheidend, sondern die den Stationen gemeinsame soziale Relevanz des Abenteuers als einer Form des Handelns und gleichzeitigen Erlebens. Die drei Arten der Ausweitung und der Konsolidierung sind nicht einhellig. Sie betreffen auch nicht die drei Autoren gleichermaßen. Aber sie sind alle drei Weisen, in denen das Spiel, auf das der Einzelne sich im Abenteurer setzt oder gesetzt sieht, hochgerechnet ist zu einem großen Spiel des Lebens und seiner politischen und sozialen Realitäten.

Soviel zur Orientierung im Voraus: Ich sehe Voltaires Roman mit Leibniz dem Prinzip nach in der Systematisierung des Abenteuers unter dem Begriff bzw. der Rechnungsart der Kontingenz zusammenkommen. Sicher geschieht das mit Unterschieden. Voltaire stellt die Regeln des universalen Spiels, das bei Leibniz die Berechenbarkeit der *vérités contingentes* erlaubt, zur Disposition. *Candide* ist nicht nur eine Spielfigur; er ist zumindest auch die Romanperson, die erfährt, was es heißt, Figur im Spiel zu sein, und die ihr eigenes Spiel zu spielen versucht. Ich sehe Voltaires Roman andererseits zusammen mit Kleists Erzählungen *Erdbeben in Chili* und *Der Findling* an der Maximierung des Glücks und Unglücks arbeiten, das auf dem Spiel steht. Bei beiden geht es in den Katastrophen, von denen sie erzählen, ums Ganze. Die Zufluchtsorte, die sie den Figuren anbieten, versprechen das Paradies und das Heil. Kleist ruft dabei nicht die geographischen Weite einer ganzen Welt auf den Plan wie *Candide* es tut. Es ist eher umgekehrt so, dass für die Figuren seiner Erzählungen ihre eigenen Umstände und Erfahrungen jeweils das Ganze der Welt bedeuten. Was mir die drei Autoren gemeinsam zu haben scheinen, ist, dass es um eine ganze Welt oder das Ganze der Welt geht. Die Abenteurer, in denen ihre Figuren sich wiederfinden oder die sie suchen, rufen die Welt extensiv oder intensiv zur Gänze auf.

1 Voltaires Abenteurer. Von *Zadig* zu *Candide*

Candide erlaubt unter Voltaires Romanen den Blick zurück zu Leibniz und nach vorn zu Kleist am besten. Man muss aber mit dem Vorgänger *Zadig* beginnen um zu sehen, wie Voltaire die Abenteurer im Sinne der zufälligen Geschehnisse,

die zu bestehen sind, an das ritterliche Abenteuer, die *aventure*, der frühen Neuzeit und des Mittelalters anknüpft.¹⁰

Der sozial- und literaturgeschichtliche Anschluss an die *aventure* ist in den Bau der Erzählung einbezogen. Zadig, einem vermögenden jungen Mann aus dem orientalistischen Babylon von *Tausendundeiner Nacht*, stoßen serienmäßig Zufälle zu, die jedes Mal ein scheinbares Glück in ein reales Unglück umwenden. Die erste Frau, die er liebt, verteidigt er unter Einsatz seines Lebens gegen einen Nebenbuhler, der sie entführen will – weil es für einen Augenblick scheint, dass er dabei ein Auge verloren hat, verlässt ihn die Gerettete, die keine Einäugigen mag, und heiratet den Entführer. Die Frau, die er daraufhin heiratet, schmäht die Treulosigkeit anderer – um dann, als sein vorgetäuschter Tod sie auf die Probe stellt, seiner Leiche die Nase abtrennen zu wollen, weil damit angeblich ein Gebrechen ihres neuen Liebhabers zu heilen sei. So geht es weiter fort. Ein ganzer Lebenslauf entspinnt sich durch diese Peripetien, ohne dass jemals vom Abenteuer die Rede ist. Das ändert sich in den letzten Kapiteln, in denen die Serie der Missgeschicke wie mit einer Schlaufe zugebunden wird. Die Königin, der Zadig, inzwischen Minister geworden, seine Liebe von fern gewidmet hatte, war ebenso wie er selbst vertrieben worden. Durch Zufall begegnen sie sich im ägyptischen Exil. Zadig erkennt die Königin daran, dass sie seinen Namen in den Sand schreibt. In diesem Augenblick nennt Zadig zuerst die Wiedererkennung selbst ein Abenteuer: „O edle Dame, verzeiht einem unglücklichen Fremden, wenn er Euch zu fragen wagt, durch welchen seltsamen Zufall [im Original: par quelle aventure, RC] er hier den Namen ZADIG von Eurer göttlichen Hand gezeichnet sieht.“ Dann erzählt er, wie er selbst an diesen Ort gekommen ist, und nennt diese Geschichte auch wieder ein Abenteuer:

Sie [die Königin] nahm den Bericht über ihre unseligen Erlebnisse wieder auf, wollte aber dann hören, was ihm widerfahren war. Als sich endlich bei beiden der innere Aufruhr etwas gelegt hatte, erzählte ihr Zadig in kurzen Worten, durch welche Umstände [im Original: par quelle aventure, RC] er in diese Gegend gekommen war.¹¹

10 Daniel Poirion, „Le roman d’aventure au moyen âge: étude d’esthétique littéraire“, in: *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 40 (1988), S. 111–127; Mireille Schnyder, „Äventiure, waz ist daz? Zum Begriff des Abenteurers in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272.

11 Voltaire, RE (wie Anm. 1), S. 189 f.; frz. „Elle entamait le récit de ses malheurs, et voulait savoir ceux de Zadig. Enfin tous deux ayant un peu apaisé le tumulte de leurs âmes, Zadig lui conta en peu de mots par quelle aventure il se trouvait dans cette prairie.“ (Voltaire, ReC [wie Anm. 1], S. 100 f.). Das Wort „aventure“ fällt zum ersten Mal kurz vor der Wiederbegegnung, wenn Zadig wie Odysseus am Phäakenhof das eigene Vertreibungsschicksal von einem anderen erzählt hört: „Diese Worte riefen in Zadig die Erinnerung an seine

Nachdem die Semantik des Abenteuers einmal Platz gegriffen hat für die Missgeschicke, die der Königin und Zadig seit der Vertreibung aus Babylon zugestoßen sind, wendet Zadig sie auf alles an, was ihm widerfahren ist. Nach einer erneuten Trennung von der Königin denkt Zadig darüber nach, dass sein Leben unter einem Stern des Unglücks zu stehen scheint. „Noch einmal ging er im Geiste all das Ungemach durch, das er seit dem Abenteuer mit der Frau, die die Einäugigen haßte, bis zu dem Verlust seiner Rüstung erfahren hatte.“¹² *Aventure* ist nun aber nicht mehr nur ein anderes Wort für Wendungen vom Guten zum Schlechten. Die erneute Trennung ist nämlich das Ergebnis eines letzten Missgeschicks, das Zadig getroffen hat, als er an einem ritterlichen Turnier teilnahm. Man hatte es veranstaltet, um – weil der König ums Leben gekommen war – einen neuen Gatten für die Königin zu finden. Zadig hatte da als Ritter einer universalen chevaleresken Welt von Europa bis Babylon in den Farben seiner Dame gekämpft. Nachdem er gewonnen hatte, raubte ihm der Unterlegene die Rüstung in eben diesen Farben. Wenn auch dieses letzte Missgeschick gewendet ist, werden alle anderen im Nachhinein zu Abenteuern im Sinne der *aventure*: Zadigs Liebe – scheint es nun – ist eigentlich immer eine höfische gewesen ist. Was ihm bloß zuzustoßen schien, waren schon immer Abenteuer, die er im Namen seiner Dame zu bestehen hatte. Dass alle Missgeschicke im Nachhinein als ritterliche Abenteuer gelten sollen, entstammt hier nicht dem armen Hirn eines Don Quijote, der zu viele Ritterromane gelesen hat, sondern dem ironisch-philosophischen Arrangement der Erzählung. Die theoretische Argumentation liefert am Ende, zwischen Turnier und endgültiger Auflösung, der Engel Jesrad, der Zadig rasch in eine vereinfachte Form der *Theodizee* einweiht. In dieser Fassung besagt sie: Auch der scheinbar sinnlose und böartige Zufall hat seinen Sinn am Ganzen der Welt, deren Teil er ist und das ohne ihn das Ganze nicht wäre.

Zadig ruft dem Engel ein „Aber“ hinterher, bevor der in den Himmel der Ontotheologie aufsteigt. Aber auch der abgebrochene Einspruch einer Person in der Geschichte kann nicht zurücknehmen, was die Geschichte ausmacht, in der er eine Figur ist. Zadig ist der reiche Mann aus dem Morgenland, dem sich die Zufallsereignisse am Ende zu quasi ritterlichen Abenteuern fügen. Noch dieser ironische Anklang an die *romance* ist aus dem *Candide* verschwunden. Was man *Candides* Abenteuer nennen kann, sind nichts anderes mehr als

Abenteuer wach, und er ging im Geiste die Reihe seiner unglücklichen Erlebnisse durch [...]“ (Voltaire, *RE* [wie Anm. 1], S. 197); frz.: „Ce mot rappela dans l'esprit de Zadig toutes ses aventures: il répétait la liste de ses infortunes [...]“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 99).

12 Voltaire, *RC* (wie Anm. 1), S. 200; frz.: „[...] repassant dans son esprit toutes ses disgrâces, depuis l'aventure de la femme qui haïssait les borgnes jusqu'à celle de son armure.“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 109).

die zufälligen Ereignisse eines im Prinzip bürgerlichen, dafür aber nun weltumspannenden Romans. Der Unterschied zwischen *aventure* und abenteuerlichem Zufall verschwindet aber nicht völlig. Er taucht wie neutralisiert auf in der Differenz zwischen abenteuerlichen Ereignissen, denen Candide sich ausgesetzt sieht, und solchen, die er sucht. Der Roman kennt den Unterschied also in der Geschichte, die er erzählt, aber er gibt ihm nicht mehr den Ausdruck eines eigenen Namens. Dieser Umstand erlaubt es, hier durchweg von Abenteuer zu sprechen, denen man ausgesetzt sein oder die man suchen kann.

Man muss sich kurz den Grundriss des *Candide* vergegenwärtigen. Drei Paradiese markieren im Roman wie in jeder guten Geschichtsphilosophie seit Friedrich Schiller Anfang, Mitte und Ende.¹³ Voltaire hatte dem mit seinem *Abrégé de l'Histoire Universelle* (1753–1754) und dem *Essai sur le mœurs* (1756) vorgearbeitet. Aber nur der Roman führt das Schema durch und beweist damit wohl auch seine Romanhaftigkeit.¹⁴ Aus dem ersten Paradies wird Candide vertrieben; das zweite verlässt er; im dritten sucht er seine Bleibe. Das erste Paradies ist eigentlich gar keines, sondern der Zufall eines ersten Ortes, von dem man herkommt. In Candides Fall ist es das erbärmliche Schloss Thunder-tronck, das in Westfalen, d.h. für Voltaire am Rande der kultivierten Welt liegt. Aus diesem Paradies wird Candide verjagt. In der Mitte des Romans findet er sich im sagenhaften El Dorado, wo die Natur das Geld in Form von Gold spendet. Für Voltaire liegt es im guten Sinne außerhalb der Art von Zivilisation, die in Europa Geist, Politik und Sitten verdorben hat. Dieses Paradies verlässt Candide aus eigenen Stücken auf der Suche nach der Geliebten mit dem teutonisierenden Namen Cunégonde. Das dritte Paradies liegt wieder am Rande der bewohnten Welt. Es ist der Garten, den am Ende Candide in einem eher moderaten Schweiß seines Angesichts bestellt. Der Garten ist Kultur am Rande der Zivilisation. Die Vertreibung bzw. der Auszug aus dem Paradies – der Unterschied spielt jetzt keine Rolle mehr – ist hier als Arbeit Teil des Paradieses geworden. Dieses dritte Paradies braucht und kann Candide nicht mehr verlassen. Weder kann er aus ihm vertrieben werden, noch es aus den eigenen Stücken des Begehrens verlassen. In der Kultivierung verarbeitet der Garten im Wortsinn die Vertreibung oder den Auszug aus dem Paradies in ihm selbst. Die Abenteuer, die außerhalb der beiden ersten Paradiese auf Candide warteten, sind in dieses letzte Paradies als seine eigene Negation eingearbeitet. Mit ihm

13 Murielle Perrier spricht mit derselben inhaltlichen Analyse von drei Utopien. Das ist kein Widerspruch. Im geschichtsphilosophischen Schema erscheint, was auf der ersten Stufe Paradies ist, auf der letzten als Utopie. (Murielle Perrier, *Utopie et libertinage au siècle des Lumières. Une allégorie de la liberté*, Paris: L'Harmattan 2015, S. 76 f.).

14 J. H. Brumfit, *Voltaire, Historian*, London: Oxford UP 1958, S. 76–128.

fängt der Roman an, Geschichte im modernen Sinne zu erzählen, und die in ihm wartenden Abenteuer heißen seit Karl Marx Klassenkämpfe.

Candides Leben besteht aus Abenteuern zwischen den Paradiesen. Es sind Abenteuer jenseits des Bezugs zur *aventure*, kleine und große Zufallsereignisse, wie sie dem spanischen *picaro* zustoßen. Die Bezeichnung *aventure* ist hier ohne besondere Markierung gebraucht. Es fällt nur auf, dass jedenfalls *aventures* im Plural nicht Geschehnisse sind, die Personen erleben, sondern die sie einander erzählen.¹⁵ Wie eine schwache Erinnerung an den starken, profilierten Gebrauch der Bezeichnung ist es nur, dass das Wort zum ersten Mal bei der Wiederbegegnung Candides mit Cunégonde fällt. Das ist aber eher unritterlich das ‚Abenteuer‘, dass Candide sich in einem Haus wiederfindet, wo Cunégonde inzwischen von zwei Liebhabern ausgehalten wird.¹⁶ Diese Zufallsgeschehnisse, die manchmal Abenteuer heißen und öfters nicht, sind nun zunächst Geschehnisse, denen Candide ausgesetzt ist, wenn er aus dem ersten Paradies vertrieben wird. Eigentlich ist die Vertreibung bereits selbst ein solches Abenteuer; und die Ereignisse, die in der Welt auf die Vertreibung folgen, spielen die Vertreibung nur immer wieder nach. Der Herr von Thunder-ten-tronckh jagt „Candide mit wuchtigen Tritten in den Hintern aus dem Schloß“,¹⁷ nachdem er beobachtet hat, wie dieser Findling¹⁸ im Schloss seine Tochter Cunégonde, die das Taschentuch hatte fallen lassen, hinter dem Paravent küsst. „Candide war aus dem irdischen Paradies vertrieben worden und irrte lange ziellos umher.“¹⁹ In dieser Welt, deren Inbegriff es ist, dass man in ihr ein Vertriebener ist und nicht weiß, wohin man gehen kann, fällt Candide Werbern in die Hände. Sie pressen ihn unter die Soldaten, ohne dass Candide versteht, was vor sich geht; und der erste feste Ort, auf dem wir ihn in dieser Welt wiederfinden, ist der Exerzierplatz. Candide wird ge drillt und bis zum dritten Tag, wenn der Drill ins Fleisch übergegangen ist, geprügelt. Daraufhin entfernt er sich ohne Erlaubnis – offenbar wieder ohne zu wissen,

15 Stellen, die diesen Gebrauch zeigen, finden sich z.B. bei Voltaire, *ReC* (wie Anm. 1), S. 170 , 173, 193, 195, 206, 207, 220 u. 227. *Aventures* meint nicht so sehr die Geschehnisse selbst, sondern eine bestimmte Aufmerksamkeit.

16 „[...] par quelle étrange aventure m'avez-vous fait conduire dans cette maison?“ fragt Candide Cunégonde (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 160).

17 Voltaire, *RE* (wie Anm. 1), S. 285; frz. „chassa Candide du château à grands coups de pied dans le derrière“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 147).

18 Für den Bezug dieses Anfangs auf Fieldings *Tom Jones* und andere Bezüge auf die Tradition des Romans seit Cervantes siehe Nicholas Cronk, „*Candide*, une encyclopédie du roman“, in: *Les 250 ans des Candide. Lectures et Relectures*, hg. v. Cronk u. Nathalie Ferrand, Louvain, Paris u. Walpole: Peeters 2014, S. 25–40, hier: S. 29.

19 Voltaire, *RE* (wie Anm. 1), S. 286; frz. „Candide, chassé du paradis terrestre, marcha longtemps sans savoir où“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 147).

was er tut – und wird nun dem Spießrutenlauf unterzogen, den man damals Willkommen und Abschied nannte.²⁰ Der Fußtritt des Herrn ist nicht nur der Akt, der Candide aus dem Paradies und in die Welt hinausjagt. Er ist auch die erste der Misshandlungen, die sich innerhalb der Welt, in die einer hinausgejagt ist, steigern, bis Candide die Haut vom Leibe fällt. Dieser Art der Abenteuer ist ausgesetzt, wer aus dem Paradies vertrieben worden ist.

Anders sind die Abenteuer, die Candide sucht, wenn er das zweite Paradies aus eigenem Antrieb verlässt. Der Herrscher des Landes El Dorado lässt ihn zusammen mit seinem Diener und an die hundert goldbeladenen Lamas von einer großen Winde über die Gebirge außer Landes hieven. Dieser Auszug aus dem Paradies ist in jedem Sinne ein Auszug mithilfe von Maschinen und Machinationen. Vermittlungen, Absichten, und Pläne spielen eine entscheidende Rolle. Candide verlässt El Dorado aus eigenem Antrieb, weil es zwar alles sonst, aber nicht die Gegenwart Cunégondes bietet. Sie ist die Frau, die man wiederfinden und retten muss. Darin liegt der Abglanz der *aventure*. Candide hat aber auch einen ganz anderen Grund. „Bleiben wir hier, so sind wir nicht mehr als die anderen; kehren wir dagegen nach unserem Erdteil zurück, und sei es auch nur mit einem Dutzend mit Eldorado-Kieseln beladenen Hammeln, so sind wir reicher als alle Könige zusammengenommen.“²¹ Rest-*aventure* und Berechnung vermischen sich. Nach ersten Rückschlägen beginnen die Abenteuer der Suche nach Cunégonde denn auch damit, dass Candide die Rolle des ritterlichen Retters seinem Diener überträgt und zu einer geschäftlichen Angelegenheit macht. Der Diener soll sie dem Gouverneur von Buenos Aires abkaufen, weil man ihn – Candide – dort als Mörder suche. Er selbst begibt sich nach Venedig und erwartet da die zu rettende Geliebte. Auch und gerade dann, wenn Candide aus eigenem Antrieb auf Abenteuer ausgeht, gibt es keinen Ritterroman, sondern sein satirisch, mehr als nur pikaresk verzogenes Abbild. Die Pläne seiner Reise nach Venedig zerfallen Candide denn auch unter den Händen zu einer neuen Serie von keineswegs heroischen Abenteuern: Der Kapitän, auf dessen Schiff Candide die Überfahrt nach Europa machen will, sticht zwar mit seinen Goldlamas, aber ohne Candide in See. Der Anwalt, den Candide wütend aufsucht, gibt

20 Der Ausdruck ist – ein interessanter Reflex auf das Verlassen des Paradieses im *Candide* – später der Titel eines berühmten Liebesgedichts Goethes geworden; siehe Eckhardt Meyer-Krentler, *Willkomm und Abschied, Herzschlag und Peitschenhieb. Goethe, Mörke, Heine*, München: Fink 1987.

21 Voltaire, *RE* (wie Anm. 1), S. 337; frz. „Si nous restons ici, nous n'y serons que comme les autres; au lieu que si nous retournons dans notre monde seulement avec douze moutons chargés de cailloux d'Eldorado, nous serons plus riches que tous les rois ensemble“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 190).

ihm unter Erhebung einer gigantischen Beratungsgebühr die bemerkenswerte Empfehlung, die Rückkehr des Schiffs abzuwarten. Candides Abenteuer verheddern ihn in den Machinationen, mit denen er die Ereignisse herbeiführen wollte. Seine Abenteuer zehren dabei fast seinen Goldvorrat auf, bis er am Ende den Gegenstand seines Begehrens, die gerettete Frau, tatsächlich findet. Er will sie dann aber nicht mehr. Die verbleibenden Mittel reichen dagegen, das letzte Paradies zu erwerben, den Garten, den Candide bearbeitet. Es ist das Paradies des Bürgers.

2 Von *Candide* zurück zu Leibniz' *Theodizee*. Abenteuer als Kontingenz

Im *Zadig* wurden die vielen Abenteuer zur Geschichte des Romans bzw. des Protagonisten erst vor der Folie der feudalen *aventure*, die ihren Sinn aus dem Rahmen der feudalen Sozial- und Moralordnung bezog. Der Rahmen hatte sich dort – vielleicht ironisch – in der Szene des abschließenden Turniers gezeigt: Vor der Königin von Babylon, die ihm die Rüstung geschenkt hatte, erwies *Zadig* sich als Ritter im Kampf; und erst da konnte er sich sagen, dass alles das, was ihm seit seiner ersten Liebesenttäuschung zustieß, Abenteuer waren. Die Flut der Abenteuer im *Candide* wird dagegen aus einem eigenständigen Quellpunkt heraus hervorgebracht. Der Quellpunkt ist die formale Struktur der Ereignisse, die stattfinden können oder nicht – der *vérités contingentes*, wie Leibniz sie im Unterschied zu den *vérités nécessaires* nannte.²² Die Rolle dieses Basiselements spielt im *Candide* das Überschreiten einer Grenze, und zwar der Grenze paradiesartiger, zum Bleiben einladender Zustände. Sie tritt in zwei Formen auf, der Vertreibung oder dem freiwilligen Auszug. Die philosophische Bedeutung des Kontingenzproblems bei Leibniz besteht nun gerade darin, das Problem der Willensfreiheit unter Bedingungen der christlichen Schöpfungstheologie zu lösen.²³ Die logische und ontologische Eigenschaft, geschehen oder nicht geschehen zu können, liegt Leibniz' Frage nach dem Willensentscheid zu Grunde: Der freie Wille des Individuums in der Welt ist Teil der Notwendigkeit der Welt im Ganzen. Und die Notwendigkeit im Bau der besten aller Welten verwirklicht sich im Willen Gottes, die Welt zu

22 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, übers. v. Hermann Glockner, Stuttgart²: Reclam 1954; § 33, S. 19; Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discourse on Metaphysics*, übers. v. Peter G. Lucas, Leslie Grint, Manchester: Manchester UP 1953; XIII, S. 18–22.

23 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übers., eingeleitet u. erläutert v. Ernst Cassirer, Nachdruck der Ausgabe 1915, Hamburg: Meiner 1971; Buch II, Kap. 20, S. 167–181.

erschaffen oder nicht und sie so zu erschaffen oder anders. In diesem Sinne sind Vertreibung und Auszug zwei Ansichten desselben. Dieses Geschehen ist, anders gesagt, dadurch charakterisiert, dass es die beiden Ansichten von Notwendigkeit und Freiheit zulässt und hervorbringt. Vom Basiselement von Vertreibung oder Auszug aus dem Paradies kann man sagen, was über den Zufall im probabilistischen Denken gesagt worden ist: Es ist „eine Art Residualkategorie“, „sobald man zugeben muß, daß man die Welt nicht kennt“.²⁴

Im Schritt aus dem Paradies hinaus und in den zwei Ansichten dieses Schritts als Vertreibung oder als Auszug trifft sich der Roman Voltaires mit der Philosophie, die er attackiert. Kein Zweifel, dass Leibniz' beste aller möglichen Welten Zielscheibe von Voltaires Spott ist und darüber hinaus seiner moralischen und politischen Kritik. Wenn es im Roman einen letztlich Schuldigen gibt, dann ist es Pangloss, der philosophierende Hauslehrer Candides und Verkünder der besten aller möglichen Welten. Er verführt auf den ersten Seiten des Romans eine Dienerin; der Anblick dieser Szene weckt Kunigundes erotische Neugier; die greift auf Candide über und gibt dann Anlass zu seinem Verführungsversuch und damit zur Vertreibung aus dem Paradies. Der Leibniz'sche Philosoph übt das Amt der Schlange im Paradies aus. Er ist das Gegenteil des Engels Jesrad, der im *Zadig* kurz vor Romanende die reduzierte Lehre von der Rechtfertigung des Übels nach Leibniz demonstrierte.

Wie ist das zu verstehen? Man kann sich zunächst fragen, wie die Philosophie überhaupt zu einer Instanz im Roman werden kann. Geht es um die Lehre, die im Roman von einer Person vertreten bzw. vom Erzähler angegriffen wird, oder um die narrative Logik, in der die Geschichte erzählt ist, bevor irgendjemand im Roman irgendetwas kommentieren kann? Kann es sein, dass beide Ebenen auseinanderfallen? Und was würde das heißen?²⁵

Leibniz erzählt keine Abenteuer geschichten. Aber er gibt den auslösenden Moment der kontingenten Ereignisse an und analysiert darin das Schema von Abenteuer geschichten nach der *aventure*. Leibniz' Lieblingsgestalt in diesem Zusammenhang ist Cäsar im Moment, in dem er sich anschickt, den Rubikon zu überqueren.²⁶ Indem Cäsar den Fluss im Nordosten Italiens überschreitet, trennt er sich vom Regelwerk des republikanischen Rom. Alle Risiken liegen in diesem Schritt. Jede Sicht, die Cäsar als Totengräber der Republik und Begründer des Imperiums der Kaiser versteht, geht von hier aus. Ist es ein

24 Elena Esposito, *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*, Frankfurt³: Suhrkamp 2014, S. 47.

25 Zu Voltaires Beschäftigung mit Leibniz siehe Ira O. Wade, *Voltaire and Candide. A Study in the Fusion of History, Art, and Philosophy*, Princeton: Princeton UP 1959, S. 3–83.

26 Leibniz, *Discourse on Metaphysics* (wie Anm. 22), S. 20–22.

Moment in der Kette von Ereignissen, eine schwach oder stark motivierte Notwendigkeit in der universalen Geschichte der Welt? Oder ist es ein Akt der Freiheit, in dem Cäsar aus wie immer beschaffenen eigenen Stücken das Abenteuer der Geschichte sucht, das ihn in der Folge zum Herrscher Roms macht, zunächst aber in den Bürgerkrieg führt? Die Antwort nach Maßgabe der besten aller Welten lautet: Die freie Entscheidung Cäsars ist ein Moment im Ganzen der Welt, die als beste der möglichen Welten notwendig ist. Ohne dass Cäsar den Rubikon überschreitet, gibt es beispielsweise kein Augusteisches Imperium Romanum, das die Funktion der Weltherrschaft ausüben kann. Die Universalgeschichte, der Voltaire wie Leibniz verpflichtet ist, wäre ohne diese *translatio imperii* nicht möglich.

Einerseits zu sagen, die Rubikonüberquerung sei eine *vérité contingente* – eine Handlung, die auch anders ausfallen könnte – und andererseits auch zu sagen, dass sie zum Bestand einer Welt gehört, die als ganze notwendig ist, verlangt den unmittelbaren Übergang von der kontingenten Wahrheit über ein Ereignis in der Welt zur kontingenten Wahrheit, dass es diese Welt gibt.²⁷ Man muss die Schöpfung der Welt zum einen als kontingentes Faktum denken, als die einer Welt, die auch anders sein könnte: Insofern ist die Schöpfung eine Tat aus freiem Willen. Zum andern muss man sie als Notwendigkeit im Befolgen einer Regel verstehen, der Regel nämlich für die Konstruktion der besten allen möglichen Welten: Insofern ist die Schöpfung die Realisierung einer Möglichkeit.²⁸ Es geht also eigentlich nicht darum, Cäsars Handeln als Moment im Rahmen der besten aller möglichen Welten zu rechtfertigen. Man muss umgekehrt annehmen, dass sich in seinem zufälligen Handeln, wie in einem besonderen Stück oder einem prismatischen Aspekt die Schöpfung selbst wiederholt: die Tat, die auch anders hätte ausfallen können, die aber, weil göttlich, der Regel des Vollkommenen mit Notwendigkeit gefolgt ist. Jedes Individuum in der Welt wiederholt in seinem Handeln im Kleinen die Tat, die die Welt geschaffen hat.

27 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée (Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz)*, hg. v. C. J. Gerhard, Bd. 6, Berlin: Weidmann 1885, Buch II, § 43–84. Trotz seiner kompatibilistischen (Kausalität und Handlungsfreiheit verbindenden) Auffassung des Willensaktes hält Leibniz die Wertung von Handlungen aufrecht durch den Rückgang auf das Argument der vielen möglichen Welten, siehe Clive V. Borst, „Leibniz and the Compatibilist Account of Free Will“, *Studia Leibnitiana* 24 (1992), S. 49–58; Paul Rateau, *Question du mal chez Leibniz. Fondements et élaboration de la théodicée de Leibniz*, Paris: Champion 2008.

28 Die Anforderung der Vollkommenheit bei der Auswahl aus den möglichen Welten geht über das bloße Kohärenzgebot hinaus, das Voltaire dem Engel Jesrad im *Zadig* in den Mund legt. Es ist die metaphysische Zuspitzung zur vollkommenen Welt in Leibniz' Argument, die Pangloss im *Candide* behauptet und die für Candide unnachvollziehbar ist.

Eine eigene Geschichte – eine Fabel, wie der Übersetzer der *Théodicée* Gottsched dann auch in der *Critischen Dichtkunst* sagt – erzählt Leibniz nur einmal. Das geschieht am Ende der *Theodizee*, und es ist zunächst einmal eine Geschichte, die er aus dem Dialog des humanistischen Philosophen Lorenzo Valla über die Willensfreiheit aufgreift.²⁹ Obwohl diese Geschichte die *Theodizee* an ihr triumphales Ende bringt, beginnt Leibniz mit ihr auch schon ein bisschen, seinen eigenen *Candide* zu schreiben. Ohne dieser komplexen Geschichte hier gerecht werden zu können, lohnt es, einige Züge aus ihr herauszunehmen: Die Fabel am Ende der *Theodizee* besteht in wichtiger Weise in der Wiederaufnahme oder Fortsetzung einer dialogischen Szene am Ende von Vallas Werk. Sie ist in Leibniz Worten eine *continuation de la fiction* des humanistischen Vorgängers.³⁰ Die von Valla übernommene Geschichte erzählt zunächst von Sextus Tarquinius, dem Sohn des letzten Königs von Rom. Ihm sagt das delphische Orakel fürchterliche Abenteuer voraus, wenn er nach Rom gehe, um die Königswürde anzunehmen: Er wird Lucrecia vergewaltigen, die Königskrone aber nicht erlangen und am Ende den Weg zur Republik bereiten. Mit Blick auf Cäsar gesagt, der den Rubikon überschreitet, befinden wir uns am anderen Ende der Geschichte Roms. In einer ersten Erweiterung dieser *fiction* fragt Tarquinius, ob er durch eine andere Handlungsweise den Lauf der Dinge ändern könne. Apollo verweist unbeeindruckt von diesem Vorschlag auf Tarquinius' maßlosen Ehrgeiz als die unverändert bestehende Quelle der kommenden Ereignisse der Weltgeschichte, die Jupiter vorausbestimmt hat, während er selbst sie nur im Voraus weiß. Daraufhin ergibt sich Tarquinius erbittert dem Schicksal seiner Freiheit. Nun ist aber ein Priester in Delphi ungehalten, der bei der Unterredung mit Apollo zuhörte. Ist es nicht eine empörende Ungerechtigkeit, Tarquinius, indem man ihm die Freiheit seines Handelns zumutet, im Namen des Weltganzen die Chance zu nehmen, besser zu handeln? Darauf führt nun die *Fortsetzung der Geschichte* den Priester zum *Palais des destinées*, zum Palast der Schicksalsbestimmungen. Leibniz' eigene und eigentliche Geschichte ist die des Priesters, der in jedem Zimmer eine andere Version einer möglichen Welt besichtigen darf, bis er in der Spitze – das Palais ist auch eine Pyramide – das eine Zimmer sieht, in dem die beste aller möglichen Welten dargeboten ist. Diese Evidenz überzeugt und tröstet den

29 Leibniz, *Théodicée* (wie Anm. 27), S. 361. Lorenzo Valla, *Dialogue on Free Will*, übers. v. C. Trinkaus, in: *The Renaissance Philosophy of Man*, hg. v. Ernst Cassirer u.a., Chicago: Chicago UP 1948.

30 Leibniz, *Théodicée* (wie Anm. 27), S. 365. Bevor Leibniz von der „continuation de la fiction“ spricht, gebraucht er an zwei Scharnierstellen dieser Fortsetzung zwei semantisch interessante Varianten: „poursuivons encor un peu nostre historiette“ (S. 360) und „poussons donc encor plus avant la petite fable“ (S. 361).

Priester. Wir hören auch, Jupiter selbst komme von Zeit zu Zeit vorbei, um sich in dieser architektonischen Allegorie seiner eigenen Schöpfung zu versichern (als der Tat, die er getan hat) oder sich vielleicht nur mit ihr abzufinden (als der Regelbefolgung, die seine Handlung war).

Damit hat Leibniz' Fortsetzung der Geschichte ihr philosophisches Ende gefunden. Aber in der Geschichte, auf die sich Leibniz nach Valla eingelassen hat, steckt eine Frage, die jetzt mit diesem Ende erst recht hervorspringt: Warum sollen der Trost und die Überzeugung des Priesters (oder auch Jupiters selbst) in der Fortsetzung der Geschichte den Tarquinius aus der ersten Geschichte zufrieden stellen? Wie kann der Trost für den Beobachter (und damit auch Handelnden) zweiter Ordnung zur Befriedigung des Handelnden (aber auch schon Beobachtenden) der ersten Ordnung werden? An dieser Frage schreibt Voltaire im *Candide* weiter.

Er tut das dadurch, dass er vom Standpunkt der Leibniz'schen Endgeschichte aus in die ursprüngliche Geschichte zurückkehrt. Leibniz hatte seinen Exempelfiguren Cäsar und Tarquinius eine unmögliche Doppelperspektive zugemutet: zugleich handelnde Figur und Leser derselben Geschichte zu sein. Indem er die Figur des Priesters einführte, der eine Art betroffener Leser der Tarquinius-Geschichte ist, konnte Leibniz die Unmöglichkeit der Doppelperspektive in einer Geschichte auflösen, die aber eben auch eine andere Geschichte, die Geschichte des oder der Anderen ist. Dagegen verarbeitet Voltaires Roman dieselbe Systematisierung des Abenteurs als Kontingenz zu einer Abfolge, manche haben gesagt: zu einer Entwicklung der Person Candide. Der aus dem Paradies Vertriebene, über den die Abenteuer hereinbrechen, wird zu dem das Paradies Überschreitenden, der die Abenteuer sucht. Indem Candide beide Perspektiven als Teile seines Lebens zugemutet werden, behält Voltaire die Systematisierung bei. Aber er öffnet und bringt sie in eine Sequenz. Er verschafft Candide Luft zur Differenzierung von Handeln und Erfahren, so dass die Ereignisse der *vérités contingentes* zu Abenteuern seines Lebens werden können. Das ergibt noch keine Figurenpsychologie (und keinen Erziehungs- oder Bildungsroman), aber wohl die Unterscheidung zwischen System und Akteur-im-System. Diese Unterscheidung macht es erst sinnvoll, von einer Romanperson zu sprechen.

Gleich zu Beginn des zweiten Teils, nachdem Candide El Dorado verlassen hat, geschehen zwei Dinge, die Candides Pläne eines Auszugs aus eigenen Stücken mit den Abenteuern kontaminieren, die ihm einfach zustoßen. Nach hundert Tagen Marsch – offenbar wurden Candide und seine Lamas von der Maschine nur über das Gebirge gehoben – sind alle Tiere bis auf zwei in Sümpfe eingebrochen, in Bergschluchten gestürzt oder einfach der Erschöpfung erlegen. Beim Wiedereintritt in die europäisch-amerikanische

Zivilisation jenseits El Dorados stoßen Candide und sein Diener auf einen verstümmelten schwarzen Sklaven. Man hat ihm den rechten Arm abgehackt, weil in der Zuckersiederei seine Hand an den Mühlstein geraten ist; und ihm das linke Bein abgeschnitten, weil er fliehen wollte. In diesem Augenblick – noch bevor er beschließt, die Rettung Cunégondes seinem Diener zu überlassen, und damit vor dem eigentlichen Beginn des zweiten Teils des Romans – formuliert Candide sein Aufbegehren als Person und gegen Leibniz. Es ist eine Rebellion nicht gegen das System. Die Person kann nicht gegen die Geschichte rebellieren, in der sie vorkommt. Candide rebellierte aber gegen die Zumutung, das System zur Perspektive des eigenen Lebens, zur Perspektive der Person zu machen:

„O Pangloß!“ rief Candide, „von solchen Greueln hast du nichts geahnt! Wenn das so weitergeht, werde ich deinen Optimismus doch aufgeben müssen.“ – „Was ist das – Optimismus?“ fragte Cacambo. – „Ach“, erwiderte Candide, „das ist der Wahnsinn, zu behaupten, daß alles gut sei, auch wenn es einem schlecht geht.“³¹

Die Absage an den Optimismus bedeutet nicht die theoretische Leugnung des großen systemischen Spiels, in dem die Abenteuer der natürlichen und der sozialen Welt zu rechenbaren Kontingenzen werden. Es ist der moralische und politische Protest der Person, deren Eigenwelt mit dem Spiel der Kontingenzen grundsätzlich nicht zusammenfällt. Es ist, mit Leibniz gesprochen, eine *continuation de la fiction*, die aber über Leibniz hinausgeht. Philosophie und Theorie, könnte man sagen, setzen sich in die Erzählung hinein fort. In der Fortsetzung scheidet sich die Erzählung von der Philosophie.

3 Vom *Candide* zu Kleists Erzählungen. Abenteuer als Katastrophe

„Während er solchermaßen philosophierte, verfinsterte sich der Himmel. Die Winde bliesen aus Norden, Süden, Osten und Westen, und vor dem Hafen von Lissabon geriet das Schiff in ein fürchterliches Unwetter.“³² So endet das vierte Kapitel des *Candide* im annähernd wörtlichen *cliffhanger*. In diesem Sturm, der in allen Zügen und Verläufen beschrieben wird, kommen die Schiffsinsassen

31 Voltaire, *RE* (wie Anm. 1), S. 340; frz. „Ô Pangloss! s'écria Candide, tu n'avais pas deviné cette abomination; c'en est fait, il faudra qu'à la fin je renonce à ton optimisme. – Qu'est-ce qu'optimisme? disait Cacambo. – Hélas! dit Candide, c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal.“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 193).

32 Voltaire, *RE* (wie Anm. 1), S. 294; frz. „Tandis qu'il raisonnait, l'air s'obscurcit, les vents soufflèrent des quatre coins du monde, et le vaisseau fut assailli de la plus horrible tempête à la vue du port de Lisbonne“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 154).

mit wenigen Ausnahmen um. Nur Candide, der Leibnizianer und Hauslehrer Pangloss und ein Matrose, der auf dem Schiff gerade noch eine Untat verübt hatte, retten sich ans Ufer.

Als sich die beiden Freunde einigermaßen erholt hatten, schlugen sie den Weg nach Lissabon ein. Sie hatten noch etwas Geld übrigbehalten und hofften nun, nachdem sie das Unwetter glücklich überstanden, sich damit vor dem Hungertod zu retten. Kaum aber hatten sie – während sie noch den Tod ihres Wohltäters beklagten – die Stadt erreicht, als die Erde unter ihren Füßen erbebt. Brausend und zischend wälzten sich die Wogen des Meeres in den Hafen, und die Schiffe, die dort vor Anker lagen, zerschellten. Flammenströme und Aschenregen wirbelten über Straßen und Plätze; Häuser stürzten ein, Dächer fielen auf die Fundamente, und die Fundamente barsten. Dreißigtausend Menschen jeden Alters und Geschlechts lagen zermalmt unter den Trümmern.³³

Das ist sogar unter Bedingungen des *Candide* das Maximum eines Abenteuers. Es ist das Abenteuer, in den Ausbruch einer Naturkatastrophe zu geraten. Ein Extrem ist es auch in dem andern Sinne, dass es die Ereignisse erzählt, die Voltaires Leser aus europaweit verbreiteten Berichten kannten. Der Roman schließt sich in diesem Moment an ein Erregungspotential größter Stärke, Aktualität und Verbreitung an.³⁴

Kleists Erzählung *Das Erdbeben von Chili*, das zum ersten Mal 1807 unter dem Titel *Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647* erschien, bezieht sich auf ein Beben in Chile, hundert Jahre bevor Naturkatastrophen mediale Ereignisse europäischen Ausmaßes waren. Im Griff hinter die Aktualität des Lissaboner Bebens zurück typisiert Kleist bereits das Bild der Katastrophe.³⁵ In seiner Erzählung heißt es:

33 Voltaire, *RE* (wie Anm. 1), S. 295; frz. „À peine ont-ils mis le pied dans la ville en pleurant la mort de leur bienfaiteur, qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas; la mer s'élève en bouillonnant dans le port, et brise le vaisseaux qui sont à l'ancre. Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publique; les maisons s'écroulent, les toits sont renversés sur les fondements, et les fondements se dispersent; trente mille habitants de tout âge et de tout sexe sont écrasés sous des ruines.“ (Voltaire, *ReC* [wie Anm. 1], S. 155 f.).

34 Dieser Anschluss geschieht aber eben aus der Eigenwelt des Romans, einem zeitlichen und gattungsmäßigen Abstand, heraus. In einem letztlich noch humanistischen und barocken Gattungsverständnis erfolgte Voltaires direkte Antwort im *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1755), „une sorte de journalisme lyrique“, wie René Pomeau sagt. (Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, hg. v. René Pomeau, Oxford: The Voltaire Foundation 1980 [=The Complete Works of Voltaire, Bd. 48], S. 20).

35 „[...] gleich als ob sein [Jeronimos, RC] ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre“ sagt der Erzähler, noch während er das Beben beschreibt. (Heinrich von Kleist, *Sämtliche Erzählungen* [SE], hg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt²: Deutscher Klassiker Verlag 2005,

Eben stand er [Jeronimo, RC] [...] an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick, der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer, die an dem Gesimse derselben eingefügt war; als plötzlich der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrach, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben atmete, unter seinen Trümmern begrub.³⁶

Etwas später – Jeronimo hat jetzt einen Weg aus dem Gefängnis heraus gefunden, wo er sich erhängen wollte – folgt das Nachbeben: „Kaum befand er sich im Freien, als die ganze, schon erschütterte Straße auf eine zweite Bewegung der Erde völlig zusammenfiel.“³⁷ Die Parallelgeschichte Josephes, die unverheiratet von Jeronimo ein Kind empfangen und zur Welt gebracht hat und dafür zum Tode verurteilt wurde, beginnt so: „Joseph war, auf ihrem Gang zum Tode, dem Richtplatz schon ganz nahe gewesen, als durch den krachenden Einsturz der Gebäude plötzlich der ganze Hinrichtungszug aus einander gesprengt ward.“³⁸ Die Fügung „a peine que“, „eben als“, „kaum als“ – kann man die grammatische Figur des maximalen Abenteuers nennen: „À peine ont-ils mis le pied dans la ville [...], qu'ils sent la terre trembler sous leurs pas,“ heißt es bei Voltaire. Kleist macht daraus ein Muster: „Eben stand er [...], als“; „Kaum befand er sich [...] als“; „Joseph war [...] schon ganz nahe gewesen, als“. Die Figur der Katastrophe lässt das Ereignis als punktuell Geschehen in einen andauernden, imperfektiven oder einfach neutral abrollenden temporalen Verlauf einbrechen. Das Hereinbrechen der materiellen Welt über die Menschen und die Stadt, das zugleich ein Einbruch in der Zeit ist, ist eine Figur aus dem Schauerroman. Voltaire hat schon und Kleist noch immer Teil an ihm. Genauer gesagt ist die andauernde Handlung – man kann bildtheoretisch sagen: der Grund oder Hintergrund des Bildes der Katastrophe – eine individuelle Handlung und das punktuell Geschehen – der Vordergrund – ein umfassendes, viele bzw. ‚alle‘ treffendes Katastrophenereignis. Einmal, sparsam gesetzt, findet man die Figur im schnellen Tempo der Prosa Voltaires, und sie ist da mit

S. 193). Zur Geschichte und zu Formen dieser Typisierung der Katastrophe siehe Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt: Fischer 2014; und Anne Collet u. Olivia Murphy (Hgg.), *Romantic Climates. Literature and Science in an Age of Catastrophe*, Cham: Springer 2019. Zu Kleists Erzählungen Isak Winkel Holm, „Earthquake in Haiti: Kleist and the Birth of Modern Disaster Discourse“, in: *New German Critique* 115 (2012), S. 49–66; zur Architektur- und Landschaftsgeschichte Jane Madsen, „The Space of Collapse. A Two-Part Terrain“, in: *Interstices* 13 (2011), S. 22–31. Kleists *Berliner Abendblätter* berichteten übrigens regelmäßig von Naturkatastrophen und Erdbeben: Nachrichten über Erdbeben sind Zeitungsaltag geworden; John Hibberd, „Heinrich von Kleist and Earthquakes: Science, Faith, and Superstition and Politics“, in: *Colloquia Germanica* 35 (2002), S. 145–154.

36 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 191 u. 193.

37 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 131.

38 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 197.

einer Zahl verbunden: dreißigtausend Tote. Wiederholt und variiert, bohrt sie sich ins Gedächtnis des Lesers in der intensiven Prosa Kleists, und betroffen ist hier das Zahllose, „alles, was Leben atmete“.³⁹

Das Erdbeben von Chili hatte in verdeckter Form mit dieser Figur bereits eingesetzt. „In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili,“ heißt es da,

stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, Namens *Jeronimo Rugera*, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben.⁴⁰

Zwar steht auch hier der „Augenblick der großen Erderschütterung“ der durativen Vorbereitung zur Selbsttötung des Einzelnen gegenüber. Aber es wird an diesem Beispiel noch einmal klarer, was das typisierte Vorkommen der Figur im *Erdbeben* vom Einbruch der aktuellen Zeit in die Dauer im *Candide* unterscheidet. Im *Candide* war die individuelle und durative Handlung eine friedliche oder zumindest neutrale, die vom Einbrechen der Katastrophe im Großen unterbrochen wurde. Bei Kleist haben Vorder- wie Hintergrund dagegen ihre eigenen Rhythmen von Dauer und Unterbrechung. In beiden steht Untergang und Rettung auf dem Spiel. Die durative Welt des Einzelnen ist schon katastrophisch verfasst, bevor die große und eigentliche Katastrophe hereinbricht. Das Allgemeine der Naturkatastrophe ist die Welt – man möchte sagen, die existenziale Struktur⁴¹ –, in der Jeronimo den Augenblick einer Entscheidung zwischen Tod und Rettung erfährt. Dadurch kann es zu dem Paradox kommen, dass die große Katastrophe zur vorübergehenden Rettung vor der sich schon vollziehenden individuellen wird.

39 Werner Hamacher hat die Maximierung der Katastrophe in Kleists Erzählung zu Recht in einem „Prinzip permanenter Peripetie“ gesehen, das er als negative Darstellung im Sinne des Kant’schen Erhabenen versteht. Daraus entwickelt er die Idee vom „Beben der Darstellung“, das Kleists eigenen Vergleich mit einem Beben im Bewusstsein aufnimmt und überbietet; Werner Hamacher, „Das Beben der Darstellung“, in: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben von Chili*, hg. v. David E. Wellbery, München³: Beck 1993, S. 149–192; zitiert: S. 157f.

40 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 189.

41 Kleists Erzählen als Prosa der Welt zu verstehen, die nicht darstellt, sondern den Leser in seiner eigenen Welt aufsucht, habe ich besonders für die Anekdoten vorgeschlagen. Die hier genannten Erzählungen nähern sich dem noch innerhalb des Gebiets der traditionellen mimetischen Darstellungsweise (Vgl. Rüdiger Campe, „Prosa der Welt. Kleists Journalismus und die Anekdoten“, in: *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*, hg. v. Andrea Allerkamp, Matthias Preuss u. Sebastian Schönbeck, Bielefeld: transcript 2019, S. 235–264).

Diese Beobachtung zum ersten Satz des *Erdbeben* gibt das Motto für die abschließenden Überlegungen zu Heinrich von Kleist vor. Die Maximierung des Abenteurers durch die Katastrophe liegt bei Kleist nicht in einer Hochrechnung in den Weltmaßstab, wie man es im *Candide* des Universalhistorikers Voltaire mit und gegen Leibniz sah. Es ist stattdessen, um eine schon ins Spiel gebrachte Wendung zu wiederholen, das Ganze einer Welt – der Welt der Person, des Lesers oder, warum nicht, des Autors – in dem die Maximierung des Abenteurers in das Heil oder die Katastrophe angelegt ist. Die Katastrophe bemisst sich nicht mehr an Zahlen, sondern an der inneren Verfassung der Welt.⁴²

Zwei Erzählungen Kleists, die man als Abenteuergeschichten im Zeitalter des Schauerromans nehmen kann, stehen dafür ein. In beiden geht es darum, einem Kind Gottes – einem Candide, der nicht legitimerweise dort ist, wo er lebt – die Legitimation zu geben. Die eine Erzählung, *Das Erdbeben von Chili* – das mit der *Marquise von O ...* und nach dem *Kohlhaas* zu den frühen Erzählungen gehört – berichtet zweimal, wie das Heil aus der Katastrophe kommt. Der *Findling* – neben dem *Zweikampf* die letzte Erzählung Kleists – berichtet zunächst, wie das Heil aus der Katastrophe kommt, um dann mit einer ans Groteske streifenden Wendung in der Hölle zu enden.

Vom *Candide* her gesehen, ist Kleists pathetische Verkehrung der Weltsicht offenkundig. Candide wird zweimal aus einem Paradies verstoßen und endet in einem dritten. Sein Leben besteht in den unglücklichen Zu- und Unfällen, die über ihn hereinbrechen, wenn er aus dem Paradies vertrieben wird, und denen, die er immer ein bisschen mit herbeiführt, wenn er aus eigenen Stücken das Paradies verlässt. *Das Erdbeben von Chili* beginnt dagegen mit der Katastrophe der Erschütterungen und führt zum Scheinparadies der Gesellschaft, die nach der Zerstörung der Stadt ständelos wie eine große Familie auf freiem Feld nächtigt. Sie führt dann das Unheil wieder herbei, als beim Dankgottesdienst der Überlebenden Josephe und Jeronimo, die Eltern des unehelichen Kindes, der Schuld an der ersten Katastrophe bezichtigt und mit dem Lynchtod bedroht werden. Ein Offizier, der sich während des ersten paradiesischen Zwischenspiels des unehelichen Kindes angenommen hat, adoptiert es nach der zweiten, sozialen Katastrophe, nachdem er sein eigenes Kind in diesem abermaligen Umsturz verloren hat. So endet die Folge von Katastrophe – Paradies – Katastrophe mit einer privaten Versöhnung. Die Kette der katastrophischen Abenteuer folgt hier nicht dem unfreiwilligen

42 Man kann von einem *worldmaking* sprechen, das eine quantitativ oder qualitativ ganze Welt meinen kann; Martin Puchner, „World Literature and the Literary World“, in: *Neo-helicon* (2011), S. 341–348.

oder freiwilligen Verlassen des Paradieses. Die katastrophischen Verkettungen in Natur und Gesellschaft stehen stattdessen ohne Zufallsbedingung – existenzial – am Anfang. Eine Art Paradies und ein Moment wiederhergestellten Heils ergeben sich als Zufluchten erst im Nachhinein. Die Personen, die Leser und Leserinnen und der Autor waren immer im Strudel der Abenteuer und ihrer Verkettungen. Nicht der Absturz in die Abenteuer braucht eine Motivierung, sondern ihre Stillstellung im Nicht-Abenteuer.

Wie in Leibniz' und dann Voltaires *continuation de la fiction* kommt in Kleists Erzählung dem Unterschied zwischen Abenteuern, die über die Personen hereinbrechen, und Abenteuern, denen die Personen sich stellen, nur beschränkte Bedeutung zu. Dass sie bereits vor dem Geschehen im Vordergrund der Geschichte in einer aus Unheil und Rettung gewobenen Welt leben, gibt dem aber eine andere Färbung. Etwas kommt hinzu: Bei Voltaire heften sich die Abenteuer, die erzählt werden, an eine bestimmte Person, deren Handeln und Erfahren in ihnen gebunden ist: Zadig oder Candide. Das ist bei Kleist anders. Die Funktion der Person, die die Erzählfigur des Abenteuers ist, verteilt sich auf ein Figurenensemble.⁴³ Im ersten Teil des *Erbeben von Chili* sind es Jeronimo und Josephe. Sie bahnen sich unter vielfachen Abenteuern den Weg aus der zusammenstürzenden Stadt in das scheinbare Paradies, d.h. in die dem Anschein nach versöhnte Gesellschaft der Überlebenden vor den Toren der Stadt. Sie tun es auf getrennten Wegen, und der Erzähler folgt ihnen einem nach dem andern, so dass eine doppelte Reihe der Überlebensabenteuer entsteht.⁴⁴ Das letzte dieser Abenteuer ist das Wiederfinden der Getrennten. Beide sind Getriebene, wenn auch mit Unterschieden zwischen dem Mann, der vor allem vom Überlebenswunsch getrieben wird, und der Mutter, die schnell zur Rettung des Kindes übergeht. Die von der Katastrophe Getriebenen sind also das Paar, in ihrer Trennung voneinander. Die Person des gesuchten und in Kauf genommenen Abenteuers ist dagegen ein Dritter: der Offizier, der am Ende der Erzählung sich, dem Kind des Paares und seiner ganzen Gesellschaft den Weg aus der Kirche bahnt, wo ihnen der Lynchtod droht. Es ist ein militärisches Abenteuer, das hier gesucht und strategisch

43 Zur Frage von Protagonisten in der Einzahl und der Vielzahl sogenannter Nebenfiguren Alex Woloch, *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton u. Oxford: Princeton UP 2003.

44 Dass Paare, die die Katastrophe auseinandergerissen hat, sich jeweils ihren Teil der Geschichte im Augenblick der Wiedervereinigung erzählen, ist ein Zug des frühmodernen Liebes- und Abenteuerromans. Man findet ihn wieder im *Zadig* ebenso wie beispielsweise zu Beginn von Wielands *Agathon*.

geplant und durchgeführt wird.⁴⁵ Beispielhaft verbildlicht der Offizier die Kleist'sche Reihe der wetterstrahlenden Ritter und Retter vom Grafen an, der die Marquise von O ... dem Feuer entreißt und vergewaltigt bis zum Grafen Wetter vom Strahl im *Käthchen von Heilbronn*: „Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt, den Rücken an die Kirche gelehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwert. Mit jedem Hiebe wetterstrahlte er Einen zu Boden; ein Löwe wehrt sich nicht besser.“⁴⁶ Auch ikonographisch ist das eine Maximierung: In den Getriebenen, die ins Paradies fliehen, waren schon Jeronimo and Josephe überblendet mit der Heiligen Familie auf der Flucht. Im Abenteuer, das aus der Not geboren ist und wie aus eigenen Stücken gesucht aussieht, steht nun eine Art Erzengel, der das Paradies gegen die Höllenhunde verteidigt. Der ritterliche Held und die *aventure* kehren zumindest im Bild noch einmal zurück. Aber der Offizier ist nicht der Held der Erzählung. Das Abenteuer ist mit seinen verschiedenen Abschattungen auf Jeronimo, Josephe und den Offizier verteilt.

Die Handlung des *Findling* auch nur zu umreißen, ist hier nicht möglich. Dass es sich um den Widerruf des *Erdbeben von Chili* handelt, lässt sich aber auch ohne das zeigen. Der ritterliche Abenteurer nahm am Ende des *Erdbeben* das gerettete fremde Kind anstatt des eigenen in seine Familie auf. Mit diesem Szenario beginnt der *Findling*. Aber es ist kein wetterstrahlender Held, der das überlebende Kind an der Statt des toten eigenen annimmt, sondern er entpuppt sich schnell als einer aus der Art der Getriebenen. Schon der Retter des Jungen ist seinerseits ein Vertriebener. Es ist der Kaufmann Piachi, der vor der Pest aus Ragusa flieht – der Katastrophe, von der die Geschichte ihren Ausgang nimmt.⁴⁷ Er adoptiert in der Folge das vor der Pest gerettete Kind, wobei die Rettung aus der Katastrophe ein entscheidender Umstand ist: „da er, auf eine leicht begreifliche Weise, den Jungen in dem Maße lieb gewonnen, als er ihm teuer zu stehen gekommen war“.⁴⁸ Ebenso wichtig ist, dass der Platz, den er so besetzt, sonst leer bliebe; seine zweite Frau kann ihm keine Kinder gebären. Piachi und sein Adoptivsohn Nicolo werden sich in der Folge in ein Spiel verwickeln, in dem sie sich gegenseitig vernichten. Das Heil, das die Aufnahme des fremden Kindes in die Familie im *Erdbeben* bedeutete, ist im *Findling* der Beginn der Katastrophe.

45 Friedrich Kittler, „Ein Erdbeben in Chili und Preußen“, in: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erbeben von Chili*, hg. v. David E. Wellbery, München³: Beck 1993, S. 24–38.

46 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 221.

47 Cornelia Zumbusch, „Übler Schutz: die Pest und das Problem der Abwehr in Kleists *Der Findling*“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 128 (2009), S. 115–132.

48 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 267.

Das heißt nicht, dass es in dieser Geschichte die Person des wetterstrahlenden Retters nicht gäbe. Ganz im Gegenteil spielt sie die entscheidende Rolle. Aber sie spielt sie nicht in der eigentlichen Geschichte, sondern der Vorgeschichte. Die Rede ist von dem Genueser Ritter, der die jetzige zweite Frau Piachis in ihrer Jugend aus einem Feuerbrand gerettet hatte. Mit der Figur des maximalen, des heroischen oder Schauerromanabenteuers versehen, heißt es in der rückblickenden Erzählung:

Schon wollte sie [die spätere zweite Frau Piachis, RC] sich allen Heiligen empfehlen und unter zwei Übeln das Kleinere wählend, in die Fluten hinabspringen; als plötzlich ein junger Genueser, vom Geschlecht der Patrizier, am Eingang erschien, seinen Mantel über den Balken warf, sie umfaßte, und sich, mit eben so viel Mut als Gewandtheit, an einem der feuchten Tücher, die von dem Balken niederhingen, in die See mit ihr herabließ.⁴⁹

Dass der rettende Held eine ikonische Erscheinung ist, wird im *Findling* Gegenstand der Geschichte und ihrer Erzählung.⁵⁰ Der Genueser Ritter, der zwei Jahre nach seiner Tat in den Armen des geretteten Mädchens starb, existiert innerhalb der Geschichte als Porträt im Hause Piachi. Die Frau des Hauses verübt vor ihm regelmäßig ihre Andacht. Der Retter und sein Abenteuergeist sind also in der Geschichte nicht einfach abwesend. Viel schlimmer: das Bild des toten Retters beherrscht als erotischer Fetisch das Geschehen und macht es zum Spiel, das nach seinen eigenen Regeln abläuft. Piachis junge zweite Frau ist dem Bild in „Traurigkeit“ verfallen,⁵¹ und zwei stellvertretende Verkörperungen des Genueser Ritters sind die Figuren in diesem Spiel aus Faszination und Depression: Piachi, der als väterlicher Ehemann die Stelle des idolisierten Geliebten einnimmt, und Nicolo, der, wenn er sich nur richtig kleidet, dem Retter der Stiefmutter aufs Haar ähnlich sieht. In einer aberwitzigen Folge schauriger Episoden liefern sich Adoptivvater und Adoptivsohn eine erbarmungslose Partie. Ihren Höhepunkt findet dieses Todesspiel in der

49 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 269.

50 Es ist das „Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße, das in einer Nische der Wand, hinter einem rotseidenen Vorhang, von einem besondern Licht bestrahlt, aufgestellt war“ (Kleist, *SE* [wie Anm. 35], S. 274). Kleist evoziert offenkundig den Tempelritter und Retter Rechas aus Lessings *Nathan* („ich hab' einen Engel / von Angesicht zu Angesicht gesehn; / Und *meinen* Engel“, V. 1). Für Nathan ist das ein Fall andächtiger Schwärmerei, den man sanft heilen muss. Im Faszinosum von Kleists wetterstrahlenden Helden kehrt sich Nathans Kritik gegen sich selbst (Gotthold Ephraim Lessing, „Nathan der Weise“, in: *Lessing, Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, München: Hanser 1971, S. 205–347, hier S. 213).

51 Kleist, *SE* (wie Anm. 35), S. 268.

gegenseitigen Verbannung von Adoptivvater und -sohn aus dem Haus, das sie jeweils als ihres beanspruchen, bis hin zur Ermordung Nicolos durch Piachi in einer Art von letzter Notwehr. Den Schluss bildet die Tragikomödie um Piachis Hinrichtung, die immer wieder aufgeschoben werden muss, weil er sich zu beichten weigert – auf dass er in die Hölle komme und Nicolo dort weiter verfolgen kann. Es ist, als ob die Partie zwischen ihnen auch nach dem Ende nicht zu Ende kommen will. Piachi und Nicolo sind im Handeln Getriebene. In einem Spiel der aberwitzigen Abenteuer, das ihnen von dem diktiert wird, den sie beide auf ihre Weise stellvertreten. Es ist kein probabilistisches Spiel der Kontingenzen wie bei Leibniz, sondern ein symbolisch codiertes Spiel, dessen Regel im Bild des Heilsbringers niedergelegt ist.

Erbeben und *Findling* stehen sich gegenüber als Geschichten einer best- und einer schlechtestmöglichen Welt. Indem sie das Schema von Paradies und Heil, Vertreibung und Verbannung aufnehmen, setzen sie die Deutungsversuche von Leibniz und Voltaire fort, aber sie verändern sie auch nachhaltig. Das quantitativ ins Große gerechnete Spiel der Kontingenzen bricht um in ein symbolisch codiertes Spiel, in dem es ums Ganze geht. Aber auf einer tieferen Ebene bilden Leibniz' Tarquinius, Voltaires *Candide* und Kleists Personenensembles unter der Bedingung des Ereignisses und des Unheils eine zusammenhängende, eigene Region. Sie fügen die Zufallereignisse, die Leibniz *vérités contingentes* nannte und die im Raum menschlichen Handelns und Erfahrens Abenteuer heißen, in eine Gesamtheit der Welt ein; und sie tun das so, dass ihre Zufallhaftigkeit dabei nicht verschwindet. Diese Bündel aus kontingentem Handeln und Erfahren sehen bisweilen noch so aus wie die frühmodernen pikaresken Abenteuer, Parodien ritterlicher *aventiuren*. Sie sind aber vor einen Welthorizont projiziert, der sie ins Große treibt. Ich habe vorgeschlagen, zwei Arten einer solchen Projektion ins Große zu unterscheiden: die quantitative Hochrechnung und die qualitative Maximierung. Vom handlungs- und erfahrungsfähigen, aber nicht eigentlich psychologisch ausgestalteten *Candide* nach hinten zu Leibniz hin gesehen, kann man von Hochrechnung sprechen. Das Ganze der Welt ist die Gesamtheit der Ereignisse und Vorkommnisse in ihr. Von demselben *Candide* nach vorn zu Kleist hin gesehen, fällt die Maximierung, die intensive und verallgemeinerte Semantik der Katastrophe in den Blick. Die Welt ist die der Kontingenz als Existenzbedingung, die Welt, in der eine und einer jeweils handelt und erlebt. Diese Kontingenz des existenzialen Abenteuers stellt auch gar nicht mehr Einzelnen Entscheidungsalternativen, sondern verteilt sie auf Personenensembles. Aber auch in dieser verallgemeinerten Lage bleibt dem Geschehen der Charakter der Kontingenz, des ‚es kann geschehen oder nicht‘. Sie gibt und bewahrt *Candide* und seinen Genossinnen und Genossen eine skeptische Freiheit.

*

Ich schließe mit einer Frage, die literaturhistorisch formuliert ist, aber in unsere Gegenwart hineinreicht. Amitav Ghosh hat vor drei Jahren in seinem Buch *The Great Derangement* die These aufgestellt, der bürgerlich-realistische Roman der europäischen Tradition könne den aktuellen politischen Fragen nicht gerecht werden.⁵² Das Wahrscheinlichkeitsgebot der Geschichte und die Voraussetzung der Handlungsmächtigkeit der Personen, unter denen dieser Roman erzähle, böten keine Darstellungsmöglichkeiten für das hereinbrechende Ereignis zum Beispiel einer Flutkatastrophe oder eines Tornados. Ich bin nicht sicher, dass Ghoshs Diagnose ganz zutrifft. In den letzten zwanzig Jahren ist mit unterschiedlichen Begründungen überlegt worden, ob nicht die Wahrscheinlichkeit im modernen Roman und die Beobachtung von Entscheidungsverhalten in ihm mit probabilistischen und statistischen Denkmodellen verwandt sind.⁵³ Die moderne Katastrophe ist aber gerade auf den Bildschirmen von Datenerhebungen und Wahrscheinlichkeitsrechnungen darstellbar und hat dort ihre Gegenständlichkeit und Evidenz.⁵⁴ Man wird Ghosh aber darin zustimmen dass bürgerlich-realistische Romane in Europa in den meisten ihrer Beispiele diese Koexistenz von Roman und statistischer Probabilität seit dem neunzehnten Jahrhundert verdunkelt, ja systematisch unzugänglich gemacht haben. Ich möchte also fragen, ob nicht das hochgerechnete oder existentielle Abenteuer im Zwischenraum zwischen früher Neuzeit und dem neunzehnten Jahrhundert der Nationalstaaten Modelle anbieten, an die sich erzählerisch und politisch anknüpfen ließe. Diese Geschichten zwischen den Zeiten erzählen Leben im Umgang mit kontingenten Ereignissen und Katastrophen vor ihrer Überführung in das Erlebnis der bürgerlichen Romanwelt.

52 Amitav Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago u. London: Chicago UP 2016, S. 15–24.

53 Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit* (wie Anm. 9); Esposito, *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität* (wie Anm. 24); Peter Schnyder, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels, 1650–1850*, Göttingen: Wallstein 2009; Bernhard Kehler, *Die probabilistische Revolution in der Literatur. Untersuchungen zu Defoe, Voltaire und Kleist*, Hamburg: Diplomica 2014.

54 Paul Virilio, *L'écran du désert*, Paris: Editions Galilée 1991.

Literaturverzeichnis

- Braun, Theodore E.D. u. John B. Radner (Hgg.), *The Lisbon Earthquake of 1755. Representations and Reactions*, Oxford: Voltaire Foundation 2005.
- Borst, Clive V., „Leibniz and the Compatibilist Account of Free Will“, in: *Studia Leibnitiana* 24 (1992), S. 49–58.
- Brumfit, J. H., *Voltaire, Historian*, London: Oxford UP 1958.
- Campe, Rüdiger, „Prosa der Welt. Kleists Journalismus und die Anekdoten“, in: *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*, hg. v. Andrea Allerkamp, Matthias Preuss u. Sebastian Schönbeck, Bielefeld: transcript 2019, S. 235–264.
- , *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen: Wallstein 2002.
- Collet, Anne u. Olivia Murphy (Hgg.), *Romantic Climates. Literature and Science in an Age of Catastrophe*, Cham: Springer 2019.
- Cronk, Nicholas, „Candide, une encyclopédie du roman“, in: *Les 250 ans des Candide. Lectures et Relectures*, hg. v. Cronck u. Nathalie Ferrand, Louvain, Paris u. Walpole: Peeters 2014, S. 25–40.
- Esposito, Elena, *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*, Frankfurt³: Suhrkamp 2014.
- Ferro, Marc, *Colonization. A Global History*, London u. New York: Routledge 1997.
- Ghosh, Amitav, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago u. London: Chicago UP 2016.
- Hamacher, Werner, „Das Beben der Darstellung“, in: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erbeben von Chili*, hg. v. David E. Wellbery, München³: Beck 1993, S. 149–192.
- Hibberd, John, „Heinrich von Kleist and Earthquakes: Science, Faith, and Superstition and Politics“, in: *Colloquia Germanica* 35 (2002), S. 145–154.
- Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt: Fischer 2014.
- Kehler, Bernhard, *Die probabilistische Revolution in der Literatur. Untersuchungen zu Defoe, Voltaire und Kleist*, Hamburg: Diplomica 2014.
- Kendrick, Thomas D., *The Lisbon Earthquake*, London: Methuen 1956.
- Kittler, Friedrich, „Ein Erdbeben in Chili und Preußen“, in: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erbeben von Chili*, hg. v. David E. Wellbery, München³: Beck 1993, S. 24–38.
- von Kleist, Heinrich, *Sämtliche Erzählungen (SE)*, hg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt²: Deutscher Klassiker Verlag 2005.
- Kovach, Robert L., *Early Earthquakes of the Americas*, Cambridge: Cambridge UP 2004.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Discourse on Metaphysics*, übers. v. Peter G. Lucas u. Leslie Grint, Manchester: Manchester UP 1953.

- , *Essais de Théodicée (Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz)*, hg. v. C. J. Gerhard, Bd. 6, Berlin: Weidmann 1885.
- , *Monadologie*, übers. v. Hermann Glockner, Stuttgart²: Reclam 1954.
- , *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übers., eingeleitet u. erläutert v. Ernst Cassirer, Nachdruck der Ausgabe 1915, Hamburg: Meiner 1971.
- Lessing, Gotthold Ephraim, „Nathan der Weise“, in: *Lessing, Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, München: Hanser 1971, S. 205–347.
- Madsen, Jane, „The Space of Collapse. A Two-Part Terrain“, in: *Interstices* 13 (2011), S. 22–31.
- Meyer-Krentler, Eckhardt, *Willkomm und Abschied, Herzschlag und Peitschenhieb. Goethe, Mörike, Heine*, München: Fink 1987.
- Neiman, Susan, *Evil in Modern Thought. An Alternative History of Philosophy*, Princeton²: Princeton UP 2015.
- Perrier, Murielle, *Utopie et libertinage au siècle des Lumières. Une allégorie de la liberté*, Paris: L'Harmattan 2015.
- Poirion, Daniel, „Le roman d'aventure au moyen âge: étude d'esthétique littéraire“, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 40 (1988), S. 111–127.
- Puchner, Martin, „World Literature and the Literary World“, in: *Neohelicon* (2011), S. 341–348.
- Rateau, Paul, *Question du mal chez Leibniz. Fondements et élaboration de la théodicée de Leibniz*, Paris: Champion 2008.
- Schnyder, Mireille, „'Aventiure, waz ist daz?' Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272.
- Schnyder, Peter, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels, 1650–1850*, Göttingen: Wallstein 2009.
- Valla, Lorenzo, *Dialogue on Free Will*, übers. v. C. Trinkaus, in: *The Renaissance Philosophy of Man*, hg. v. Ernst Cassirer u.a., Chicago: Chicago UP 1948.
- Virilio, Paul, *L'écran du désert*, Paris: Editions Galilée 1991.
- de Voltaire, François Marie Arouet, *Candide ou l'optimisme*, hg. v. René Pomeau, Oxford: The Voltaire Foundation 1980 (=The Complete Works of Voltaire, Bd. 48).
- , *Romans et contes (ReC)*, hg. v. Frédéric Deloffre u. Jacques van den Heuvel, Paris: Gallimard 1979.
- , *Sämtliche Romane und Erzählungen (RE)*, übers. v. Ilse Lehmann, Frankfurt: Insel 1976, Bd.1.
- Wade, Ira O., *Voltaire and Candide. A Study in the Fusion of History, Art, and Philosophy*, Princeton: Princeton UP 1959.
- Wilson, Peter, „The Politics of Military Recruitment in Eighteenth Century Germany“, in: *The English Historical Review* 117 (2002), S. 536–568.

- Winkel Holm, Peter, „Earthquake in Haiti: Kleist and the Birth of Modern Disaster Discourse“, in: *New German Critique* 115 (2012), S. 49–66.
- Wolf, Burkhard, *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*, Zürich u. Berlin: diaphanes 2013.
- Woloch, Alex, *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton u. Oxford: Princeton UP 2003.
- Zumbusch, Cornelia, „Übler Schutz: die Pest und das Problem der Abwehr in Kleists *Der Findling*“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 128 (2009), S. 115–132.

Taugenichts und Glücksritter

Joseph von Eichendorffs Erzählen im Zeichen der Fortuna

Fortuna als Abenteuer

Die Frage, „wo eigentlich Fortuna's Haarzopf flattert in dieser Konfusion“ (VII.1, 369),¹ wird in Eichendorffs Lustspiel *Die Freier* (1833) gestellt und kehrt, kaum verändert, in der Novelle *Die Glücksritter* (1840/41) wieder (V.1, 381). Sie hat den Charakter einer poetologischen Leitfrage. Denn Fortuna und ihre Günstlinge haben in Eichendorffs Œuvre eine breite Spur hinterlassen. Diese führt durch einige Gedichte – *Dichterglück*, *Umkehr* sowie die Trilogie *Der Wegelagerer*, *Der Glücksritter* und *Der Schreckenberger* – wie auch quer durch die Erzählungen. Da gibt es zum Beispiel Leontin aus *Ahnung und Gegenwart* (1815), für den die Liebe eine „ungetreue, reizende Fortuna“ mit zwei Gesichtern ist (III, 108); da gibt es den Sänger Fortunato im *Marmorbild* (1818) und die Titelfigur von *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), die in die Welt geht, um ihr „Glück [zu] machen“ (V.1, 85); und da gibt es den Baron Fortunat in *Dichter und ihre Gesellen* (1834), das Schiff ‚Fortuna‘, auf dem die Handlung der postum veröffentlichten *Meerfahrt* (ca. 1835) einsetzt, sowie schließlich die *Glücksritter*-Novelle, die unter anderem ein Kapitel zu „Fortunas Schildknappen“ enthält.

Die Vermutung, dass Eichendorffs Erzählungen von einer Poetik der Fortuna geprägt sein könnten, liegt daher nahe. Doch warum wählt Eichendorff überhaupt einen derart anachronistisch anmutenden Zugang zum Problemfeld der Kontingenzgestaltung, während andere Autoren das Spiel mit dem Zufall längst unter Bezug auf mathematische, naturwissenschaftliche und ökonomische Diskursformationen spielen?² Ein Teil der Forschung würde

-
- 1 Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begr. v. Wilhelm Kosch u. August Sauer, fortgeführt u. hg. v. Hermann Kunisch u. Helmut Koopmann, Regensburg: Voigt & Günther 1962–1970, dann Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, ab 1997 Tübingen: Max Niemeyer. Neuausgabe Berlin u. New York: de Gruyter. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Haupttext unter Angabe der Bandnummer und Seitenzahl belegt. Sie sind gegebenenfalls grammatikalisch angeglichen.
 - 2 Siehe grundlegend Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen: Wallstein 2002.

auf Eichendorffs Neigung zu Personifizierung und Allegorie verweisen.³ Eine andere Position geht davon aus, dass er sich mit Fortuna kritisch gegen die „Mechanismen moderner Wirtschaftsmentalität“ wende,⁴ wofür es jedoch in den Texten wenig Anhaltspunkte gibt. Ähnlich gelagert, aber stichhaltiger ist die These, der zufolge Eichendorff ein romantisiertes Sänger- und Vagabundentum gegen das Feindbild des Philisters ausspiele und damit kompensatorisch auf sein tristes Beamten-dasein reagiere.⁵ Sie läuft darauf hinaus, dass Fortuna als eine Art post-olympische Muse⁶ verstanden wird, die – in Überblendung mit der *occasio*, die es als günstige Gelegenheit wie Fortunas Haarzopf zu ergreifen gilt – für die Gabe der Poesie bzw. ein *Dichtergluck* steht, zu dem die bürgerlichen Wege der Arbeit nicht hinführen.

Anders stellt sich Eichendorffs Fortuna dar, wenn man sie, den Prämissen des vorliegenden Bandes folgend, aus der Perspektive einer „Philologie des Abenteuers“⁷ und somit vor allem aus erzahlhistorischem und narratologischem Blickwinkel betrachtet. Aus dieser Perspektive – so meine Ausgangsthese – wird der Fortuna-Anachronismus auf eine poetologische Annäherung an vergangene Erzahltraditionen transparent, die sich unter den Begriff des Abenteuers bringen lassen, und zugleich auf ein ‚romantisches Labor‘ für narrative Zufallsexperimente, welche Eichendorff aus dieser Annäherung gewinnt. Dem gilt es im Folgenden anhand der beiden Novellen *Aus dem Leben eines Taugenichts* und *Die Glücksritter* nachzugehen. Deren Verwandtschaft wurde unter anderem wegen der gemeinsamen Motivik von Glück und Zufall betont.⁸ Nahe Verwandte sind aber auch die titelgebenden Figuren-

3 Vgl. z.B. Robert Mühlher, *Lebendige Allegorie. Studien zu Eichendorffs Leben und Werk*, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1990.

4 Vgl. Ulrike Tanzer, *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 95–116, hier S. 106.

5 Hans J. Hahn, „Gluckskonzeptionen bei Eichendorff und Keller“, in: *Germanistik in Ireland* 10 (2005), S. 37–48; mit Blick auf den *Taugenichts* ähnlich Klaus Köhnke, *‚Hieroglyphenschrift‘. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen*, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1986, S. 103f. und Hans Jürg Lüthi, *Der Taugenichts. Versuche über Gestaltungen und Umgestaltungen einer poetischen Figur in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Tübingen u. Basel: A. Francke 1993, S. 5–10.

6 Zur Transposition der Muse in die Literatur der Moderne vgl. Annalisa Fischer, *Das Nachleben der Muse. Balzac – Henry James – Fontane*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020.

7 Vgl. Martin von Koppenfels, „Wissenschaftliches Programm“, *DFG-Forschungsgruppe ‚Philologie des Abenteuers‘*, LMU München. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf> (abgerufen am 22.06.2020).

8 Vgl. Tanzer, *Fortuna, Idylle, Augenblick* (wie Anm. 4), S. 110f.; Hans Eichner, „Joseph von Eichendorffs Erzählungen“, in: ders., *Gegen den Strich. Ausgewählte Aufsätze*, hg. v. Rodney Symington. Bern u.a.: Peter Lang 2003, S. 191–225, hier S. 193.

typen. So ist in Grimms *Wörterbuch* zu lesen, der Begriff des Glücksritters, der auf die mittelalterliche Vorstellung des „irrenden Ritters“ zurückzuführen sei, bezeichne entweder jemanden, der „die Gefahr nicht scheut und sich in gewagte Abenteuer begibt“, oder jemanden, der „ohne wirkliches Verdienst zu Glück [...] gelangt“, einen Spitzbuben, „Phantasten“ oder „Nichtsköner“.⁹ Auch ein Taugenichts kann also Glücksritter, auch Glücksritter können Taugenichtse sein. Beide gelten als Abkömmlinge der fahrenden Ritter und ihrer Äventuren, die wiederum ohne den Hintergrund von Fortuna-Konzeptionen kaum denkbar wären. Die Vorstellung der „Fortuna als *aventure*“ habe, so hat es Walter Haug formuliert, im Mittelalter ein „narrativ-fiktives Experiment“ bedeutet, in dem der „Keim zu einer grundlegend anderen Einstellung dem Zufälligen gegenüber“ angelegt gewesen sei.¹⁰

Damit lässt sich meine These konkretisieren. Während Eichendorff in der *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) etwa Parzivals „Hast [...] von Abenteuer zu Abenteuer“, den „Abenteuerwust“ der *Matière de Bretagne* oder auch „Fortunatus mit seinem Seckel und Wünschhütlein“ (IX, 55, 57, 86) unter eher kruden religionsgeschichtlichen Gesichtspunkten beschreibt, stehen der *Taugenichts* und *Die Glücksritter* auf den Ebenen des Erzählverfahrens und der Gattungspoetik im Zeichen einer ‚Fortuna als Abenteuer‘. Eichendorff erneuert in diesen Novellen unterschiedliche Aspekte des Abenteuers¹¹ und entwickelt dabei eine für sein Erzählen charakteristische Einstellung gegenüber dem Zufälligen. Diese Einstellung teilt sich in der Form

-
- 9 Jacob u. Wilhelm Grimm: „Glücksritter“, in: dies., *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin, 33 Bde., Leipzig: Hirzel 1854–1960, Bd. 8, Sp. 391 f.; zitiert nach der Online-Ausgabe des Kompetenzzentrums für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (abgerufen am 22.06.2020). Großschreibung und grammatikalische Angleichung von mir, O.G.
- 10 Walter Haug, „O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung“, in: *Fortuna*, hg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen: Max Niemeyer 1995, S. 1–22, hier S. 22. Den Zusammenhang von Abenteuer und Experiment betont auch Michael Nerlich, *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentellen Handelns*, München: Gerling Akademie-Verlag 1997.
- 11 Zum Zusammenhang von Novellistik und Abenteuer vgl. Inka Mülder-Bach, „Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle* Goethes“, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 161–187. Zum Begriff des Abenteuers in der Moderne vgl. Hans Hofmann, „Historische Wandlungen des Erlebnisphänomens ‚Abenteuer‘“, in: *Weimarer Beiträge* 1 (1977), S. 72–88 sowie Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, „Einleitung“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. dens., Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 1–14.

des narrativen Diskurses mit. „Novelle‘ ist hier ungefähr das“, so Ansgar Hillach mit Blick auf den *Taugenichts*, „was im mittelalterlichen Versroman *aventure* meinte“. ¹² Genauer gesagt verschränkt Eichendorff das novellistische Zufallsereignis mit Versatzstücken aus der literarischen Abenteuertradition, um daraus ein eigenes Erzählprogramm zu entwickeln: Keiner der zahlreichen Zufälle, die im *Taugenichts* und den *Glücksrittern* vorkommen, erfüllt die zentrierende Funktion einer unerhörten Begebenheit. Vielmehr spannen die Zufälle insgesamt, in ihrer episodischen Streuung, seriellen Häufung und losen Beziehung untereinander, ein dynamisches Feld aus Wahrnehmungsintensitäten und Bewegungsimpulsen auf. Dieses Feld vermittelt den Eindruck, dass sich jederzeit alles Mögliche ereignen und als Glück erweisen kann, und, wichtiger noch, dass sich jederzeit von allem Möglichen erzählen lässt. Aus dieser Perspektive gewinnt die Forschungsthese, wonach Eichendorffs Fortuna für die Gabe der Poesie steht, einen Sinn, der über den Gegensatz von Dichter und Philister hinausreicht: ‚Fortuna als Abenteuer‘, das bedeutet bei Eichendorff eine performative Verschränkung von Zufall und Einfall – eine sich aus Momenten der Kontingenz speisende Erzählbewegung und zugleich einen sich aus dem Schwung dieser Bewegung (re-)generierenden Einfallsreichtum. Die Kehrseite dieses autopoietischen Prinzips ist die beständige Sorge um das Ausbleiben des Zufallsimpulses. Deshalb gibt es bei Eichendorff auch kaum unglückliche Zufälle, sondern nur das Unglück, ohne Zufall leben bzw. schreiben zu müssen. Mit Jean Ricardou gesprochen, geht es mit den Novellen vom *Taugenichts* und von den *Glücksrittern* also letztlich weniger um die „écriture d’une aventure“, als vielmehr um die „aventure d’une écriture“. ¹³

Der *Taugenichts* und das Glück der Vakanz

Zu Beginn der *Taugenichts*-Novelle ereilt den Protagonisten, als er sich faul in der Sonne räkelt, statt in der väterlichen Mühle mitzuarbeiten, der Vorwurf: „Du Taugenichts!“ Mit diesen Worten jagt der Vater seinen Sohn „hinaus in die Welt“, damit der lerne, selber sein „Brod“ zu erwerben. „Nun“, antwortet der so Gescholtene, „wenn ich ein Taugenichts bin, so ist’s gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen“ (V.1, 85). Gleich bleiben in dieser Replik, die in die logische Form einer Schlussfolgerung gekleidet ist, der Vorwurf

12 Ansgar Hillach, „Aufbruch als novellistisches Ereignis. Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826)“, in: *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, hg. v. Winfried Freund, München: Wilhelm Fink 1993, S. 73–83, hier S. 83.

13 Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris: Éditions du Seuil 1967, S. 111.

(Taugenichts) und die unmittelbare Konsequenz (in die Welt), doch das erhoffte Resultat – und damit den Erwartungshorizont der Geschichte – tauscht der ungeratene Sohn aus: Glück statt Brot. Mit dieser Manipulation im Paradigma erhebt er das negative Attribut zum positiven Substanzbegriff für seine Person und streicht zugleich die väterliche Welt, aus der das Attribut entstammt, aus dem Syntagma seiner Erzählung. Während das „Brot“ metonymisch auf die allgemeine Notwendigkeit des Arbeitens verweist und außerdem am Ende einer Produktionskette steht, in der die Arbeit eines Müllers ihren festen Ort hat, verkündet die Losung vom „Glück machen“ den Ausbruch aus solchen Zusammenhängen.¹⁴

Dass damit sowohl Märchen- als auch Abenteuerkontexte evoziert werden, liegt auf der Hand. Wie die Forschung betont hat, steht der Taugenichts den Märchen-Hänsen, dem Müllerssohn Lazarillo de Tormes und weiteren Schelmenfiguren, dem frühneuzeitlichen Fortunatus, dem Don Quijote sowie dem Figurentypus des herumziehenden Sängers und Vagabunden nahe.¹⁵ Das bedeutet jedoch nicht, dass Eichendorffs Protagonist bzw. die Novelle, die aus seinem Leben berichtet, in einem dieser Zusammenhänge aufginge. Nicht etwa wie „der verwunschene Prinz im Märchen“ muss der Taugenichts eine „Reihe von Prüfungen bestehen“ und sich an einer „langen Reihe von glücklichen Zufällen“ bewähren,¹⁶ und auch nicht wie ein Schelm oder Âventurieritter, sondern *als* Taugenichts sucht er sein Glück und bewährt sich am Zufall – und das heißt natürlich gerade, sich nirgends und in keiner bestimmten Kapazität zu bewähren. Zahlreiche Karriereoptionen und freie Stellen tun sich ihm im Laufe der Handlung auf, viele literarische Vorbilder hat er und viele ideologische Vereinnahmungen musste er erdulden,¹⁷ doch der Taugenichts

-
- 14 Zur Bedeutung der Arbeit siehe z.B. Helmut Koopmann, „Joseph von Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, in: *Große Werke der Literatur*, hg. v. Günter Butzer u. Hubert Zapf, Tübingen: Narr Francke Attempto 2010, S. 85–107, hier S. 86 f.; Martin Jörg Schäfer, „Die bedrohliche Dimension des Müßiggehens. Raumordnungen in Joseph von Eichendorffs *Taugenichts*“, in: *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, hg. v. Claudia Lillge, Thorsten Unger u. Björn Weyand, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 345–358.
- 15 Die Bedeutung der Genrezitate wurde kontrovers diskutiert. Vgl. Koopmann, „*Aus dem Leben eines Taugenichts*“ (wie Anm. 14), bes. S. 103f.; Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf: August Bagel 1977, S. 96; Alexander von Bormann, „Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, in: *Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 1988, S. 339–379. Robert Mühlher, „Die künstlerische Aufgabe und ihre Lösung in Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, in: *Aurora* 22 (1962), S. 13–44.
- 16 Eichner, „Eichendorffs Erzählungen“ (wie Anm. 8), S. 204 f.
- 17 Vgl. Eberhard Lämmert, „Eichendorffs Wandel unter den Deutschen“, in: *Die deutsche Romantik. Poesie, Formen und Motive*, hg. v. Hans Steffen, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1967, S. 219–252.

entzieht sich seinem Namen und Wesen nach solchen Versuchen der Identifizierung. Auf die Frage: „Wer ist da?“ antwortet er „Niemand!“ (V.1, 120), und das macht ihn eben auch nicht zu einem neuen Odysseus. Inmitten einer Fülle an Zitaten und Topoi repräsentiert der Taugenichts vielmehr die „Vakanz“, deren Loblied die Prager Studenten im vorletzten Kapitel so eifrig singen (V.1, 176 u. 177), und trägt diese Vakanz als Freiraum des Möglichen in die sozialen und literarischen Kontexte ein, in die er – wandernd, vorübergehend – eintritt.¹⁸

Dadurch rückt die Novelle einerseits in die Nähe der Parodie.¹⁹ Andererseits aber gewinnt sie Züge eines autodiegetischen Erzählexperiments²⁰ bzw. narrativen Selbstversuchs, der auf die anfängliche Behauptung, das erzählte Ich sei ein Taugenichts („Wenn ich ein Taugenichts bin ...“), eine lose gefügte Reihe von Proben unternimmt, die das Glück der Welt zum Prüfstein machen, an dem der Taugenichts sich als Taugenichts ‚bewähren‘ kann. Was diese Proben jeweils antreibt und untereinander verknüpft, ist eine kontingente Mischung aus Zurufen und Missverständnissen, günstigen Gelegenheiten und spontanen Launen. So nimmt etwa der Anfangsimpuls der Novelle, das strafende Vaterwort aus heiterem Himmel, sogleich die Gestalt eines persönlichen Einfalls an:

Und eigentlich war mir das recht lieb, denn es war mir kurz vorher selber eingefallen, auf Reisen zu gehn, da ich den Goldammer, der im Herbst und Winter immer betrübt an unserem Fenster sang: „Bauer, mieth' mich, Bauer, mieth' mich!“ nun in der schönen Frühlingszeit wieder ganz stolz und lustig vom Baume rufen hörte: „Bauer, behalt Deinen Dienst!“ (V.1, 85)

Und als der Taugenichts kurz nach seinem ziellosen Aufbruch einem „köstlichen Reisewagen“ begegnet und gefragt wird, wohin seine Reise gehe, improvisiert er „dreist“: „Nach W.“ Zufällig wollen die beiden schönen Frauen in der Kutsche genau dorthin: „Spring' Er nur hinten mit auf“ (V.1, 86f.). Nach

18 Zur modernetypischen Auffassung von der „Stelle als Zufallsprodukt und Kontingenz-erfahrung“ vgl. Eva Geulen, „Stellen-Lese“, in: *Modern Language Notes* 116.3 (2001), S. 475–501, hier S. 491. Geulen geht ebd. (S. 481f.) auf Theodor W. Adornos Überlegungen zu Eichendorffs Gebrauch von Gemeinplätzen ein. Vgl. Theodor W. Adorno, „Zum Gedächtnis Eichendorffs“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 69–94, hier S. 80 f.

19 Vgl. Brian Haman, „Reevaluating Eichendorff's Romanticism: *Aus dem Leben eines Taugenichts* as Metafictional Parody“, in: *Monatshefte* 107.4 (2015), S. 572–589.

20 Der Experimentalcharakter wurde verschiedentlich betont. Vgl. z.B. Dierck Rodewald, „Der *Taugenichts* und das Erzählen“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92.2 (1973), S. 231–259, bes. S. 234–238.

der Kutschfahrt gerät er auf ein Schloss, wird dort erst Gärtner, dann Zöllner und verliebt sich unterdessen in eine der beiden Frauen.

Nicht ein psychologisch konsistenter Antrieb lenkt also den Lebensweg der Taugenichts-Figur bzw. den Kurs der Erzählung, sondern ein okkasionelles Zusammenspiel von Zufall und Einfall, in das sich erotische Kräfte mischen. Als habe er mit dem köstlichen Reisewagen tatsächlich „Fortuna's Haarzopf“ (s.o.) erhascht, lässt sich der Taugenichts von jeder sich bietenden Gelegenheit und jedem Einfall, der ihm kommt, mitreißen. Dadurch entsteht ein locker gefügter Handlungs-nexus, dessen Syntagma im Grunde an jeder beliebigen Stelle – durch jeden beliebigen Impuls – eine andere Richtung nehmen und zum Sprung in eine andere Signifikantenkette ansetzen kann: „Spring Er nur [...] auf“. Zugleich bleibt der Text auf seiner Mikro- und Makroebene offen für Operationen im Paradigma, für Wiederholungen und Variationen, wie sie auch in dem obigen Zitat eine Rolle spielen (mieth' mich / behalt Deinen Dienst), so dass der Eindruck entsteht, die Phrase „Glück machen“ ließe sich potentiell überall einsetzen: Überall könnte wieder ein Freiraum für glückliche Einfälle und Zufälle sein, die aus gewohnten Zusammenhängen herausführen.

Diesen Eindruck verstärkt die spezifische Art der narrativen Informationsvergabe. Die autodiegetische Instanz des *Taugenichts* teilt genau so viel über den Zusammenhang der Dinge mit, wie das erzählte Ich davon versteht – also fast nichts:²¹ „Ueberhaupt weiß ich eigentlich gar nicht recht, wie doch alles so gekommen war, ich sagte nur immerfort zu allem: Ja“ (V.1, 89). Mit diesem blinden Optimismus, der weder analytisch zurück noch planend voraus blickt, treibt die *Taugenichts*-Novelle den „Überraschungs- bzw. Geheimnischarakter“, der David Wellbery zufolge die Eichendorff'schen Erzählungen insgesamt kennzeichnet,²² ins Prinzipielle. Alle Sozialgefüge und semantischen Sphären, die der Protagonist durchquert, sind ihm fremd und unverständlich; alle Begegnungen scheinen für das erzählte und erzählende Ich gleichermaßen unerwartet und rätselhaft zu sein; keine Episode der Reise schließt so an die vorherige an, dass Figur oder Leser*in sie dadurch besser einordnen könnten. In dieser Hinsicht gilt für den *Taugenichts*, was Michail Bachtin über den Ritterroman gesagt hat: Auch hier besitzt „der Zufall [...] den ganzen Reiz des Wunderbaren und Geheimnisvollen“.²³ Eine Synthese des Geschehens bleibt

21 Vgl. Rodewald: „Der *Taugenichts* und das Erzählen“ (wie Anm. 20), S. 232.

22 David E. Wellbery, „Sinnraum und Raumsinn. Eine Anmerkung zur Erzählkunst von Brentano und Eichendorff“, in: *Räume der Romantik*, hg. v. Inka Mülder-Bach u. Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 103–116, hier S. 112.

23 Michael M. Bachtin, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 80 f. Zu den Chronotopoi des Abenteurers im *Taugenichts* vgl. Christoph Grube, „Chronotopos und

dem dadurch völlig überdeterminierten Schlusskapitel überlassen. Davor wirken die erzählten Begebenheiten grundsätzlich so, als seien sie Sequenzen einer Abenteuerhandlung, obwohl man an und für sich wenig Abenteuerliches an einer vakanten Gärtnersstelle oder einer vorbeikommenden Kutsche finden mag.

Wie eng diese romantische Poetik mit der Schreibweise Eichendorffs verschränkt ist, lässt sich aus einem Entwurf zum zweiten Kapitel des *Taugenichts* ersehen. Karl Konrad Pohlheim zufolge ist dieser Entwurf „in Abschnitte gegliedert, die jeweils mit dem Wort ‚Jezt‘ bezeichnet werden“. Eichendorff habe „ruckweise“ gearbeitet. „Er setzt mit seinen Jezt-Abschnitten immer neu ein“. Zudem seien in dem Entwurf, „oft mitten im laufenden Text eingefügt, mit geringfügigen Varianten und stets voll ausgeschrieben die Worte“ zu finden: „Nun frisch und keck fort, alles andere mit Gewalt vergeßend auf die paar Stunden“.²⁴ Es handelt sich demnach um einen abrupten Schaffensprozess, der sich immer wieder neu in Gang bringt und darin mit der sprunghaften Existenzweise der Figur verschwimmt. Figur und Autor nutzen gleichermaßen die Gunst der Stunde bzw., im Falle des Beamten und Familienvaters Eichendorff, der paar Stunden. So wie den Taugenichts die Fähigkeit kennzeichnet, sich okkasionelle Bewegungsanreize „keck“ anzueignen und dadurch „fort, weit, weit in die Welt“ (V.1, 102) zu gelangen, so implementiert Eichendorff momenthafte Antriebsimpulse des Schreibens in seinen Text, vermittels derer er „fort“ kommt. Man kann sich daher gut vorstellen, dass jene innerdiegetischen Impulse aus Zufall und Einfall, welche die unsteten Bahnen des Protagonisten lenken, für Eichendorff dieselbe Funktion erfüllt haben, wie die extrafiktionalen, aber intratextuellen ‚Jezt‘-Momente, die er später natürlich getilgt hat.

Problematisch wird es folglich immer dann, wenn dieser Antrieb zu verlöschen droht: Wenn die rasche Folge der Zufälle ins Stocken kommt, Effekte der Gewöhnung jene der Überraschung überwiegen und Anfälle von Melancholie den scheinbar grenzenlos optimistischen Vorwärtsdrang lähmen.

intertextuelle Struktur. Zur Zeitgestaltung in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* unter Rekurs auf das Volksbuch *Die schöne Magelone*, in: *Bachtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann*, hg. v. Markus May u. Tanja Rudke, Heidelberg: C. Winter 2006, S. 315–333.

- 24 Karl Konrad Pohlheim, „Neues vom *Taugenichts*“, in: *Aurora* 43 (1983), S. 32–54, hier S. 44–46. Pohlheim hat die Textgenese des *Taugenichts* 1989 ausführlich in einer Monografie dokumentiert, die sich auf die Materialsammlung seines Vaters stützt. Sowohl von der Eichendorff-Verehrung Pohlheims als auch von dessen tendenziöser Verehrung für seinen Vater (zu finden im Vorwort der Monografie), der als NSDAP-Mitglied zum Rektor der Universität Graz aufstieg, möchte ich mich hier ausdrücklich distanzieren.

Das ist das erste Mal in größerem Umfang der Fall auf dem Schloss in W., als der Taugenichts sich in einer zweiten Mühlen-Welt wiederfindet: „im Brodte“ (V.1, 89). Obwohl die „ledige Einnehmer-Stelle“ (V.1, 97), die man ihm zuspricht, ausgesprochen komfortabel ist, lauscht der Taugenichts dem Posthorn, sieht den Kutschen nach, langweilt sich, wird schwermütig und jähzornig. Die Einnehmer-Stelle scheint ihn einzunehmen, die vagabundierende Lebensweise arretiert. Als der Taugenichts dann noch zu erkennen meint, dass die von ihm umworbene schöne Frau aus der Kutsche sich gar nicht für ihn interessiert, würde er „vor Aerger“ am liebsten „weinen [...] über den ganzen Spektakel“ (V.1, 106). Kurz danach bricht das Fragment von 1817, das Eichendorff später mit *Der neue Troubadour* überschrieben hatte, mitten im Satz ab.²⁵

Wann und unter welchen Umständen Eichendorff diesen Abbruch überwunden hat, ist kaum mehr zu rekonstruieren. Vermutlich liegen mehr als sechs Jahre zwischen dem *Troubadour*-Fragment und der Weiterarbeit am *Taugenichts*.²⁶ Auskunft über die Schwierigkeit, die Erzählung wieder in Gang zu bringen, wie auch über das Mittel, mit dem dies letztlich gelingt, geben die Passagen, die auf den Abbruch folgen. Die Reiselust des Taugenichts wird gleich nach dem erotischen Fehlschlag übermächtig. Ohne Bindung an die schöne Frau kann er einem Einfall nachgeben, dem er seinem Freund, dem Portier, verdankt, welcher ihm Italien als Schlaraffenland anpries. Jedoch muss er bald erkennen, dass er „eigentlich den rechten Weg nicht wußte“ (V.1, 111) – und die Handlung gerät erneut ins Stocken. Wie Walther von der Vogelweide sitzt der gescheiterte Troubadour traurig und nachdenklich auf einem Stein, „mancherlei“ geht ihm „im Kopfe herum“, bis er „auf einmal“ (V.1, 119 f.) zwei Reiter hört und diese, ohne dass nennenswerte Indizien dafür sprächen, für Räuber hält:

Wie oft, wenn mir zu Hause meine verstorbene Mutter von wilden Wäldern und martialischen Räubern erzählte, hatte ich mir sonst immer heimlich gewünscht, eine solche Geschichte selbst zu erleben. Da hatt' ich's nun für meine dummen frevelmüthigen Gedanken! (V.1, 120)

An dieser Stelle – es ist die einzige, an der von der Mutter die Rede ist – wird die Fortuna-Welt, die der Taugenichts zu Beginn der Novelle gegen die väterliche Mühlen-Welt setzte, auf ihren maternalen Ursprung und regressiven Gehalt transparent: ein wohlbehütetes Abenteuer- und zugleich Mutterland

25 Übersichtlich dargestellt in Joseph von Eichendorff, *Werke, in sechs Bänden*, hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, hier S. 485.

26 Vgl. Pohlheim, „Neues vom *Taugenichts*“ (wie Anm. 24), S. 43.

für kindliche Projektionen und Identifikationswünsche, in dem am Ende alles gut wird.²⁷ Doch diese Wünsche werden hier halb ins Unheimliche, halb ins Komische verkehrt. Furchtsam versteckt sich der Taugenichts, wird „auf einmal“ (V.1, 120) entdeckt, erschrickt fürchterlich und muss doch lachen, wenn er an seine leeren Taschen denkt. Eichendorff ist es offenkundig nicht um die Identifikation des Protagonisten mit einem Abenteuerhelden zu tun, aber auch nicht um eine parodistische Kritik daran. Vielmehr bringt die charakteristische Plötzlichkeit des Abenteuerereignisses,²⁸ wie sie in dem zweifachen „auf einmal“ zum Ausdruck kommt, einen jener ‚Jetzt‘-Momente in den Text hinein, die diesen auf Produktionsebene voranbringen. Eichendorff greift zur sprichwörtlichen und buchstäblichen Räuberpistole – die beiden Reiter zwingen den Taugenichts unter vorgehaltener Pistole, sie „nach B.“ zu führen –, um eigene narrative Energien genauso wie die Beweglichkeit seiner Figur zu reaktivieren. Die quälende Unklarheit darüber, auf welchem Weg es weiter gehen soll, verwandelt sich zurück in das anfängliche Glück, diesen Weg eigentlich gar nicht so genau kennen zu müssen: „Ich besann mich also nicht lange und schlug den ersten besten Weg ein [...]. So zogen wir eigentlich recht närrisch auf gut Glück in die mondhelle Nacht hinein.“ (V.1, 121)

Eichendorff mobilisiert damit eine zweite Folge zufälliger und rätselhafter Begegnungen, die stärker als die erste an das Abenteuerschema erinnert, es aber inhaltlich nicht füllt.²⁹ Kaum ist die ungerichtete Bewegung „auf gut Glück“ in Gang gebracht, lässt Eichendorff das Genrezitat wieder fallen. Der Taugenichts spielt kurzzeitig selber „Schnaphahn“ und „Spitzbube“, bis die beiden vermeintlichen Räuber ihn als den „Gärtner, wollt' sagen: Einnehmer vom Schloß“ wiedererkennen. Sie geben sich daraufhin als Maler aus, die von B., wohin der Taugenichts sie zufällig richtig führt, weiter nach Italien wollen, und eröffnen ihm eine neue Stellenoption: „Du vacirst, wie ich sehe, wir brauchen eben einen Bedienten, bleib bei uns, da hast Du ewige Vakanz“ (V.1, 123). Diese neue Stelle, die dem vermeintlichen Raubüberfall eine glückliche Wende gibt, spielt auf eine pikareske Karriere an, wie sie Eichendorff dem

27 Zur Wunscherfüllung im populären Abenteuerroman vgl. Otto F. Best, *Abenteuer – Wonne-
traum aus Flucht und Ferne*, Frankfurt a. M.: Fischer 1980; Ralf-Peter Martin, *Wunsch-
potentiale. Geschichte und Gesellschaft in Abenteuerromanen von Retcliffe, Armand, May,
Königstein i.Ts.: Hain 1983. Die Lesart von Georg Lukaçs, der den Taugenichts aufgrund
der Absage an die Erwachsenenwelt als ideale Jugendlektüre begreift, ließe sich von hier
aus diskutieren. Georg Lukaçs, „Eichendorff“, in: ders., *Deutsche Realisten des 19. Jahr-
hunderts*, Berlin: Aufbau 1951, S. 49–65, hier S. 58.*

28 Bachtin, *Chronotopos* (wie Anm. 23), S. 15

29 Vgl. Eichner, „Eichendorffs Erzählungen“ (wie Anm. 8), S. 209 f.

Lazarillo de Tormes oder auch Alain René Lesages *Gil Blas* entnehmen konnte. Doch nicht von einer Anstellung zur nächsten (erst Gärtner, dann Zöllner, dann Diener ...) schickt er seinen Protagonisten, sondern mit der freien Stelle, die der abenteuerliche Zufall hier eröffnet, gewinnt er den Freiraum des Möglichen selbst zurück, der ihm aus dem Narrativ der Karriere wie aus jedem anderen jederzeit auszuscheren erlaubt. Der Zusammenhang, in den der Taugenichts einrückt, indem er diese Stelle annimmt, bleibt *per definitionem* offen für das Glück der Vakanz.

Am Abenteuer regenerieren sich mithin das Zusammenspiel von Zufall und Einfall, das experimentelle Syntagma der Erzählung wie auch die Schreibweise, die beidem zugrunde liegt. Die Erleichterung, die damit einhergeht, teilt sich unmittelbar mit:

Endlich setzten sie [die beiden Maler, O.G.] sich auf ihre Pferde, und ich marschierte frisch wieder neben her. Gerade vor uns lag ein unübersehliches Thal, in das wir nun hinunter zogen. Da war ein Blitzen und Rauschen und Schimmern und Jubiliren! Mir war so kühl und fröhlich zu Muthe, als sollt' ich von dem Berge in die prächtige Gegend hinausfliegen.

VIERTES KAPITEL

Nun Ade, Mühle und Schloß und Portier! Nun ging's, daß mir der Wind am Hute pfiß. Rechts und links flogen Dörfer, Städte und Weingärten vorbei, daß es einem vor den Augen flimmerte; hinter mir die beiden Maler im Wagen, vor mir vier Pferde mit einem prächtigen Postillon, ich hoch oben auf dem Kutschbock, daß ich oft Ellenhoch in die Höhe flog. (V.1, 126)

Spätestens ab hier nimmt die *Taugenichts*-Novelle wieder, wie Eichendorff sich selbst vorsagen würde, „frisch und keck“ an Fahrt auf. Aus einer scheinbar abenteuerlichen Zufallsbegegnung, in der eine glückliche Kindheitserinnerung aufblitzt, generiert Eichendorff den Schwung einer enthusiastischen Bewegung ins Offene. Deren Tempo steigert sich im Übergang vom dritten zum vierten Kapitel zum Höhenflug: Aus dem ‚Als ob‘ der Begeisterung („so fröhlich zu Muthe, als sollt' ich [...] hinausfliegen“) werden die Luftsprünge auf dem Kutschbock, auf dem der Taugenichts „ein prächtiges Leben, wie der Vogel in der Luft“ führt (V.1, 127).

Mit dieser Variation auf die erste Kutschfahrt – „köstlicher Reisewagen“ dort, „prächtiger Postillon“ hier – erhöht Eichendorff die Pferdestärke seiner Schreibweise auf Pegasusgeschwindigkeit. Zugleich steigert er die Frequenz der Ereignisse wie auch das Unverständnis, das der Taugenichts ihnen entgegenbringt: „So war ich, ich weiß selbst nicht wie, durch halb Welschland

[...] durchgekommen“ (V.1, 128). In einem Wirtshaus kommt es zu einer für ihn sprachlich und inhaltlich völlig erratischen Begegnung mit einem buckligen Männlein, das sich im letzten Kapitel als Spion entpuppen wird. Wenig später sieht er sich von seinen Dienstherrn aus unerfindlichen Gründen verlassen. Die Dringlichkeit des Moments aber lässt ihm keine Sekunde Zeit, sich in die neue Situation zu finden:

[...] der Postillon stieß ungeduldig ins Horn [...]. Ich rannte noch einmal um das ganze Haus herum und rief die Maler, aber Niemand gab Antwort, die Leute aus dem Hause hieren zusammen und gafften mich an, der Postillon fluchte, die Pferde schnaubten, ich, ganz verblüfft, springe endlich geschwind in den Wagen hinein, der Hausknecht schlägt die Thüre hinter mir zu, der Postillon knallt und so ging's mit mir fort in die weite Welt hinein. (V.1, 132)

Dieser Passus leitet zum fünften Kapitel über. Eichendorff polt mit ihm den vorherigen Höhenflug um – und zwar nicht etwa so, dass er sich erneut ins Gegenteil einer melancholischen Stagnation verkehrte, sondern so, dass der Geschwindigkeitsrausch selbst, noch während er in vollem Gange ist, ins Gefühl von Frustration und Unlust kippt: „Ich hatte gar nicht Zeit, mich zu besinnen, denn wo wir hinkamen, standen die Pferde angeschirrt“. Und weiter: „Ich konnte mit den Leute nicht sprechen [...]; oft, wenn ich im Wirthshause eben beim besten Essen war, bließ der Postillon [...] und [ich] wußte doch eigentlich gar nicht, wohin und weswegen ich just mit so ausnehmender Geschwindigkeit fortreisen sollte“ (V.4, 132f.).

Eichendorffs ‚Fortuna als Abenteuer‘ wird in dieser hektischen, zeitraffend erzählten Serie von Aufbrüchen nicht auf ihr Gegenteil, sondern auf das Extrem ihrer selbst transparent. Die Lust am Zufall und Zuruf, der ziellose Drang nach vorne, die Bereitschaft, sich mitreißen zu lassen, die Überraschungen und Rätsel der fremden Welt, die Sprunghaftigkeit der Bewegung und Zusammenhangslosigkeit der Ereignisse, der Verzicht auf Kontrolle und Orientierung ... all das übersteigert Eichendorff hier soweit, dass es ins Bedrohliche und Unheimliche kippt. Die wilde Fahrt geht durch eine Gegend, die „ordentlich grauslich anzusehen“ ist (V.1, 134) und noch über sie hinaus ist dem Taugenichts „recht unheimlich zu Muthe“ (V.1, 136), obwohl ihm nie ernstlich Gefahr droht. Nicht die unberechenbaren Wendungen des Fortuna-Rads selbst sind Gegenstand und Problem der *Taugenichts*-Novelle, sondern die Schwierigkeit, das Tempo der Erzählweise im Zeichen der Fortuna so zu regulieren, dass die Freiräume des Zufalls und die rasche Folge der Neuheiten nicht ins Sinnlose und Besinnungslose führen. Wenn das Glück der Romantik, wie Jochen Hörisch formuliert hat, mit der Einsicht einhergeht, „dass das Ich ein

(W)anderer ist“,³⁰ so droht diesem glücklichen Ich im *Taugenichts* durch die vielen Umbrüche, Kontingenz- und Beschleunigungsmomente, die seine Wanderschaft antreiben, die unheimliche Gefahr, tatsächlich zu einem „Niemand“ zu werden, dem „Niemand [...] Antwort“ gibt, der nirgends hingehört, niemals ruht, niemanden versteht und von niemandem verstanden wird. Bei aller Skepsis, die man ob der Modernität Eichendorffs und der erwähnten Versuche, ihm eine solche nachzuweisen, hegen mag – dieser Extremwert seiner Fortuna-Poetik scheint doch auf einen Modernisierungsschub zu reagieren, der die Vorstellung vom romantischen Wanderer massiv überfordert.

Dieses Problem kehrt am Ende des *Taugenichts* wieder. Wie so oft weiß der Protagonist, als er schließlich aus Italien zurückkehrt, „gar nicht, was die Geschichte eigentlich bedeuten sollte“ und steht „ganz verblüfft“ vor dem Schloss, das er im zweiten Kapitel verließ (V.1, 190). Die beiden Maler, die sich nun als verkleidetes adeliges Liebespaar entpuppen, klären ihn darüber auf, dass er, der angeblich „noch keinen Roman gelesen“ hat,³¹ unwissentlich „einen mitgespielt“ habe. Sie meinen damit ihre eigene Geschichte, die von Intrige, Verfolgung, Spionage, „Konfusion“, „Entdeckung, Reue, Versöhnung“ und einem glücklichen Ausgang gekennzeichnet ist (V.1, 193f.). Während Flora, der weibliche Part des Liebespaares, mit der „Reitgerte in der Luft“ herumfuchtelte, reicht der männliche Part diesen Plot, der dem Schema des antiken bzw. barocken Liebes- und Abenteuerromans folgt,³² in derart atemlosen Tempo nach, dass man auch als Leser*in ausrufen möchte: „Ich weiß gar nicht mehr, wo mir der Kopf steht vor lauter unverhofften Neuigkeiten“ (V.1, 196). Während Flora selbst für einen natürlichen Trieb steht, ist ihre Reitpeitsche so etwas wie das sadomasochistische Droh- und zugleich Lustobjekt der Erzählweise Eichendorffs. Der unter ihrem Antrieb zustande kommende ‚Roman‘ reicht einen übergeordneten Zusammenhang nach, doch er stellt keinen her. Vielmehr bleibt die Binnenerzählung mit der überhasteten Folge an *nouvelles* der Erzählweise, der Gattung und auch dem Problemgehalt der *Taugenichts*-Novelle verpflichtet. Die Schwierigkeit, Beschleunigung und Verlangsamung kontrolliert einzusetzen und Kontingenzen in einen kohärenten

30 Jochen Hörisch, „Figuren des Glücks in der Romantik. Wanderung ins Anderswo“, in: *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Dieter Thomä, Christoph Henning u. Olivia Mitscherlich-Schönherr, Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2011, S. 219–223, hier S. 221.

31 Das stimmt so nicht. An früherer Stelle heißt es: „Es war mir nicht anders zu Muthe, als da ich sonst in den alten Büchern bei meinem Vater von der schönen Magelone gelesen“ (V.1, 100). Vgl. dazu Grube, „Chronotopos und intertextuelle Struktur“ (wie Anm. 23).

32 Vgl. Grube, „Chronotopos und intertextuelle Struktur“ (wie Anm. 23).

Plot einzubinden, bleibt bis zum Schluss und gerade in der Schlussgebung selbst erhalten.

Erhalten bleibt aber auch das Glück der Vakanz. Während im Liebes- und Abenteuerroman die getrennten Liebenden zuletzt typischerweise am Herkunftsort der rätselhaften Frauenfigur zusammenkommen und diese dort von ihrer noblen Abstammung erfährt,³³ erkennt der Taugenichts, in einer Inversion des Schemas, dass die zuvor von ihm umworbene, vermeintlich noble Dame eine „arme Waise“ ist, die ihr „Onkel, der Portier“ als Kind zu sich nahm (V.1, 197). So wie der Taugenichts zu Beginn den Ort seiner Herkunft aus dem Syntagma der Erzählung tilgte, so verbindet er sich am Ende mit einer Figur, welche durch die Leerstelle ihrer Herkunft definiert ist. Die elternlose Portiersnichte repräsentiert ein weiteres Schlupfloch der Fortuna-Poetik. Sie bedeutet alles Mögliche bzw. stellt alles mögliche Glück in Aussicht: eine Hochzeit, ein geschenktes Schösschen am nächtlichen Horizont, einen neuerlichen Aufbruch nach Italien. Darin liegt viel kindisches Wunschenken. Doch womöglich schwingt in der Allianz von Taugenichts und Nichte, von ewiger Vakanz und Herkunftslosigkeit auch das im eigenen Konservatismus erstickende Freiheitsbegehren eines verarmten Freiherrn mit, dem das ererbte Glück der Stammbäume, Familiensitze und (Erzähl-)Traditionen zur Unmöglichkeit geworden ist.³⁴

Die Glücksritter und die Vehikel des Zufalls

Es zählt zu den Eigenheiten der Eichendorff'schen Glücksritter, dass sie nicht reiten. Der Taugenichts läuft, klettert auf Bäume, fährt Kutsche oder Schiff. Der Sprecher des Gedichts *Der Glücksritter* sitzt in einem Wirtshaus, bis er sich im Rausch eine ebenso trinkfreudige Fortuna angelacht hat, die er in der letzten Versgruppe „aus dem Haus, wie'n Kavalier“ führen kann (I.1, 117). Und auch den beiden Protagonisten der Novelle *Die Glücksritter* stehen – mit einer Ausnahme – die Pferde nicht zur Verfügung, denen sie die Zügel schleifen lassen könnten, wie es der Topos vom Äventiureritter, der sich dem Zufall anheimgibt, will. Selbst die wunderbare Rocinante des Don Quijote konnte

33 Vgl. Bachtin, *Chronotopos* (wie Anm. 23), S. 10.

34 Adorno hat einen ähnlichen Gedanken formuliert: „Hinzuzufügen wäre die Frage, ob nicht eben eine solche Unzuverlässigkeit [der konservativen Grundsätze], neben dem Gesichertsein selbst, auch das Korrektiv an der Sicherheit, die Transzendenz zu einer bürgerlichen Gesellschaft ausdrücke, in der der Konservative nicht ganz domestiziert ist und zu deren Gegnern ihn etwas hinzieht.“ Adorno, „Zum Gedächtnis Eichendorffs“ (wie Anm. 18), S. 76.

Eichendorff offenbar nicht dazu verführen, einen seiner Glücksritter auf ein treues Ross zu setzen. Das hat zum einen mit der niederen Herkunft der Figuren zu tun, also mit der Nähe der Glücksritter zu den Pícaros und Schelmen. Und zum anderen kommt es Eichendorff gerade auf einen raschen Wechsel der Fortbewegungsmittel und -arten an. Was er in seiner Literaturgeschichte, wie einleitend zitiert, als Parzivals „Hast [...] von Abenteuer zu Abenteuer“ beschreibt, trifft zwar kaum auf den Versroman *Parzival* zu, durchaus jedoch verrät die Formulierung, was ihn am Abenteuer interessiert hat: ein Freiraum der Kontingenz, der die Möglichkeit bietet, momenthafte Antriebspunkte des Erzählens zu generieren, von denen aus sich Erzähltempo und -verlauf immer wieder neu modulieren lassen.

In den *Glücksrittern* erwecken insbesondere die ersten beiden Kapitel den Eindruck, die Vehikel, durch welche der Zufall die Protagonisten zur Mitreise einlädt, sowie die wechselhaften Bewegungsabläufe, die dabei dynamisiert werden, seien das eigentliche Thema der Novelle. Es handelt sich um ein kinematisches Erzählexperiment, demgegenüber sich der spät einsetzende, ebenso nebulöse wie kraftlose Liebes- und Verwechslungsplot eher blass ausnimmt.³⁵ Die plotrelevanten Begegnungen und Konstellationen scheinen nur mehr das Raster für die erzählte Bewegung zu bilden. Wie im *Taugenichts* gewinnt Eichendorff die Punkte dieses Rasters aus dem Zusammenspiel von Zufall und Einfall. Die negativen Korrelate jedoch – die Phasen der Ermüdung einerseits und der Kontrollverlust, der mit der Eigendynamik dieses Zusammenspiels einhergeht, andererseits – erfahren in den *Glücksrittern* eine derart extreme Steigerung, dass sie die Poetik der Fortuna von innen heraus sprengen.

Die Novelle setzt *medias in res* ein und ist von Beginn an in voller Fahrt:

Der Abend funkelte über die Felder, eine Reisekutsche fuhr rasch die glänzende Straße entlang, der Staub wirbelte, der Postillon blies, hinten auf dem Wagentritte aber stand vergnügt ein junger Bursch, der im Wandern heimlich aufgestiegen, bald auf den Zehen lang gestreckt, bald sich duckend, damit die im Wagen ihn nicht bemerkten. (V.1, 379)

Dieser vorerst namenlose junge Trittbrettfahrer – er nennt sich wenig später Klarinett und heißt eigentlich Siglhupfer – könnte der Taugenichts sein. Wie bei dessen Kutschfahrten inszeniert Eichendorff auch hier einen Vorwärtsdrang, durch den Figur und Erzählung „wie im Fluge fort“- bzw.

35 Zur qualitativen Einordnung der *Glücksritter* siehe Eichner, „Eichendorffs Erzählungen“ (wie Anm. 8), S. 193. Schon die Zeitgenossen haben die Novelle als manieriert und ideenlos kritisiert. Vgl. Köhnke, „*Hieroglyphenschrift*“ (wie Anm. 5), S. 174 f.

vorwärtskommen (ebd.). Die damit verbundene Lust an der Agilität teilt sich durch die Anhäufung von Bewegungsverben, das positiv konnotierte Kolorit der Szene und das Vergnügen der Figur mit. Anders als der Taugenichts wurde dieser Protagonist jedoch weder zuvor von seinem Vater verstoßen noch von einer schönen Frau zur Mitreise eingeladen, sondern ist „im Wandern heimlich aufgestiegen“. Der Unterschied verweist auf das gesteigerte Maß an Anarchie, welche in den *Glücksrittern* sowohl auf Handlungs- als auch auf Narrations-ebene herrscht, und, dazu komplementär, auf eine gesteigerte Agency der Figur, welche sich zwar weiterhin von den Zurufen der Welt mitreißen lässt („der Postillon blies“), doch zugleich den Zufall intentional zu meistern, und das heißt: ihn als günstige Gelegenheit beim Schopf zu packen versteht.

Der Hintergrund, vor dem Eichendorff diese Verschiebung seines Fortuna-Konzepts vornimmt, ist der „dreißigjährige Kriegssturm“ (V.1, 388). Im Einklang mit Grimmelshausens Schelmenromanen³⁶ begreift Eichendorff den Dreißigjährigen Krieg und die verheerende Situation danach als Blütezeit der Glücksritter und zugleich als Katalysator für abenteuerliches Erzählen. Der Hintergrund des Krieges begünstigt bei Eichendorff wie bei Grimmelshausen die Totalisierung einer chaotisch-kontingenten Fortuna-Welt, der nun auch die väterliche Mühle, auf die diese Welt im *Taugenichts* dialektisch bezogen war, zugerechnet wird:

Ich [Klarinett] weiß nicht, ob mein Vater ein Müller war, aber er wohnte in einer verfallenen Waldmühle, da rauschten die Wasser lustig genug, aber das Rad war zerbrochen [...], in den klaren Winternächten sahen oft die Wölfe durch die Löcher in's Haus herein. (V.1, 386)

Das „große Wolfsspiel“ des Schelmenromans, wie Matthias Bauer es genannt hat,³⁷ spielt Eichendorff dennoch nicht. Selbst dort, wo man in den *Glücksrittern* von Gefahren sprechen könnte, kommt weder bei den Figuren noch bei den Leserinnen und Lesern ein Gefühl der Bedrohung auf. Die Wölfe bleiben draußen, sie sehen nur zitathaft zum Fenster hinein. Statt um einen „Kriegssturm“ oder um pikareske Überlebensstrategien geht es Eichendorff mit dem Genrezitat vordringlich um die Agilität des Schelms, mit der dieser scheinbar mühelos durch ein chaotisches Feld der Kontingenz navigiert.

Über diesen selektiven Rückgriff, der den sozialen Problemgehalt des Schelmenromans weitgehend ausblendet, sucht Eichendorff die Trägheit einer

36 Zum pikaresken Hintergrund der *Glücksritter* vgl. Köhnke, *„Hieroglyphenschrift“* (wie Anm. 5), S. 179–181; Tanzer, *Fortuna, Idylle, Augenblick* (wie Anm. 4), S. 11.

37 Matthias Bauer, *Im Fuchsbau der Geschichte. Anatomie des Schelmenromans*, Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 1993, S. 85–99.

„müden Welt“ (V.1, 388) zu überwinden. Erschaltet zwei abenteuerlich-pikareske Bewegungssequenzen vor den eigentlichen Plot der Novelle. Die erste Sequenz nimmt von der anfänglichen Kutschfahrt ihren Ausgang. Auf die Frage, „Sind wir bald dort?“,³⁸ die aus der Kutsche tönt, antwortet der Protagonist auf dem Trittbrett unvorsichtigerweise: „Gleich, gleich“, woraufhin der Postillon mit der Peitsche nach ihm schlägt. Der Entdeckte greift nach einem Ast, der ihn auf einen Baum bringt, fällt von diesem Baum jedoch sogleich wieder herunter, in einen fremden Garten hinein. Dort wird er für einen Musikanten gehalten, gibt an, Klarinette spielen zu können, und wird daraufhin „Herr Klarinett“ gerufen. „Indem aber hüpfte auch das hübsche Frauenzimmer“ aus der Kutsche, eilt an ihm „schnell vorüber“ und verschwindet im Haus, dessen Türen sich sogleich schließen. Der Protagonist ärgert sich, in der „Konfusion“ des nächtlichen Geschehens „Fortuna’s Haarzopf“ verpasst zu haben,³⁹ doch „da eilt plötzlich“ ein Diener mit einer Torte an ihm vorbei und „in demselben Augenblick“ öffnet sich ein Fenster, aus dem eine Flasche Wein herausgereicht wird. Er stiehlt beides, flieht, wird von zwei Spießträgern verfolgt, stürzt „unverhofft“ in eine alte Stadt und gerät in eine Sackgasse. Dort taucht „plötzlich ein langer Mann“, der alte Student Suppius, zu seiner Rettung auf. Suppius, dem „solche Motion“ eine Wohltat ist, verprügelt die Häscher und lädt den Geretteten zu sich ein, der sich ihm gegenüber nun als Klarinett ausgibt.

Diese überhastete Bewegungsabfolge wird auf wenigen Seiten gedrängt in einem Zug erzählt. Wie Floras Reitgerte im *Taugenichts* treibt die Peitsche des Postillons das Tempo der Narration an. „Das ging Alles so [...] rasch hintereinander, daß man’s nicht so geschwind erzählen kann“ (V.1, 381 f.). Skandiert durch hochfrequent eingesetzte Adjektive der Plötzlichkeit und Konjunktionen der Gleichzeitigkeit taumeln Figur und Erzählung von einem Zufall zum nächsten, immer bereit, sich von ihm locken zu lassen. Selbst der Name, den sich die Figur gibt, ist einem zufälligen Zuruf geschuldet. Die Beweglichkeit und Spontanität des Schelms, mit der dieser im Zickzackkurs durch die „Konfusion“⁴⁰ der Welt manövriert und dabei jede Koinzidenz als potentiellen Wink der Fortuna auffasst, verschränkt Eichendorff mit einer Erzählbewegung, die – scheinbar oder tatsächlich – ohne übergeordnetes Ziel in einer raschen Folge von Zufallsbegegnungen vorwärtseilt und von nichts

38 Die folgenden Zitate entstammen V.1, 379–382.

39 Zur Bedeutung des verpassten Augenblicks siehe Mühlher, *Lebendige Allegorie* (wie Anm. 3), S. 227 f.

40 Zur Häufung des Begriffs der „Konfusion“ in den *Glücksrittern* vgl. Köhnke, *Hieroglyphenschrift* (wie Anm. 5), S. 183.

anderem angetrieben scheint, als von der Lust an der schnellen Vorwärtsbewegung selbst.

Erst als die Stangen der Häscher unter der Hand des alten Studenten, in dem Eichendorff die eigene Studentennostalgie karikiert hat, zu Bleistiften werden – „die Stange, die er einen Bleistift nannte“ (V.1, 383) –, kommt die Narration vorübergehend zur Ruhe. Aus dem wirren Geflecht einander flüchtig kreuzender oder tangierender Figurenbahnen gewinnt Eichendorff eine erste Konstellation: das komische Glücksritter-Duo Suppius und Klarinett. Klarinett fühlt sich von Suppius an seinen Vater erinnert und erzählt ihm die Geschichte von seiner Geburt, die auf poetologischer Ebene deutlich macht, dass er eine aus den Überresten des Krieges bzw. Schelmenromans zusammengesetzte Figur ist. Diese Ursprungserzählung des Schelms findet allerdings wenig Interesse. Statt Klarinett auf Basis seines „Lebenslaufs [...] gute Ratschläge für sein weiteres Fortkommen [zu] ertheilen“ (V.1, 386), schläft Suppius ein. Eichendorff spielt hier auf die Erzählsituation im ersten Buch von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* an, doch um eine bildungsromantypische Verknüpfung von Vorgeschichten mit der erzählten Gegenwart und Zukunft geht es ihm genauso wenig wie um die Eröffnung eines novellistischen Erzählrahmens, den man an dieser Stelle erwarten könnte. Vielmehr dient die anarchische Figur des Schelms dazu, solche narrativen Ordnungsmuster zu durchkreuzen, und weiterhin dazu, den alten Studenten an der pikaresken „Motion“ partizipieren zu lassen. Nicht um konsistente Lebensläufe oder Ratschläge für die Zukunft, sondern um das „Fortkommen“ selbst ist es Eichendorff zu tun; nicht die biografische Vergangenheit der Figur oder die Genretradition, für die sie steht, sind das Thema, sondern die Antriebskräfte des Erzählens, die sich aus dieser Tradition gewinnen lassen. Hierin liegt auch der Sinn der metaphorischen Verwandlung, durch welche die Stange des Häschers – die phallische Dimension ist kaum zu übersehen – zum Bleistift wird: Was die Figur auf *histoire*-Ebene antreibt, bringt auch den *discours* der Erzählung voran.

Die zweite Sequenz, die das Glücksritter-Paar über den Ermüdungspunkt, der zwischen den ersten beiden Kapiteln liegt, hinausführt, nimmt mehr Raum als die erste in Anspruch. Ausgangspunkt ist ein Ständchen, das Suppius zusammen mit Klarinett seiner angebeteten Dame nachts vortragen möchte (wie ein zweiter ‚neuer Troubadour‘). Die komische Liebeswerbung gerät sogleich zur wilden Jagd. Bevor auch nur ein Ton erklingt, wird die Adressatin des Ständchens – natürlich nur vermeintlich – entführt. Die beiden Glücksritter rennen dem berittenen Entführer hinterher, verlieren ihn im Dunkeln aber aus den Augen. Klarinett erweist sich als kriegserfahren genug, um, das Ohr am Boden, anhand des „Klangs der Huftritte“ zu erkennen, welchen Fluchtweg

„der Räuber eingeschlagen“ hat (V.1, 391). Keine lyrischen Liebestöne also, sondern der lockende Klang eines Abenteurers: Suppius und Klarinett setzen dem Entführer in einem Fischerboot nach. Auf dem Boot beginnt Suppius über Sternzeichen zu philosophieren, springt aber „mitten aus seinem Diskurse an's Land“ (V.1, 393), um mit Klarinett nach Halle zu laufen, wo er seine Geliebte zufällig in einem Wirtshausfenster erblickt. Sie dringen heimlich in eine Reisekutsche ein, die im Innenhof des Wirtshauses steht. Während Klarinett sich auf die „Konfusion, die nun jeden Augenblick ausbrechen konnte“, freut, kommentiert Suppius seinen Plan in einer ihm eigenen Konfusion der Gelehrsamkeit wie folgt:

Jetzt sitzen wir mitten in der Entführung drin, wie der fromme Aeneas im hölzernen Pferde, um die geraubte Helena zu retten; der Kavalier kann nicht fahren ohne Wagen, der Wagen nicht ohne mich, und ich nicht, ohne den Kavalier und den Wagen und ganz Troja umzuwerfen. (V.1, 395)

Statt aber den vermeintlichen Frauenräuber zu überfallen, werden die Glücksritter selbst von Räubern heimgesucht, die sich „plötzlich von der Mauer in den Hof hinab“ (V.1, 396) schwingen und in die Kutsche einzudringen suchen, bis sie, als ihnen die Entdeckung droht, „in die alte Freiheit“ (V.1, 398) fliehen. Anschließend schlafen Suppius und Klarinett ein und werden höchst unsanft wieder geweckt: „Ruck! – stießen da auf einmal beide so hart mit den Köpfen aneinander, daß es dröhnte.“ Die Kutsche fährt mit den verwirrten Glücksrittern, die sich „nun selbst entführt“ glauben, in einen Wald hinein, wo es zu einem zweiten Überfall kommt. „Der Kutscher peitschte heftig in die Pferde“ und versucht zu entkommen, springt jedoch vom Kutschbock, als er auch im Inneren des Wagens „Strauchdiebe“ zu bemerken glaubt. Führungslos „sauste“ die Kutsche unter dem Kugelhagel der Räuber – „die ledigen Pferde ganz wild“ – „unaufhaltsam dahin“ (V.1, 400).

Damit ist Eichendorff am Kulminationspunkt seines Erzählverfahrens angekommen. Der erzählerische Schwung, den er über die ruckhaften Jetzt-Momente abenteuerlicher Zufälle generiert, könnte größer nicht sein. Erst unter Peitschenhieben, dann ohne jede Lenkung rast die Kutsche in Maximalgeschwindigkeit durch eine chaotische Welt voller Diebesgesindel, in der nicht einmal klar ist, wer gerade Räuber oder Entführer ist und wer gerade überfallen oder entführt wird. Diese Welt ist zugleich eine Zitate- und Textwelt. Man kann in ihr sowohl „mitten in die Entführung“ hineinklettern, wie in ein trojanisches Pferd, als auch „mitten aus [dem] Diskurse“ ans Ufer springen und die Verfolgung eines Widersachers aufnehmen. Wie zuvor bei der Metapher vom Bleistift verschwimmen die Grenzen zwischen Abenteuer und Text. Dabei

ist in den *Glücksrittern* „der Raum des Textes“ nicht nur „begehbar“,⁴¹ sondern selbst mobil. Was Eichendorff als Zitat und qua Zitat auf poetologischer Ebene ‚in Bewegung‘ setzt (i.S.v. *citare*) oder sogar ‚zur Eile ansporn‘ (i.S.v. *incitare*),⁴² wird im Falle des trojanischen Pferdes zu einem autopoetischen Zufalls- und zugleich Textvehikel, das auch Glücksritter nicht reiten bzw. steuern können. Es entzieht sich jedweder Kontrolle, jagt so „unaufhaltsam“ wie ziellos vorwärts und reißt die Passagiere dadurch auf einen furiosen Zufallskurs mit, auf dem alles möglich scheint.

Doch wie im *Taugenichts* ist Eichendorffs Poetik der ‚Fortuna als Abenteuer‘ auch in den *Glücksrittern* an ihrem positiven Extremwert am gefährdetsten. Der Erzähler scheint selbst von der Geschwindigkeit der Ereignisse überfordert und kann dem Geschehen, wie zuvor Klarinett dem Entführer, nur noch nachlauschen: „man hört‘ es noch lange durch die heitere Morgenstille rumpeln und schimpfen“ (V.1, 400). Dann bricht das Kapitel ab. Szenerie, Personal und Tempo der Erzählung wechseln, es geht nun um eine vagabundierende Schaustellerfamilie, die sich in Schrittgeschwindigkeit durch eine idyllische Waldlandschaft bewegt. Erst im vierten Kapitel erfährt man vom weiteren Schicksal der Glücksritter. Dieser Cliffhanger zeigt einerseits, dass Eichendorff das Spannungsregime des Abenteuers⁴³ souverän beherrscht. Doch andererseits handelt es sich dabei um einen Abbruch, der von der Verlegenheit zeugt, angesichts einer maximal großen Erzählgeschwindigkeit und Spannweite der Möglichkeiten überhaupt eine sinnvolle Fortsetzung zu finden.

Wie der weitere Verlauf der Novelle zeigt, fand Eichendorff keine befriedigende Lösung. Er entfaltet in ihrer zweiten Hälfte eine eher abgeschmackte, zwischen ‚Zigeuner‘- und Schauerromantik angesiedelte Liebesgeschichte, die sich am Ende als „Viel Lärmen um Nichts“ (V.1, 426) herausstellt.⁴⁴ Das Geschehen nach dem Überfall reicht Eichendorff dabei in einer Analepse nach, in der man erfährt, dass die herrenlose Kutsche in einem Schlosshof „Achse und Deichsel gebrochen“ habe (V.1, 410). Der Cliffhanger leitet also nicht zu einer weiteren abenteuerlichen Bewegungssequenz über, sondern zu einem anderen Erzählregister, mit dem Eichendorff den Vorwärtsdrang des Moments durch analeptische Einschübe und die Einbindung der Zufallsbegegnungen

41 Wellbery, „Sinnraum und Raumsinn“ (wie Anm. 22), S. 116.

42 Der berühmte Hengst, den Caligula der Legende nach zum Konsul ernennen wollte, hieß Incitatus. Diesen Hinweis verdanke ich Bernhard Teuber.

43 Zum Verhältnis von Abenteuererzählen und Spannung vgl. Wolfram Ette, „Unendliche Spannung. Zu Poes *The Murders in the Rue Morgue*“, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Wolfram Ette u.a., Paderborn: Wilhelm Fink (vorauss. 2021).

44 Dabei handelt es sich um ein weiteres Zitat wie auch Selbstzitat. Eichendorffs Novelle *Viel Lärmen um Nichts* erschien 1833.

in einen Liebesplot ausbremst.⁴⁵ Das soll nicht heißen, dass das amouröse Geschehen auf dem Schloss nicht selbst als galantes Abenteuer dargestellt würde oder dass Eichendorff auf weitere Abenteuer verzichtete – immerhin überfallen „Fortuna’s Schildknappen“ (ein Grüppchen versprengter Landsknechte) am Ende das Schloss. Doch diese Abenteuer, bei denen die beiden Protagonisten betont statisch bleiben, dienen vor allem der Aufklärung darüber, wer die rätselhafte Dame auf dem Schloss und wer Klarinett eigentlich sind. Erstere entpuppt sich als eine weitere Schelmenfigur, nämlich als die Marketenderin Sinka, letzterer als besagter Siglhupfer, „ein Soldat von Fortüne“ (V.1, 402), in den Denkeli, die Tochter des vagabundierenden Schau-stellers, verliebt ist.

Für die vorliegende Fragestellung von Interesse sind an dieser Wendung ins Analytische vor allem zwei Gesichtspunkte: Zum einen das nostalgische Verhältnis, das Eichendorff zur abenteuerlichen Reise- und Erzählgeschwindigkeit der ersten Kapitel einnimmt, während er den Liebesplot seiner Novelle entwickelt. Und zum anderen die Schlussgeste, mit der er einen der beiden Glücksritter zuletzt doch noch aufs Pferd setzt. Der erste Aspekt lässt sich an der Kritik an dem Glück, das Suppius und Klarinett auf dem Schloss zuteil wird, festmachen. Zwar scheint das Glücksritterpaar in der vermeintlichen Schlossherrin die Dame Fortuna tatsächlich gefunden zu haben, doch so wie es sich dabei um eine betrügerische Schelmenfigur handelt, so handelt es sich auch um ein trügerisches Glück. Suppius fallen „plötzlich die Wissenschaften wieder ein, da erschrak er sehr und verwünschte alle Abenteuer, die er doch immer selber wieder anzettelte“ (V.1, 415). Und Klarinett kann sich vollends nicht in die bequeme Lebensweise auf dem Schloss finden:

[...] im Hofe hatte der blühende Hollunderbusch ihre Staatskarosse schon beinahe ganz überwachsen, auf der Marmortreppe schlug der Pfau täglich dasselbe Rad, die Vögel sangen immer dieselben Lieder in denselben Bäumen. Und an einem prächtigen Morgen, den er halb verschlafen, dehnte sich Klarinett, daß ihm die Glieder vor Nichtsthun knackten; nein, sagte er, nichts langweiliger als Glück! (V.1, 416)

Eichendorffs Fortuna, das macht diese Stelle unmissverständlich deutlich, ist nur in Verbindung mit den schnellen Bewegungen, die das Verlangen nach ihrer Gunst auslöst, und mit der Neuheit des Zufallsmoments, auf die sich dieses Verlangen zugleich richtet, etwas wert – und das heißt letztlich: nur als Abenteuer taugt sie zu einer Poetik der Novelle. Ohne die Zugkraft eines sich

45 Zur allegorischen Verbindung zwischen Zeit und Wagen (bzw. im Falle der *Glücksritter*: Kutsche) siehe Mühlher, *Lebendige Allegorie* (wie Anm. 3), S. 228 f.

ständig entziehenden Glücks wird der vorantreibende Moment der Gegenwart zur langweiligen Ewigkeit,⁴⁶ von der aus sich auf alles, was zuvor Überraschung und Neuigkeit war, nur als vergangene Gegenwart zurückblicken lässt. Dass die zweifelhafte Dame Fortuna den Glücksrittern auf ‚ihrem‘ Schloss alles (erotische) Glück der Welt genau genommen nur in Aussicht stellt, aber nicht gewährt, ändert daran wenig. Denn entscheidend für die Poetik Eichendorffs ist, man muss es wohl so sagen, nicht die Dame, sondern die Kutsche – und die liegt verunfallt, überwuchert und von märchenhafter Zeitlosigkeit befallen im Schlosshof. Das Pfauenrad der Galanterie kann das gebrochene Rad der Fortuna, das bei Eichendorff ein Wagenrad ist, nicht ersetzen. Was für den alten Studenten vielleicht immer noch Abenteuer genug ist, gereicht dem Schelm Klarinett zur Bedrohung seiner Daseinsweise: „Er ärgerte sich, daß er hier Alles verlernt, was ihm sonst lieb gewesen, es wurde ihm so heiß und angst [...], die Gedanken jagten sich ihm durch die Seele wie die Wolken am Himmel, er wußt' sich gar nicht zu retten.“ (V.1, 427)

Die heimliche Geschichte hinter der Liebesgeschichte der *Glücksritter* ist somit die von der Rettung des Schelms. Diese Rettung gelingt Klarinett nicht aus eigener Kraft. Vielmehr braucht es dazu das ganze Aufgebot an so genannten Zigeunern und Räubern, welche sich nicht zuletzt insofern als Fortunas Schildknappen erweisen, als sie den beiden Protagonisten aus ihrem falschen Glück auf dem Schloss heraushelfen. Sie führen mit dem dritten und letzten Überfall einen großen Tumult herbei, der die Erstarrung überwindet. Der „abenteuerliche Student“ Suppius erlangt dabei, „wie man die Hand umdreht“, ein neues Glück, das in der Hochzeit mit einer schönen Gräfin liegt (V.1, 433f.). Für Klarinett besteht das Glück dagegen nicht so sehr in der Verbindung mit Denkeli, die ihn aus dem Chaos des Überfalls gerettet hat, sondern in einem Pferd: „Da sah er [Suppius], zu neuem Erstaunen, unten seinen Gefährten Klarinett zu Roß, seine Denkeli vor sich im Sattel, wie einen Morgenblitz am Saum des Waldes dahinfliegen.“ (V.1, 433) Die melancholische Situation der einander jagenden Gedanken bei gleichzeitiger Langeweile wird durch die Restitution der pikaresken Agilität geheilt. Zugleich scheint mit der im Sattel dahinfliegenden Glücksritter-Figur auch Eichendorffs Erzählprinzip gerettet. Doch der Drang nach vorne führt nirgends mehr hin – innerdiegetisch nicht und textübergreifend auch nicht. *Die Glücksritter* sind Eichendorffs letzte Novelle und eine Ahnung davon, dass dem so sein würde, teilt sich in der Schlussgebung mit: „Fortan“, so lautet der letzte Satz, sei Siglhupfer „in den Wäldern selig verschollen“ (V.1, 434).

46 Vgl. Hörisch, „Figuren des Glücks in der Romantik“ (wie Anm. 30), S. 219 f.

Können Glücksritter Eisenbahn fahren?

Um die Abenteuer eines Verschollenen erzählen zu können, müsste man schon Franz Kafka heißen, doch der wüsste mit Eichendorffs Waldseligkeit wenig anzufangen. Eichendorff selbst jedenfalls hat seinen verschollenen Glücksritter nicht wiedergefunden. Das Verhältnis von Reisegeschwindigkeit und Abenteuer-Erzählen aber hat ihn weiter beschäftigt, wie ein spätes autobiografisches Fragment – es ist mit *Vorwort* überschrieben und datiert auf die Jahre 1853/54 – belegt.⁴⁷ Diese kleine humoristische Selbsterzählung beginnt wie folgt:

An einem schönen warmen Herbstmorgen kam ich auf der Eisenbahn vom andern Ende Deutschlands mit einer Vehemenz dahergefahren, als käme es bei Lebensstrafe darauf an, dem Reisen, das doch mein alleiniger Zweck war, auf das allerschleunigste ein Ende zu machen. Diese Dampffahrten rütteln die Welt, die eigentlich nur noch aus Bahnhöfen besteht, unermüdlich durcheinander [...]. (V.4, 88)

Unterwegs fällt dem Ich-Erzähler eine Ruine auf, in der, wie seine Mitpassagiere gehört haben, ein Eremit hausen soll. Über diesen Eremiten stellt die „Gesellschaft im fliegenden Kasten“ sogleich verschiedene Spekulationen an, darunter die Vermutung einer Berliner Dame, dass es „ohne Zweifel der letzte Romantiker“ sei, „der sich vor dem Fortschritt der wachsenden Bildung in den mittelalterlichen Urwald geflüchtet.“ Genervt von der Betriebsamkeit der Bahnhöfe und zugleich gelangweilt von den vielen Zugfahrten, beschließt der Erzähler, sich „wieder einmal mit langentbehrter Reiselust in die unbestimmte Abenteuerlichkeit des altmodischen Wanderlebens“ hinein-zugeben (V.4, 89). Er sucht den rätselhaften Einsiedler auf und erkennt in ihm einen alten Kriegskameraden wieder, der inmitten einer malerischen Ruinen- und Waldlandschaft Calderon liest.

Eichendorff ist zu diesem Zeitpunkt ungefähr fünfundsechzig Jahre alt und seit langem schon „der letzte Romantiker“. Die Selbstironie, mit der er sich den Freund Carl Albert Eugen Schaeffer⁴⁸ zum Doppelgänger macht und dabei mehr sich als diesen gutmütig auslacht, ist nicht zu übersehen: „[...] bis wir zuletzt beide in ein lautes Lachen ausbrachen: so uralte u. ehrwürdig waren wir

47 Vgl. den Kommentar der verwendeten Ausgabe, Bd. V.4, S. 354. Den Hinweis auf diesen Text verdanke ich Christian Begemann.

48 Er war das Vorbild des Kriegskameraden bzw. Eremiten, der im Text Arthur heißt. Vgl. den Kommentar der verwendeten Ausgabe, Bd. V.4, S. 361.

beide seitdem geworden“ (V.4, 92). Eichendorffs Kritik an den Beschleunigungseffekten der Moderne, die er in der zitierten Passage benennt, ist daher nicht vordringlich auf biografischer Ebene konservativ oder reaktionär, weiß sie doch um das veraltete Datum ihres Standpunkts. Dieses Gesicht zeigt sich erst, wenn man den Text an der hier untersuchten Poetik misst. Wie gesehen, gilt in den Novellen vom *Taugenichts* und von den *Glücksrittern* als Glück und Abenteuer gerade nicht der kontemplative Modus der romantischen Wanderschaft, sondern ein ebenso tempo- wie abwechslungsreiches Erzählen, dem die Konfusion der Welt und die Geschwindigkeit, mit der sich diese Welt als Feld der Zufälle und Möglichkeiten durchqueren lässt, eine lustvolle Antriebskraft ist. Wenn im Kontrast dazu die von Dampffahrten unermüdlich durcheinandergerüttelte Welt und die Möglichkeit, sie unter Volldampf zu durchqueren, bei Eichendorff nun vor allem den Wunsch, auszusteigen, auslösen, dann zeigt das, dass er in der Tat von den Modernisierungsschüben der Zeit abgehängt wurde. Die Zugfahrt gerät ihm zur Todesdrohung („bei Lebensstrafe“) für seine „Reiselust“, wodurch er jene Stellen der Novellen, an denen das abenteuerliche Tempo einen negativ besetzten Extremwert erreicht, generalisiert. Erst indem dieser Extremwert als Normalzustand gefasst wird, kann die Abkehr von den vorwärtsdrängenden Vehikeln des Zufalls, die hier immerhin am Anfang eines unwahrscheinlichen Wiedersehens stehen, als Abenteuer gelten.

Folgerichtig nimmt dieses Abenteuer die Gestalt einer gemächlichen Wanderschaft mit umgekehrtem Zeitpfeil an. Erzählt wird eine sentimentale Reise zurück in die Studentenjahre, die Naivität der Kindheit und überhaupt die „gute alte Zeit“ (V.4, 90). Aus der experimentellen Poetik der Fortuna wird die Losung einer regressiven Sehnsucht nach dem „mittelalterlichen Urwald“, in dem sich Dinge, wie Bahngleise, Salons, Fortschritt, Bildung und der offene Möglichkeitshorizont der Moderne zumindest für einige Zeit den Blicken entziehen. Das Abenteuer verkümmert zum Abenteuerurlaub. Doch wie bei jedem Abenteuerurlaub führt auch Eichendorffs betont „altmodische“ Abkehr von der modernen Welt letztlich nur auf diese zurück, und zwar in diesem Fall genau über das Indiz der Mode. Als er den Kriegskameraden an seinen „alten, treuen“ Augen wiedererkannt hat, muss er auch feststellen, dass dieser vermeintliche Eremit so gekleidet und frisiert ist, wie die „modernen Einsiedler in den Kaffeehäusern u. Lesekabinetten“ (V.4, 92). Wer aber solche Einsiedler zum Freund hat, der kann sich genauso gut vom nächstbesten Stahlross gleich wieder mitnehmen lassen. Ob als Glücksritter oder nicht, ist dann nur eine Frage der Einstellung.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., „Zum Gedächtnis Eichendorffs“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Bd. 11, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 69–94.
- Bachtin, Michael M., *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Best, Otto F., *Abenteuer – Wonnetraum aus Flucht und Ferne*, Frankfurt a. M.: Fischer 1980.
- von Bormann, Alexander, „Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, in: *Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 1988, S. 339–379.
- Campe, Rüdiger, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen: Wallstein 2002.
- von Eichendorff, Joseph, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begr. v. Wilhelm Kosch u. August Sauer, fortgeführt u. hg. v. Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Regensburg: Voigt & Günther 1962–1970, dann Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, ab 1997 Tübingen: Max Niemeyer. Neuausgabe Berlin, New York: de Gruyter.
- von Eichendorff, Joseph, *Werke, in sechs Bänden*, hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985–1993.
- Eichner, Hans, „Joseph von Eichendorffs Erzählungen“, in: ders., *Gegen den Strich. Ausgewählte Aufsätze*, hg. v. Rodney Symington, Bern u.a.: Peter Lang 2003, S. 191–225.
- Ette, Wolfram, „Unendliche Spannung. Zu Poes *The Murders in the Rue Morgue*“, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Wolfram Ette u.a., Paderborn: Wilhelm Fink (vorauss. 2021).
- Fischer, Annalisa, *Das Nachleben der Muse. Balzac – Henry James – Fontane*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020.
- Geulen, Eva, „Stellen-Lese“, in: *Modern Language Notes* 116.3 (2001), S. 475–501.
- Grill, Oliver u. Obermayr, Brigitte, „Einleitung“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. dens., Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 1–14.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin, 33 Bde., Leipzig: Hirzel 1854–1960.
- Grube, Christoph, „Chronotopos und intertextuelle Struktur. Zur Zeitgestaltung in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* unter Rekurs auf das Volksbuch *Die schöne Magelone*“, in: *Bachtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann*, hg. v. Markus May u. Tanja Rudke, Heidelberg: C. Winter 2006, S. 315–333.

- Hahn, Hans J., „Glückskonzeptionen bei Eichendorff und Keller“, in: *Germanistik in Ireland* 10 (2005), S. 37–48.
- Haman, Brian, „Reevaluating Eichendorff's Romanticism: *Aus dem Leben eines Taugenichts* as Metafictional Parody“, in: *Monatshefte* 107.4 (2015), S. 572–589.
- Haug, Walter, „O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung“, in: *Fortuna*, hg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen: Max Niemeyer 1995, S. 1–22.
- Hillach, Ansgar, „Aufbruch als novellistisches Ereignis. Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826)“, in: *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, hg. v. Winfried Freund, München: Wilhelm Fink 1993, S. 73–83.
- Hofmann, Hans, „Historische Wandlungen des Erlebnisphänomens ‚Abenteuer‘“, in: *Weimarer Beiträge* 1 (1977), S. 72–88.
- Hörisch, Jochen, „Figuren des Glücks in der Romantik. Wanderung ins Anderswo“, in: *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Dieter Thomä, Christoph Henning u. Olivia Mitscherlich-Schönherr, Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2011, S. 219–223.
- Köhnke, Klaus, *‚Hieroglyphenschrift‘. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen*, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1986.
- Koopmann, Helmut, „Joseph von Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, in: *Große Werke der Literatur*, hg. v. Günter Butzer u. Hubert Zapf, Tübingen: Narr Francke Attempto 2010, S. 85–107.
- von Koppenfels, Martin u.a., „Wissenschaftliches Programm“, *DFG-Forschungsgruppe ‚Philologie des Abenteuers‘*, LMU München. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf>. (abgerufen am 22.06.2020).
- Lämmert, Eberhard, „Eichendorffs Wandel unter den Deutschen“, in: *Die deutsche Romantik. Poesie, Formen und Motive*, hg. v. Hans Steffen, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1967, S. 219–252.
- Lukács, Georg, „Eichendorff“, in: ders., *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Aufbau 1951, S. 49–65.
- Lüthi, Hans Jürg, *Der Taugenichts. Versuche über Gestaltungen und Umgestaltungen einer poetischen Figur in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Tübingen u. Basel: A. Francke 1993.
- Märtin, Ralf-Peter, *Wunschpotentiale. Geschichte und Gesellschaft in Abenteuerromanen von Retcliffe, Armand, May*, Königstein i.Ts.: Hain 1983.
- Mühlher, Robert, „Die künstlerische Aufgabe und ihre Lösung in Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, in: *Aurora* 22 (1962), S. 13–44.
- , *Lebendige Allegorie. Studien zu Eichendorffs Leben und Werk*, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1990.
- Müllder-Bach, Inka, „Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle Goethes*“, in: *Abenteuer*.

- Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 161–187.
- Nerlich, Michael, *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentellen Handelns*, München: Gerling Akademie-Verlag 1997.
- Pohlheim, Karl Konrad, „Neues vom *Taugenichts*“, in: *Aurora* 43 (1983), S. 32–54.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris: Éditions du Seuil 1967.
- Rodewald, Dierck, „Der *Taugenichts* und das Erzählen“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92.2 (1973), S. 231–259.
- Schäfer, Martin Jörg, „Die bedrohliche Dimension des Müßiggehens. Raumordnungen in Joseph von Eichendorffs *Taugenichts*“, in: *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, hg. v. Claudia Lillge, Thorsten Unger u. Björn Weyand, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 345–358.
- Tanzer, Ulrike, *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Wellbery, David E., „Sinnraum und Raumsinn. Eine Anmerkung zur Erzählkunst von Brentano und Eichendorff“, in: *Räume der Romantik*, hg. v. Inka Mülder-Bach u. Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 103–116.
- Wiese, Benno von, *Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf: August Bagel 1977.

Kapitän Nemo

Wissenschaft als Abenteuer

1

Jules Verne gilt als der Erfinder des wissenschaftlichen Abenteuerromans. Das heißt, er hat dem naturwissenschaftlichen Fortschritt systematisch die Verlaufsform des Abenteuerromans verliehen und auf diese Weise bei seinen überwiegend männlich-jugendlichen Lesern Propaganda für die Wissenschaft gemacht. Dabei seien ihm im Überschwang seiner Phantastik Voraussagen über Entdeckungen gelungen, die der wirklichen Wissenschaft seiner Zeit erst noch bevorstanden – wie des U-Boots, der Mondrakete oder der Elektrizität als Grundprinzip der modernen Energieversorgung. Jules Verne gilt als Urvater des Science Fiction.

So in etwa lässt sich das Klischeebild zusammenfassen, das die Meinung über Verne bis heute beherrscht. Wie an allen Klischees ist auch an diesem etwas dran. Aber im Grunde geht es am Kern von Vernes Werk vorbei. Verne, das möchte ich im Folgenden zeigen, hat ein verstörend subversives Verhältnis zur Wissenschaft seiner Zeit und die Zusammenstellung von ‚Wissenschaft‘ und ‚Abenteuer‘ hat den Sinn, diesem gebrochenen Verhältnis Ausdruck zu verleihen. Das ‚Abenteuer‘ ist keineswegs ein selbstverständliches Entfaltungsmedium wissenschaftlich-technischen Fortschritts, sondern ein Medium, in dem er an seine Grenzen geführt wird. Zugleich zeichnet sich damit ein Entwurf ‚richtiger Wissenschaft‘ ab, also dessen, was Wissenschaft eigentlich sein soll.

In meinem Vortrag wird es darum gehen, dieses kritisch-produktive Verhältnis von Wissenschaft und Abenteuer anhand zweier Romane zu erläutern – zwei der *Voyages extraordinaires*, die Verne für seine wichtigsten hielt: *20.000 Meilen unter Meer* und *Die geheimnisvolle Insel*. In beiden wird, so meine Vermutung, ein Begriff von Wissenschaft entwickelt, der nicht ohne weiteres mit der real existierenden Wissenschaft des 19. Jahrhunderts identisch ist. Die Figur des Kapitän Nemo, die ich in den Titel dieser Vorlesung gesetzt habe – ob es sich bei ihm um einen *Glücksritter* handelt, darf freilich bezweifelt werden –, spielt dabei eine zentrale Rolle.

2

Zunächst und ganz äußerlich: Verne ist bis zu seinem Tod 1905 gläubiger Katholik geblieben. Das heißt konkret: Er hat an die Vorsehung geglaubt, also daran, dass es einen göttlichen Plan gibt, der das Ziel, das Ende des von den Menschen zu gehenden Weges vor Augen hat und sie dorthin führt. Bei aller Bewunderung, die er für Edgar Allan Poe hegte – ihm ist der einzige literaturkritische Essay gewidmet, den Verne überhaupt verfasst hat – liegt hier die Grenze:

Nie spürt man bei ihm das Eingreifen der Vorsehung; Poe scheint sie nicht anzuerkennen und gibt vor, alles mit physikalischen Gesetzen erklären zu können, die er bei Bedarf erfindet; man fühlt bei ihm nichts von dem Glauben, den ihm doch die unablässige Betrachtung des Übernatürlichen hätte eingeben müssen. Er schafft kalte Phantastik, wenn ich mich so ausdrücken darf, und dieser Unglückliche ist ein weiterer Apostel des Materialismus.¹

Zur Geschäftsgrundlage der neuzeitlichen Wissenschaft steht das in einem nicht aufzulösenden Widerspruch. Es ist ihr Prinzip, dass die Zukunft nicht teleologisch vorherbestimmt sei, sondern sich einzig und allein ‚kausal‘ aus dem ergibt, was der Fall ist – wozu eben auch die Entscheidungen und Entdeckungen der Menschen gehören. Die moderne Welt ist, mit einem Wort Blumenbergs, den Menschen nicht „vorgegeben“ – weder als Schöpfung noch als Heilsgeschichte –, sondern „aufgegeben“. Die Wissenschaft ist ein Teil der autonomen Handlungs- und Entscheidungsmacht des Menschen, durch die er sich seine Welt macht. Ein teleologisches und ein kausales Weltbild sind miteinander nicht vereinbar und die Entstehung der modernen Wissenschaft verdankt sich vor allem dem komplizierten Prozess, in dem eines durch das andere abgelöst wurde.

Aber Verne wollte trotzdem beides haben und man kann seine Abenteuererzählungen erst einmal – und sehr vorläufig – als den Versuch betrachten, diese beiden Weltbilder übereinzubringen. Zu *erzählen*, ist dafür vielleicht nicht der einzige, aber ein sehr plausibler Weg. Denn logisch kann man den

1 „[O]n n’y sent jamais l’intervention providentielle; Poe ne semble pas l’admettre, et prétend tout expliquer par les lois physiques, qu’il invente même au besoin : on ne sent pas en lui cette foi que devrait lui donner l’incessante contemplation du surnaturel. Il fait du fantastique à froid, si je puis m’exprimer ainsi, et ce malheureux est encore un apôtre du matérialisme“ (Jules Verne, „Edgar Poe et ses œuvres“, in: –, *Textes oubliées*, hg. v. Francis Lacassin, Paris: Union générale d’édition 1979, S. 112–114). Deutsche Übersetzung nach: Volker Dehs, *Jules Verne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt 2005, S. 34.

Widerspruch nicht lösen. Man kann ihm nur aus dem Weg gehen, so wie Verne bis zu seinem Tod der Auseinandersetzung mit Darwin aus dem Weg ging, der die Entwicklung der Arten dem rein kausal prozessierenden Wechselspiel von Mutation und Selektion überließ und jede Vorherbestimmung ausschloss. Was aber logisch nicht zu haben ist, ist vielleicht ästhetisch zu suggerieren. Narrative sind widerspruchsresistenter als logische Systeme; und Verne hat es in diesem Betracht, also in der rücksichtslosen Nebeneinandersetzung von Unvereinbarkeiten – nun sagen wir: ziemlich weit gebracht.

3

Betrachtet man unter dieser Perspektive sein Werk, so fällt auf, dass eine Reihe von Erzählungen vorkommt, die irritierend antiklimaktisch verlaufen. Es sind im strengen Sinn keine Erfolgsgeschichten. Die entscheidende, und auf den ersten Blick gar nicht leserwirksame Form ist dabei die des *Abbruchs*. Die *Reise zum Mittelpunkt der Erde* muss abgebrochen werden, weil ein Vulkanausbruch die Reisenden wieder an die Erdoberfläche schleudert. Die Reise zum Mond wird zu einer Reise *um* den Mond, der sie (gegen alle Naturgesetze) wieder auf die Erde zurückführt, wo die Kapsel mit den Astronauten aus den Wassern des Pazifik geborgen wird. *20.000 Meilen unter Meer* bricht in gewisser Hinsicht ebenfalls ab: Das Unterseeboot des Kapitän Nemo fährt ziemlich unvermutet in einen riesigen Maelstrom vor Norwegen; die Reisenden entkommen mit knapper Not und finden sich, ohne sagen zu können, wie es geschehen ist, auf einem Eiland der Lofoten wieder: auch hier Abbruch und Rettung, ein plötzlicher Ausstieg aus der Abenteuerreise der Wissenschaft. Und auch – letztes Beispiel – in *Die geheimnisvolle Insel* ist es so. Auch die hier erzählte Geschichte reißt ab; ein Vulkan bricht aus und sprengt die Insel in die Luft. Nicht aus eigener Kraft werden die Bewohner dann gerettet, sondern durch einen Zufall, der den Gedanken an höhere Fügung zumindest nahelegt. Immer sind es überwältigende Naturkräfte, tellurische oder ozeanische Gewalten, denen die Menschen ausgesetzt sind und die letztlich über ihr Schicksal entscheiden. Sie haben Gestaltungsspielraum, der Rahmen aber ist vorgegeben.

Daran, dass die Wissenschaft für Verne ein ungeheures Faszinosum dargestellt hat, kann kein Zweifel herrschen. Aber die Frage ist: Was ist *richtige* Wissenschaft? Wie kann man Wissenschaft auf die richtige Weise betreiben? Vielleicht kann uns der Weg, der von den *20.000 Meilen zu Die geheimnisvolle Insel* führt, bei der Beantwortung dieser Fragen helfen.

4

Der Roman *20.000 lieues sous les mers*, der 1869/70 herauskam – es war Vernes fünfter Roman nach dem Erfolg von *Fünf Wochen im Ballon* – handelt von der Fahrt, die drei Reisende an Bord eines Unterseebootes zusammen mit Kapitän Nemo, der dieses Unterseeboot befehligt, durch die Weltmeere unternehmen. Der ‚Nautilus‘ (so lautet der Name des U-Bootes) ist 1866 wiederholt gesichtet und für einen riesigen Wal gehalten worden. Aber mindestens ein Schiff wurde durch ihn beschädigt und so wurde von Amerika aus die ‚Abraham Lincoln‘ entsandt, um dieses Wesen zu finden und zu zerstören. Nach langer Suche kommt es zu einer kriegerischen Begegnung, in deren Verlauf die Reisenden über Bord gehen und vom Nautilus aufgenommen werden. Die Reise, die sie dann unternehmen, ist vor allen Dingen eine Besichtigungsfahrt durch die Wunder des Meeres, die ihnen von dem fast allwissenden Kapitän Nemo gezeigt und erläutert werden. Es gibt vereinzelt spannende und im engeren Sinne abenteuerliche Episoden; es sind aber im Grunde nicht viele. Den Hauptanteil des Buches bilden ausführliche Beschreibungen dessen, was die Reisenden sehen.

Im Zentrum der Gespräche, die der Ich-Erzähler dieses Romans – es ist der französische Museumsprofessor Pierre Arronax – mit Nemo führt, steht *das Meer*: das Meer als Inbegriff einer Natur, die dem Menschen nicht dinglich gegenübersteht, sondern ihn als Ganzheit umhüllt. Das Meer ist keine Sache, kein Ding, kein Körper mit Form und Maß; es ist eine alles umschließende, lebendige Realität.

Das Meer, so legt es Kapitän Nemo seinem mitreisenden Gast immer wieder nahe, ist ein *Organismus*, nicht bloß ein Ort, an dem sich Lebendiges in einer unfasslichen Vielfalt aufhält, sondern selbst ein lebendiges System.

Das Meer ist alles für mich! [...] Ein übernatürliches wunderbares Dasein rührt sich im Meer; es ist nur Bewegung und Liebe, lebendige Unendlichkeit, wie es einer Ihrer Dichter ausgedrückt hat.²

Sehen Sie den Ozean, Herr Professor, ist er nicht mit wirklichem Leben gesegnet? Kennt er nicht Zorn und Sanftmut? [...] Das Spiel dieses Organismus zu verfolgen, ist ein Studium, das mich nicht mehr loslässt. Der Ozean hat einen

2 „La mer est tout! [...] La mer n'est que le véhicule d'une surnaturelle et prodigieuse existence; elle n'est que mouvement et amour; c'est l'infini vivant, comme l'a dit un de vos poètes“ (Jules Verne, „Vingt mille lieues sous les mers. Tour du monde sous-marin“, in: ders., *Les Enfants du capitaine Grant. Vingt mille lieues sous les mers*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Jacques-Remi Dahn u. Henri Scepi, Paris: Gallimard 2012 [= *Voyages extraordinaires*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Bd. 2], S. 726–1236, hier S. 814; dt. Jules Verne, *20.000 Meilen unter Meer I*, übers. v. Peter Laneus, 2 Bände, Zürich: Diogenes 1966, S. 140).

Puls, Arterien, er kann Krämpfe haben, und ich gebe dem Forscher Maury recht, der sogar eine wahrhaftige Zirkulation in ihm entdeckte, die sich mit der Blutzirkulation der Tiere vergleichen lässt.³

Es ist die Sprache der Romantik, die gegen die rationalistische Wissenschaft ihrer Zeit naturreligiöse Impulse wiederbelebte. Das Meer als lebendiges System ist ein Mysterium, seine Schau eine quasi religiöse Erfahrung des Lebensursprungs.

Dieses lebendige Fluidum ist der Offenbarungsort der Erscheinungen, die den Reisenden zugetragen werden. Sein eigentliches Zentrum sind, wie gesagt, keine spannenden Episoden, sondern diese Begegnungen in der Tiefe des Meeres, die in ellenlangen Aufzählungen beschworen werden. Gerade *20.000 Meilen unter Meer* hantiert damit in größtem Stile. In George Perecs ‚Anmerkungen hinsichtlich der Gegenstände die sich auf meinem Schreibtisch befinden‘ fällt neben Rabelais zuerst der Titel *dieses* Romans, wenn es um die *Kunst der Aufzählung* geht:

Die zeitgenössische Literatur hat, bis auf ganz seltene Ausnahmen, die Kunst des Aufzählens vergessen: die Listen Rabelais', die Linnésche Aufzählung der Fische in ‚20.000 Meilen unter den Meeren‘, die Aufzählung aller Geographen, die Australien erforscht haben, in ‚Die Kinder des Kapitän Grant‘⁴.

Ich will hier wenigstens eine Stelle aus dem Roman zitieren, um Ihnen einen Eindruck zu verschaffen:

An Fischen dieser Gegenden, die zu studieren ich noch keine Gelegenheit gehabt hatte, bemerkte ich verschiedene Gattungen. Unter den Knorpelfischen: Neunaugen, eine Art Aal, fünfzehn Daumen lang, mit grünlichem Kopf, violetten Flossen, graubläulichen Rücken und silberbraunem Bauch, besät mit bunten Flecken, die Iris der Augen goldumrandet – merkwürdige Tiere, die die Strömung des Amazonas ins Meer getragen haben mußte, denn sie gehören zu

3 „Voyez cet Océan, monsieur le professeur, n'est-il pas doué d'une vie réelle ? N'a-t-il pas ses colères et ses tendresses ? [...] C'est une intéressante étude yue de suivre le jeu de son organisme. Il possède un poul, des artères, il a ses spasmes, et je donne raison à ce savant Maury, qui a découvert en lui une circulation aussi réelle que la circulation sanguine chez les animaux.“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 885 f.; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 250).

4 „L'écriture contemporaine, à des rares exceptions, (Butor), a oublié l'art d'énumérer: les listes de Rabelais, l'innéenne des poissons dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, l'énumération des géographes ayant exploré l'Australie dans *L'Enfants du Capitaine Grant*“ (George Perec, „Notes concernant des objets qui sont sur ma table travail“, in: ders., *Penser / Classer*, Paris: Hachette 1985, S. 22; dt. George Perec, „Anmerkungen hinsichtlich der Gegenstände die auf meinem Schreibtisch liegen“, in: ders., *In einem Netz gekreuzter Linien*, übers. v. Eugen Helmlé, Bremen: Manhold 1996, S. 15–20, hier: S. 18 f.)

den Süßwasserbewohnern. Warzige Rochen mit spitzer Schnauze und langem, dünnem Schwanz, bewaffnet mit einem langen gezähnten Stachel; kleine, ein Meter lange Haie mit grauer und weißlicher Haut, deren Zähne, in mehreren Reihen gestaffelt, sich nach hinten krümmen und auch unter dem vulgären Namen Pantoffelhaie bekannt sind; Seefledermäuse, eine Art rötliche gleichschenklige Dreiecke von einem halben Meter, deren Brustflossen an fleischigen Verlängerungen hängen, die ihnen den Anblick von Fledermäusen verleihen, doch der Hornauswuchs vorn am Kopf hat ihnen den Übernamen ‚Einhorn des Meeres‘ eingetragen; schließlich einige Arten Hornfische, den Kürabfisch, dessen getupfte Flanken golden glitzern, und den hellvioletten Drückerfisch, schillernd wie die Kehle einer Taube.

Ich beende diese etwas trockene, aber sehr genaue Aufzählung mit einer Reihe von Knochenfischen, die ich beobachtete: Seenadeln, zu den Büschelkiemern gehörend, braungelb mit silbrigen Querbinden und röhrenförmigem Maul; stachelige Zahnbrassen, drei Dezimeter lange Sardinien, mit silbrigem Schimmer; Thunfische, Butterfische mit schwarzen Flecken, bis zu zwei Meter lang, mit fettem, weißem, festen Fleisch, das frisch nach Aal und getrocknet nach Räucherlachs schmeckt [...]; Adlerfische mit goldschimmernde Schwanzflosse, Seebader, Vieraugen etc.⁵

5 „Des poissons de ces parages que je n'avais pas encore eu l'occasion d'étudier, je notai diverses espèces. Parmi les cartilagineux: des pétromyzons-pricka, sortes d'anguilles, longues de quinze pouces, tête verdâtre, nageoires violettes, dos gris bleuâtre, ventre brun argenté semé de taches vives, iris des yeux cerclé d'or, curieux animaux que le courant de l'Amazone avait dû entraîner jusqu'en mer, car ils habitent les eaux douces; des raies tuberculées, à museau pointu, à queue longue et déliée, armées d'un long aiguillon dentelé; de petits squales d'un mètre, gris et blanchâtres de peau, dont les dents, disposées sur plusieurs rangs, se recourbent en arrière, et qui sont vulgairement connus sous le nom de pantouffliers; des lophies-vespertillions, sortes de triangles isocèles rougeâtres, d'un demi-mètre, auxquels les pectorales tiennent par des prolongations charnues qui leur donnent l'aspect de chauves-souris, mais que leur appendice corné, situé près des narines, a fait surnommer licornes de mer; enfin quelques espèces de balistes, le curassavien dont les flancs pointillés brillent d'une éclatante couleur d'or, et le caprisque violet clair, à nuances chatoyantes comme la gorge d'un pigeon. Je termine là cette nomenclature un peu sèche, mais très exacte, par la série des poissons osseux que j'observai: passans, appartenant au genre des aptéronotes, sont le museau es très obtus et blanc de neige, le corps peint d'un beau noir, et qui sont munis d'une lanière charnue très longue et très déliée; odontognathes aiguillonnés, longues sardines de trois décimètres, resplendissant d'un vif éclat argenté; scombres-guares, pourvus de deux mètres, à chair grasse, blanche, ferme, qui, frais, ont le goût de l'anguille, et secs, le goût du saumon fumé; labres demi-rouges, revêtus d'écailles seulement à la base des nageoires dorsales et anales; chrysoptères, sur lesquels l'or et l'argent mêlent leur éclat à ceux du rubis et de la topaze; spares-queues-d'or, dont la chair est extrêmement délicate, et que leurs propriétés phosphorescentes trahissent au milieu des eaux; spares-pobs, à langue fine, à teintes oranges; sciènes-coro à caudales d'or, acanthures-noirauds, anableps de Surinam, etc.“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 1172 f.; dt. Jules Verne, *20.000 Meilen unter Meer II*, übers. v. Peter Laneus, 2 Bände, Zürich: Diogenes 1966, S. 329 f.).

Worin besteht die Faszination dieser und zahlloser ähnlicher Partien? Denn sie müssen faszinieren (oder wenigstens fasziniert haben), sonst wäre Vernes Werk, von dem sie einen beträchtlichen Anteil bilden, nicht so erfolgreich gewesen.

Das, was an der Stelle vor allem auffällt, sind Namen und fast impressionistische Einzelbeschreibungen. Sie folgen aufeinander und sind ineinander gewirkt, ohne dass sich klare und distinkte Vorstellungen damit verbinden. Es ist wie ein Grundrauschen, aus dem sich an der ein oder anderen Stelle ein identifizierbarer Klang, ein erkennbares Wort herausheben.

Der Grenzwert solchen Vorgehens sind reine Namenslisten, von denen in Vernes Roman auch etliche zu finden sind. Den laienhaften Lesern dürften dabei die meisten Artbezeichnungen unbekannt sein. Es sind reine Namen, bzw. reine Vorstellungen, die bei der Lektüre an ihnen vorüberziehen und höchsten von der Lautung oder der Bedeutung der Wortbestandteile ausgelöst werden – Phantasmen ohne Realitätsgewicht wie etwa in dem Wort ‚Pantoffelhai‘. Das äußerste Extrem dieses Verfahrens sind Listen mit lateinischen Artbezeichnungen, Daten und geografische Ortsbestimmungen (also Längen- und Breitengrade), bei denen die von ihnen ausgelöste Vorstellung eigentlich leer ist.

Ein magisches Prinzip steht dahinter. Das ist die reine Lust des Benennens, des Erzeugens von Welt ‚als solcher‘, manchmal in Form bestimmter Vorstellungen, die flüchtig vorüber ziehen, manchmal in Form von ‚Vorstellungen an sich‘, also der indexikalischen Hinweise darauf, dass da eine Vorstellung ist, und dass sie sich von anderen Vorstellungen unterscheidet. Grenzwert der Listen ist die reine Differenz, die Differenz als solche, bei der man nicht einmal sagen kann, worin sie besteht.

Die hinzugefügten und hineingewobenen Beschreibungen verlängern gleichsam das Leben dieser reinen Differenzimpulse. Sie kolorieren es, verleihen ihnen in Form phänomenologischer Impressionen oder in Gestalt eines Vergleichs etwas mehr Gewicht. Es ist aber nur selten so, dass ein durchgeformtes Bild eines Fisches (oder eines anderen Meerestieres) vor uns treten würde. Vor uns regt sich eine rohe, halbgeformte Welt von Einzeleindrücken, Organteilen und Partialobjekten. Die Kaskaden unbekannter Namen helfen nicht weiter.

Das Meer ist für dieses Verfahren nicht das einzige, aber ein geeignetes Medium. Die magischen Enumerationen betreiben eine Art Mimikry der Sprache ans Meer, oder andersherum: Vernes Sprache ist wie das Meer, sie ist aus dem Meer heraus gedacht, ein Medium als ‚lose Kopplung von Elementen‘,⁶

6 Niklas Luhmann, /Die Kunst der Gesellschaft/, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1997, S. 168.

wie Luhmann es formuliert hat. In der Aufzählung werden die Elemente nicht in stabile Formen vermittelt. Kein syntaktisches System hierarchisiert sie. Es sind kleine Miniaturepiphanyen, aber in der reinen Serialität, in der sie hintereinandergeschaltet sind, löschen sie einander aus. Sie schließen sich flüchtig zusammen und treten dann wieder auseinander.

Dieser Vorgang ist die basale Form, in der man im Fall Vernes von Wissenschaft als Abenteuer sprechen könnte. Wir haben letzte Woche in der Vorlesung von Michael Waltenberger gehört, dass sich die Erzählform des Abenteurers einer transgressiven Entscheidung oder einem transgressiven Vorfall verdankt, durch den ein Abenteuererraum freigesetzt wird, der gegenüber der gewohnten Ordnung, in der man sich vorher befunden hat, in gewisser Weise regressive Züge aufweist. Er ist durch Kontingenz bestimmt – etwas könnte so, aber auch anders sein –; in ihm regieren unvorhersehbare Ereignisse; er kann chaotisch strukturiert sein (wie im Fall der Schlacht oder im Seesturm als Lieblingssujets der klassischen Abenteuerromane); oder aber auch durch eine Unendlichkeit von Differenzen, in der nichts passieren muss, aber alles passieren kann. Aus diesem Abenteuererraum stoßen die Ereignisse zu, in diesen Abenteuererraum werden die Wege eingezeichnet, die ihn gliedern. Das können Prüfungserlebnisse der Protagonistinnen und Protagonisten sein; Entscheidungsoptionen mit den daran hängenden Zukunftsentwürfen; es können aber auch und noch davor die primitiven lexikalischen Formen des Benennens, die flüchtigen Formen des Beschreibens sein, durch die der dunkle und gestaltlose Raum, der dem Abenteuer zugrunde liegt, partiell erhellt wird. Immer aber handelt es sich um eine *partielle* Erhellung, und zwar aus Prinzip: Vernes Beschreibungen produzieren gewissermaßen ihre eigene Rückseite, die Lichtpunkte der Namen samt der daran hängenden Kurzbeschreibungen evozieren gleichzeitig das, was zwischen ihnen sich regt: die riesige formlose Masse des Meeres.

Das alles ist im Grunde gar nicht wissenschaftlich – zumindest nicht in einem modernen Sinn. Michel Serres bemerkt in seinem Jules-Verne-Essay *Jouvences*, dass sein Bild der Wissenschaft vormoderner Natur sei; dass die Welt, durch die der Nautilus sich bewegt, eigentlich dem 16. Jahrhundert mit seinen Wissenspalästen und Wunderkammern zugehöre.⁷ Die Aufzählungen, durch die die Reisenden das sich vor ihnen Auftuende wissenschaftlich zu erschließen meinen, sind chaotisch und unsystematisch. Zwar gliedern die beiden zitierten Absätze sich in die Gattungen der Knorpelfische und der Knochenfische, letztlich ist diese Aufteilung aber ohne phänomenologisches Gewicht. Sie hat gleichsam keine Kraft. Eigentlich besteht das Abenteuer der Wissenschaft bei Verne darin, dass die wissenschaftlich erfasste und

⁷ Vgl. Michel Serres, *Jouvences sur Jules Verne*, Paris: Editions de Minuit 1974, S. 82.

systematisierte Welt wieder und wieder zurückverzaubert wird in eine vorwissenschaftliche Welt, dass die Wissenschaft wieder und wieder auf ihren traumartig-impressionistischen Ursprungspunkt regrediert und aus ihm neu und anders entsteht.

Das Meer ist ein solcher Ursprungspunkt, an dem die Klassifikationen nicht greifen oder zumindest unsicher werden, die Grenze zwischen anorganischer und organischer Materie, pflanzlichen und tierischen Leben sich verwischen – etwa im Fall der Korallen, die „erst 1694 von dem Marseiller Peyssonnel ins Tierreich eingeteilt“⁸ wurde, oder im Fall

Einige[r] Büschel von Korallenmoos, grün die einen, rot die andern, echte Algen in einer Kruste von kalkhaltigem Salz, welche die Wissenschaftler nach langen Diskussionen schließlich dem Pflanzenreich zugeteilt haben. Aber, um die Marginalie eines Denkers zu zitieren, ‚vielleicht liegt hier der Punkt, wo das Leben sich dunkel aus dem Schlaf der Steine erhebt, ohne sich schon aus der harten Klammer des Ursprungs zu lösen‘.⁹

5

Dieses Spannungsfeld wird auch von der Personenkonstellation dieses Romans abgebildet. Sie ist (wie in vielen, wenn nicht allen Romanen Vernes) in einem solchen Maße künstlich und bar jeder psychologischen Wahrscheinlichkeit angelegt, dass sie schwerlich aus einer Anschauung resultieren kann. Das ist ja ein Zug, der sich durch Vernes Werk zieht, aus dem Ihnen vielleicht noch die ein oder andere karikaturhaft überhöhte Gestalt erinnerlich ist – Phileas Fogg und Passepartout aus *In 80 Tagen um die Welt*, Professor Lidenbrock aus der *Reise zum Mittelpunkt der Erde*, der überdreht und am Ende wahnsinnig werdende Hatteras, der um jeden Preis den Nordpol erreichen will. Das sind alles Nerds, in denen sich lächerliche nationale Stereotype und psychologische Idealvorstellungen verschränken, die keinem Realitätstest standhalten. Die tragenden Personen von Vernes Reiseromanen sind Schemen, allegorische Abziehbilder einer im Voraus entworfenen Konzeption. Es ist literarisch unbefriedigend und verleiht vielen Szenen etwas albern-Lebloses.

8 „Ce fut seulement en 1694 que le Marseillais Peyssonnel le rangea définitivement dans le règne animal“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 957; dt. Verne: *20.000 Meilen I*, S. 362).

9 „quelques touffes de corallines, les unes vertes, les autres rouges, véritables algues encroûtées dans leurs sels calcaires, que les naturalistes, après longues discussions, ont définitivement rangées dans le règne végétal. Mais, suivant la remarque d'un penseur, ‚c'est peut-être là le point réel où la vie obscurément se soulève du sommeil de pierre, sans se détacher encore de ce rude point de départ“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 959; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 365).

Aber als Wunschphantasie und vielleicht mehr willentlich als wissentlich vorangebrachte Konzeption sind die Personenkonstellationen dann eben doch von Interesse. Zumindest was die beiden hier im Mittelpunkt stehenden Romane betrifft, kann man sagen: Verne hat hier seine eigene Vorstellung von Wissenschaft in Einzelaspekte aufgespalten und analysiert. Die wandelnden, zum Teil infantilen Klischees sind Bausteine einer Analyse dessen, was Verne sich unter ‚Wissenschaft‘ vorstellte. Und also solche sollte man sie ernstnehmen.

Zunächst zu *20.000 Meilen*: Da haben wir „Conseil“ (zu Deutsch: „der Rat“), den Diener des Professors Arronax, dessen charakterliche Eigenschaften sich auf absolute Ergebenheit gegenüber seinem Herrn und die vollkommen auswendige Kenntnis des biologischen Klassifikationssystems beschränken. An unserer Stelle ist er durch die ästhetisch unwirksame Grundgliederung von Knorpelfischen und Knochenfischen schwach präsent. Conseil ist oft nicht in der Lage, eines der Meerestiere, die die Reisenden durch die Panoramafenster des Nautilus betrachten, zu identifizieren; kennt er aber einmal ihre Namen, ist er prompt in der Lage, ihnen ihren Platz innerhalb der biologischen Systematik anzuweisen. Die biologische Systematik löst das phänomenologische Neben- und Durcheinander in ein Geflecht von Ähnlichkeitsbeziehungen und Familienähnlichkeiten auf, sie überzieht es mit einem hierarchisch angeordneten Klassifikationssystem, aus dem sich teilweise Rückschlüsse auf die evolutionären Entstehungsverhältnisse ableiten. In dieser überempirischen Welt, die nur aus Namen und Beziehungen besteht, lebt Conseil als reiner Platoniker der Naturwissenschaft; für den die Begriffe die eigentliche, nämlich ideenhafte Realität verkörpern. Vor den einzelnen Erscheinungen versagt er. Man ist auf ihn angewiesen, jedoch – Verne zufolge – in bloß dienender Funktion.

Weiter ist da „Ned Land“, ein Harpunier, den Professor Arronax auf der ‚Abraham Lincoln‘ kennen gelernt hat und dessen Fähigkeiten im Umgang mit der Harpune all das, was modernste Technik auszurichten im Stande wäre, übertrifft. „An Mordmitteln fehlte es der ‚Abraham Lincoln‘ also nicht. Aber die Fregatte besaß noch mehr – den Harpunierkönig *Ned Land*.“¹⁰ Nach dem, was zuvor von diesen Waffen berichtet wurde, ist das eine fast infantile Idealisierung; von Interesse jedoch, weil Verne wieder mal mehr will als er wirklich einlösen kann und deswegen die Absicht um so unverstellter hervortritt. Ned Land entspricht dem archaischen Typus des Jägers, dessen Verhältnis zur Natur allein vom Kalkül des Nutzens bestimmt ist; die simplen Kategorien,

10 „Donc l'*Abraham Lincoln* ne manquait d'aucun moyen de destruction. Mais il avait mieux encore. Il avait Ned Land, le roi des harponneurs.“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 753; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 43.)

nach denen er ihre Erscheinungen klassifiziert, sind ‚essbar/nicht essbar‘ sowie ‚schmackhaft/nicht schmackhaft‘. Man könnte sagen: Ned Land geht es *nur* um das Einzelne, den einzelnen Fisch, das einzelne Lebewesen. Man kann eben nur einzelne Tiere essen. Das Essen ist deswegen die primitivste, am weitesten von der Wissenschaft entfernte Form, sich zur Wirklichkeit ins Verhältnis zu setzen. Essen kennt keine Oberbegriffe.

In *20.000 Meilen* finden sich eine Reihe von erheiternden Auseinandersetzungen zwischen den Antipoden Ned Land und Conseil, die regelmäßig zum Anlass haben, dass er das Systematisierungsinteresse des Dieners nicht begreift.

„Freund Ned, Sie sind ein gewandter Fischer, geschickt im Töten dieser interessanten Tiere, die sie in großer Zahl erlegt haben. Aber ich möchte wetten, daß sie nicht wissen, wie man sie einteilt.“

„Doch“, erwiderte ernsthaft der Harpunier. „Sie werden eingeteilt in Fische, die man ißt, und Fische, die man nicht ißt.“¹¹

Diese taktile Nahbeziehung zur Natur bewahrt Ned Land im Prinzip vor aggressiven Regungen, wie sie bei Nemo an zwei Stellen ganz markant hervortreten – im „homerischen Massaker“¹² an den Pottwalen: „ein widerwärtiges Tier, einer Kaulquappe ähnlicher als einem Fisch, [...] ‚verfehlt‘ in seiner ganzen Konstruktion“¹³, eine Missbildung, ein Missgriff der Schöpfung vielleicht; und im Kampf gegen die Kraken kurz vor dem Ende des Romans: jenen unheimlich weichen, ekelerregende Riesenmollusken, die wohl den entscheidenden Angstgegner innerhalb der Regressionsbewegung darstellen, die den Roman bestimmt. Zum Kampf gegen die Pottwale bemerkt Ned Land: „Ich bin nicht ein Schlächter, ich bin ein Jäger, und das hier war nichts anderes als eine Metzerei. [...] Ich ziehe meine Harpune vor“¹⁴ – offenbar als Mittel des Nahkampfes zwischen Mensch und Tier auf Augenhöhe. Er bewertet nicht, er nimmt die Dinge, wie sie kommen. Von allen Mitreisenden ist er derjenige, der

11 „Ami Ned, vous êtes un tueur de poissons, un très-habile pêcheur. Vous avez pris un grand nombre de ces intéressants animaux. Mais je gagerais que vous ne savez pas comment on les classe. – Si, répondit sérieusement le harponneur. On les classe en poissons qui se mangent et en poissons qui ne se mangent pas !“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 852; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 196).

12 „cet homérique massacre“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 115; dt. Verne, *20.000 Meilen II*, S. 238).

13 „un animal disgracieux, plutôt têtard que poisson [...] Il est mal construit, étant pour ainsi dire ‚manqué‘“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 114; dt. Verne, *20.000 Meilen II*, S. 236 f.).

14 „je ne suis pas un boucher, je suis un chasseur, et ceci n'est qu'une boucherie [...] J'aime mieux mon harpon“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 115; dt. Verne, *20.000 Meilen II*, S. 239 f.).

dem klassischen Bild des Abenteurers am nächsten kommt. Er hat kein System, er hat es je und je mit Einzelphänomenen zu tun, sein Zugang zur Natur ist über singuläre Begegnungen geregelt, für die Kategorien wie Schönheit, Ordnung und Sinn keine Rolle spielen. Warum hat Verne ihn aufgenommen? Offenbar, um das, was er verkörpert, seiner Vorstellung von Wissenschaft zu integrieren.

Der Ich-Erzähler Pierre Arronax wiederum ist in Fragen der naturwissenschaftlichen Systematik so beschlagen wie sein Diener, unterscheidet sich aber in zwei Punkten wesentlich von ihm. Er ist zum einen in der Lage, das, was er sieht, zu identifizieren und sogar bislang unbekannte Lebensformen zu klassifizieren. Conseil dagegen kann nur das bereits Bekannte ordnen. Deswegen ist nur Arronax die Kapazität wissenschaftlicher Innovation: Er appliziert nicht die Begriffe auf die Anschauungen; Anschauung und Begriff wirken vielmehr fluktuierend aufeinander ein und die Empirie ist immer imstande, die Begriffe und ihre Systematik zu korrigieren. Er verkörpert die Wissenschaft als dynamisches Prinzip.

Noch wichtiger ist aber, dass Arronax über etwas verfügt, dass seinen Gefährten vollkommen abgeht – er hat einen Sinn für die *Schönheiten* der Natur, der sich bis zur ekstatischen Verzauberung steigern kann. Angesichts der ersten Offenbarung des Meeres durch die Panoramascheiben des Nautilus heißt es:

Ned kannte die Namen der Fische, Conseil klassifizierte sie, ich meinerseits begeisterte mich an der Lebhaftigkeit ihrer Bewegungen und der Schönheit ihrer Formen. Noch niemals war mir der Genuß zuteil geworden, diese Tiere lebendig und frei in ihrem natürlichen Element zu beobachten.¹⁵

Arronax macht hier die Erfahrung, was seinen Forschungsgegenstand außerhalb des naturkundlichen Museums und seiner Ausstellungsprinzipien eigentlich ausmacht. Es ist nicht das einzelne, meistens getötete und von anderen isolierte Exemplar, nicht das überempirische Klassifikationssystem, das die Arten miteinander verbindet – es ist der bewegte Zusammenhang, in dem diese Formen leben. Das motiviert ihn zu *schreiben* – *20.000 Meilen unter Meer* fingiert, dass es sich bei diesem Roman um seine Tagebuchaufzeichnungen handelt. Das Schreiben ist also eine/die Form, in der jener bewegte Zusammenhang sich ineinanderschiebender Differenzen, wie ich es an der beispielhaft zitierten Beschreibungsstelle zu erläutern versucht habe, repräsentiert werden

15 „Ned nommait les poissons, Conseil les classait, moi, je m'extasiais devant la vivacité de leurs allures et la beauté de leurs formes. Jamais il ne m'avait été donné de surprendre ces animaux vivants, et libres dans leur élément naturel“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 855; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 203).

kann. Dass der Stich, auf dem Arronax in der Originalausgabe abgebildet ist, einem fotografischen Selbstporträt Vernes abgenommen ist, dass er mithin ein Alter Ego sein soll, gehört in diesen Zusammenhang.

Arronax ist, vermutlich aus diesen Gründen, der bevorzugte Gesprächspartner Nemos, in dessen Figur sich die drei von Conseil, Ned Land und Arronax ausgehenden Vektoren bündeln. Der Kapitän kennt die Wissenschaften gründlich wie kein anderer; er hat die Ausnutzung der submarinen Ressourcen vervollkommnet und ist ein furchtloser Jäger, der einen Hai mit bloßem Messer angreift. Zugleich steht er den Wundern des Meeres ehrfürchtiger als jeder andere gegenüber. Die metallene Hülle, mit der er sich ummantelt hat, ist Bibliothek und ozeanographisches Museum, eine tödliche Waffe, früher Kinosaal und eine Kirche der unterseeischen Welt, auf deren Orgel der Kapitän die melancholischen Hymnen der submarinen Schöpfung spielt – übrigens nur auf den schwarzen Tasten (was, auch so ein phantastischer Unsinn, „schottisch“¹⁶ klingen soll).

Aber Nemo, der Namenlose, ist, wie Sie wahrscheinlich wissen, noch mehr, ein Ausgestoßener, der mit der Menschheit gebrochen hat, „der außerhalb der menschlichen Gesellschaft lebte [...], unversöhnlicher Feind seiner Mitmenschen“¹⁷. Durch ‚den Unterdrücker‘ (mehr erfahren wir nicht in diesem Roman; mehr dann in ‚Die geheimnisvolle Insel‘) hat er alles verloren, was er liebte: „Heimat, Gattin, Kinder, meinen Vater, meine Mutter, alles!“¹⁸ und zieht nun als anonymer Rächer durch die Meere. Er lebt nicht jenseits des Raumes, sondern im diffusen, ungestalteten Raum des Submarinen. Er lebt nicht jenseits der Zeit, aber in einer abstrakten, leeren Zeit, die jeden Bezug zu den Rhythmen der Oberwelt verloren hat: „Ich habe sie [die Borduhr] in vierundzwanzig Stunden eingeteilt, denn für mich existieren weder Nacht noch Tag, weder Sonne und Mond“¹⁹. Er lebt in der Unterwelt, ist im Prinzip ein Toter:

16 „Les doigts du capitaine couraient alors sur le clavier de l'instrument, et je remarquai qu'il n'en frappait que les touches noires, ce qui donnait à ses mélodies une couleur essentiellement écossaise“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 930, dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 320).

17 „Je le sentais en-dehors de l'humanité, [...] implacable ennemi de ses semblables“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 803; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 123).

18 „patrie, femme, enfants, mon père, ma mère, j'ai vu tout périr!“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 1220; dt. Verne, *20.000 Meilen II*, S. 401).

19 „Je l'ai divisée en vingt-quatre heures, comme les horloges italiennes, car pour moi, il n'existe ni nuit, ni jour, ni soleil, ni lune“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 829; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 163).

„ich bin tot, Herr Professor, so tot wie diejenigen ihrer Freunde, die sechs Fuß tief unter der Erde ruhen“²⁰.

Nemo ist der Agent des Regressionsbedürfnisses, das den Erzähler an jenen Ursprungsort führt, aus dem je und je die Wissenschaft nicht als Mittel der Unterwerfung der Natur, sondern als Ausdruck des Staunens über sie entsteht. Es kommt nicht darauf an, dass Arronax und seine Gefährten Meereslebewesen betrachten können, von deren Existenz sie nichts Sicheres wussten. Es geht vielmehr um die Offenbarung des traumartigen Bezirks, der die verdrängte Unterseite der neuzeitlichen Wissenschaft bildet. Es ist der mit vor-modernen Attributen ausgestattete, mythisch überhöhte Kapitän Nemo, der ihnen dies erschließt. In dieser Übergroße ist er aber nur eine *Funktion* des wissenschaftlichen Regressionsprozesses. Deswegen kann er namenlos bleiben; deswegen kann seine Vorgeschichte im Dunkel bleiben, ohne dass es beim Lesen besonders stören würde.

6

In dem zweiten Roman, in dem Verne sich mit Kapitän Nemo auseinandersetzt, in *Die geheimnisvolle Insel* nämlich, sieht das erst einmal vollkommen anders aus. Dieser Roman von Verne, der 1875/76 herauskam, handelt von einer Gruppe Schiffbrüchiger, die aus den Wirren des amerikanischen Bürgerkriegs in einem Ballon übers Meer geflohen und auf einer Insel südlich von Australien notgelandet sind. Dort bauen sie ohne große Hilfsmittel im Kurzdurchlauf eine Zivilisation auf, die (historisch gesehen) zwischen Vormoderne und Moderne changiert. So gelingt es ihnen zwar mit der Zeit, Batterien zu konstruieren und sich in begrenztem Umfang die Elektrizität nutzbar zu machen, gesellschaftlich bleiben sie aber auf der Stufe von Jägern und Ackerbauern in einem (wie meist bei Verne rein männlichen) Kooperationsverbund. Es ist eine Robinsonade, jedoch eine, in der das Prinzip von Arbeitsteilung und Zusammenarbeit eine entscheidende Rolle spielt. Und es ist ein praktisches, man könnte sagen, ‚amerikanisches‘ Pendant zu den *20.000 Meilen unter Meer*, weil die Protagonisten die Natur nicht bloß schauen und bewundern, sondern selbst tätig sind.

Auch hier hat Verne seine Vorstellung von dem, was wissenschaftlich-kultureller Fortschritt sein sollte, auseinandergelegt in Einzelfiguren, die ähnlich schemenhaft und psychologisch unplausibel daherkommen wie im

²⁰ „je suis mort, monsieur le professeur, aussi bien mort que ceux de vos amis qui reposent à six pieds sous terre !“ (Verne, *Vingt mille lieues*, S. 821; dt. Verne, *20.000 Meilen I*, S. 150).

Fall des früheren Romans; es sind wandelnde Gedanken, die eine bestimmte Idee rein und widerspruchsfrei transportieren und die Analyse muss an ihnen ansetzen.

Zentralgestalt und von allen anerkannte Führungsfigur des kulturellen Kleinunternehmens ist „Cyrus Smith“, ein Ingenieur, beschlagen nicht bloß in einem bestimmten Fachgebiet – ein Universalingenieur sozusagen, der nicht bloß weiß, wie man etwas macht, sondern auch, wie man es unter den primitiven Bedingungen des Inselaufenthalts transformieren und reproduzieren kann. Seine Schwerpunkte sind Chemie, klassische Mechanik und ihre Umsetzung in einfachen Formen des Maschinenbaus; hinzu kommen Kenntnisse der Pharmazie, der Agronomik – all der Dinge also, die für den Aufbau der Kolonistengemeinschaft von unmittelbarem Nutzen sind und die ihm ohne Vergesslichkeit und Fehler jederzeit zu Gebote stehen. „Der Ingenieur“, heißt es, „bildete für sie eine Welt im kleinen, ein Konglomerat aller menschlichen Einsicht und Weisheit. Sich mit Cyrus auf einer wüsten Insel zu befinden, war dasselbe, als ohne ihn in der blühendsten Stadt der Union zu sein.“²¹

Dann gibt es den Seemann „Pencroff“ – er ist das Pendant zu Ned Land: ein praktisches Naturell von unverwüstlicher Arbeitskraft, beschlagen in allen Dingen, die die Seefahrt betreffen, und der Natur wie Ned Land vor allem in dem Sinne verbunden, dass sie der Befriedigung seiner Bedürfnisse zu dienen hat. Für ihre Schönheiten hat er ebenso wenig Sinn wie für das theoretische Wissen, das ihrer Ausnutzung zugrunde liegt; es zählt, was am Ende herauskommt und bei ihm auf dem Teller landet. Er ist, nebenbei bemerkt, der einzige Raucher der Gemeinschaft, und so gut sich die Dinge auf der Insel entwickeln, bleibt es für ihn ein Anlass fortdauernden Murrens, dass offenbar kein Tabak auf ihr zu finden ist.

Der dritte im Bunde ist der junge „Harbert“, in dem verschiedene Motive der *20.000 Meilen* zusammengefloßen sind. Trotz seiner Jugend (er ist zum Zeitpunkt der Notlandung 16) kennt er alle Tiere und Pflanzen und ist wohl auch über ihre Systematik im Bilde – das bleibt aber eher im Hintergrund, weil es für den praktischen Umgang mit der Natur, auf den die Kolonisten angewiesen sind, nicht von Bedeutung ist. Er ist ein wandelndes Lexikon, für ihn gibt es, was Flora und Fauna anlangt, auf der Insel nichts Neues.

21 „L'ingénieur était pour eux un microcosme, un composé de toute la science et de toute l'intelligence humaine ! Autant valait se trouver avec Cyrus dans une île déserte que sans Cyrus dans la plus industrielle ville de l'Union.“ (Jules Verne, „L'île mystérieuse“, in: –, *L'île mystérieuse. Le Sphinx des glaces*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz u. Marie-Hélène Huet, Paris: Gallimard 2012 [= *Voyages extraordinaires*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Bd. 2], S. 1–711, hier: S. 87; dt. Jules Verne, *Die geheimnisvolle Insel*, Nach einer älteren Übersetzung bearbeitet v. Waldtraut Henschel-Villaret, Stuttgart u. München: Deutscher Bücherbund 1989, S. 76).

Des Weiteren gibt es den amerikanischen Journalisten „Gideon Spilett“,

Ein Mann von hohen Verdiensten, energisch, geschickt und bereit zu allem, voller Gedanken, durch die ganze Welt gereist, gleichzeitig Soldat und Künstler, weder Mühen, Strapazen noch Gefahren scheuend, wenn es sich darum handelte, sofort etwas für sich und für seine Zeitung zu erfahren, war er einer jener furchtlosen Beobachter, die im Kugelregen notieren, unter den Bomben schreiben, und für welche jede Gefahr nur einen glücklichen Zufall bildet.²²

– ein neugieriger (und in diesem elementaren Sinn wissenschaftlicher) Mensch mithin, in dem Theorie und Praxis, Erfahrung und Reflexion einen Arbeitszusammenhang bilden. Er erzeugt die Geschehnisse nicht wie ein Schriftsteller am Schreibtisch, sondern folgt ihnen in der Wirklichkeit und zeichnet die von ihnen ausgehenden Impulse auf. Das befähigt ihn zum Schriftsteller. Er ist der Chronist aller Geschehnisse auf der Insel; auch wenn nicht gesagt wird, in welchem Verhältnis seine Chronik zum publizierten Roman steht.

Dann: „Nab“, den schwarzen Diener des Ingenieurs – Conseil, reduziert auf seine Eigenschaft unbedingter Ergebenheit. Außer dieser Eigenschaft ist er nichts als eine hocheffektive Arbeitskraft – man mag darüber denken, wie man will.

Im zweiten Teil des Romans stößt noch ein Schiffbrüchiger namens „Ayrton“ dazu, ein ehemaliger Pirat, der zur Strafe auf der benachbarten Insel Tabor ausgesetzt wurde und dort über zwölf Jahre vegetierte – Zug um Zug vertierend bis zu dem Punkt, dass ihm Sprache und Verstehensfähigkeit vollkommen abhanden gekommen zu sein scheinen. Er wird von der Gruppe der Kolonisten aufgenommen; mit der Zeit findet er zu Sprache und Denken zurück und durchläuft dank der Güte der Kolonisten selbst noch einmal den evolutionären Weg vom Tier zum Menschen, moralisch gesehen vom Bösen zum Guten.

Und schließlich gibt es noch zwei Tiere, den Hund des Ingenieurs und einen Orang-Utan, der sich mit der Zeit zum gelehrigen Diener der kleinen Gemeinschaft entwickelt – ein vollkommen harmloser Rotpeter, der Pfeife raucht, die anderen am Tisch bedient und jeden Befehl zu verstehen scheint –: ein schräges Phantasma, dass ebenso wie Ayrton auf die flüssige, pädagogisch

22 „Homme de grand mérite, énergique, prompt et prêt à tout, plein d'idées, ayant couru le monde entier, soldat et artiste, bouillant dans le conseil, résolu dans l'action, ne comptant ni peines, ni fatigues, ni dangers, quand il s'agissait de tout savoir, pour lui d'abord, et pour son journal ensuite, véritable héros de la curiosité, de l'information, de l'inédit, de l'inconnu, de l'impossible, c'était un de ces intrépides observateurs qui écrivent sous les balles, « chroniquent » sous les boulets, et pour lesquelles tous les périls sont des bonnes fortunes“ (Verne, *L'île mystérieuse*, S. 16; dt. Verne, *Die geheimnisvolle Insel*, S. 16).

verschiebbare Grenze zwischen Tier und Mensch hinweist: Sinnbild einer ‚von oben‘ gesteuerten Evolution.

Während des Aufenthalts auf der Insel gibt es merkwürdige Vorkommnisse, die darauf hindeuten, dass noch jemand anderes die Insel bewohnt – eine allwissende, übermächtige Gestalt, die immer dann helfend eingreift, wenn die Situation ausweglos geworden ist. Sie ist es, die den Ingenieur bei der Notlandung des Ballons rettet; sie entzündet ein Signalfeuer, als sich das kleine, selbstgebaute Schiff verfährt, mit dem Pencroff, Spilett und Harbart zusammen mit Ayrton aus Tabor zurückkehren; ja, sie hinterlässt sogar ein Röhrchen Chinin, als Harbart tödlich erkrankt und tötet eine Gruppe marodierender Piraten, die es auf die Insel verschlagen hat, und die das Zusammenleben der Kolonisten gefährden. Hinter all dem steckt Kapitän Nemo, der alt geworden ist und sich auf die Insel zurückgezogen hat, um zu sterben, das redliche Treiben der Gestrandeten aber mit großem Wohlwollen verfolgt. Sie versöhnen ihn mit der Menschheit und am Ende auch mit sich selbst.

Dieser geläuterte Kapitän Nemo, der jede Dämonie verloren hat, spielt funktional die Rolle der Vorsehung. Sie ist von Anfang an als Agens der Erzählung präsent – „Die Schiffbrüchigen waren auf sich selbst und auf die Vorsehung angewiesen, die Diejenigen nie verlässt, die ernstlich an sie glauben“²³ heißt es kurz nach der Landung. Der Fund eines einzelnen Getreidekorns im Futter von Harbarts Jacke wird mit auktorialer Autorität gleichfalls auf die Vorsehung geschoben: „Hier sollte ihnen aber die Vorsehung zu Hilfe kommen“²⁴. So auch reagieren die Kolonisten, als ihnen am Strand ein offenbar angeschwemmter Kasten in die Hände fällt (in Wirklichkeit wurde er von Nemo dort deponiert), der eine Reihe unentbehrlicher praktischer Dinge enthält – unter anderem eine Bibel –, deren eigenhändige Verfertigung schwierig bis unmöglich gewesen wäre.

Mochte dieser Kasten aber von wo auch immer herkommen, er lieferte den Ansiedlern der Insel Lincoln ungeahnte Reichtümer. Bis jetzt hatten sie, dank der Intelligenz ihrer Führer, durch Umwandlung der Naturprodukte sich alles selbst erzeugt. Schien es nicht, als ob die Vorsehung sie jetzt belohnen wolle, da sie ihnen die Erzeugnisse der menschlichen Industrie zukommen ließ? Einhellig sandten sie ihren Dank zum Himmel.²⁵

23 „Les naufragés ne devaient rien attendre que d’eux-mêmes, et de cette Providence qui n’abandonne jamais ceux dont la foi est sincère“ (Verne, *L’île mystérieuse*, 2012, S. 55; dt. Verne, *Die geheimnisvolle Insel*, S. 50).

24 „Cependant la Providence devait, en cette circonstance, venir directement en aide aux colons“ (Verne, *L’île mystérieuse*, S. 218; dt. Verne, *Die geheimnisvolle Insel*, S. 184.)

25 „Mais d’où que vint cette caisse, elle faisait riches les colons de l’île Lincoln. Jusq’alors, en transformant les produits de la nature, ils avaient tout créé par eux-mêmes, et grâce à

Nicht im Himmel, sondern in einer durch tektonische Verschiebungen unzugänglich gewordenen Höhle der Insel, in der die Nautilus ankert, ohne den Ort verlassen zu können, wohnt Kapitän Nemo. Es war die „wohltätige Hand“ dieses „guten, mächtigen Wesen[s]“²⁶, die zu Beginn versteckt, dann immer deutlicher erkennbar in ihr Schicksal eingriff. Er ist nicht die Vorsehung selbst – es kommen ja Glücksumstände vor, die sich nicht seinem Einfluss verdanken –, aber er bringt sie als Vermittlerfigur zwischen Gott und Menschen wirksam in die Welt.

Das klingt alles etwas flach und ich würde insgesamt auch sagen, dass *Die geheimnisvolle Insel*, verglichen mit dem ersten Roman, viel dünner konstruiert ist. Die Insel – die ‚nährende Mutter der Erde‘ – ist nicht das Meer; der Ursprung, der sich durch ihre Nutzbarmachung aus ihr entbirgt, hat nichts von der metaphysischen Dämonie der seltsam vorkategorialen Welt des Submarinen. Hier hat sich etwas verschlossen, oder zumindest geht es um etwas anderes, Vertrauertes. ‚Vorsehung‘ ist ein rationales Gebilde, anthropomorph gebaut nach dem Muster menschlichen Zweckhandelns. Von der archaischen Traumwirklichkeit, die sich im Meer zeigt, kann man das nicht sagen.

Aber es ist nicht die Aufgabe der Literaturwissenschaft, sich nur mit *guter* Literatur zu beschäftigen – schon gar nicht, wenn ihr Gegenstand das Feld der Abenteuererzählungen ist. Die beiden Romane sind, mit welchem konzeptionellen und ästhetischen Ungleichgewicht auch immer, auf Ergänzung gebaut. Es ist in diesem Zusammenhang als skurriles Detail zu bemerken, dass die beiden Romane wider alle Erzählchronologie *gleichzeitig* spielen, nämlich in den Jahren 1865 bis 1867.

Ich halte es für wahrscheinlich, dass dies bei einem Autor vom Produktionstyp Vernes nicht geplant gewesen ist. Als er, fünf Jahre nach *20.000 Meilen unter Meer* sich an den zweiten Roman machte, war er mit dem Widerspruch konfrontiert, die Ereignisse, von denen er Arronax erzählen lässt, 30 Jahre zurückliegen zu lassen – Zeit, in der er Kapitän Nemo weiterhin ruhelos über das Meer schweifen und alt werden ließ; Zeit, die notwendig war, um ihn zu der Altersmilde zu befähigen, die er am Ende in der Begegnung mit den Kolonisten an den Tag legt. Aus der Korrespondenz mit seinem Verleger

leur intelligence, ils s'étaient tirés d'affaire. Mais ne semblait-il pas que la Providence eût voulu les récompenser, en leur envoyant alors ces divers produits de l'industrie humaine ? Leurs remerciements s'élevèrent donc unanimement vers le ciel.“ (Verne, *L'île mystérieuse*, S. 267; dt. Verne, *Die geheimnisvolle Insel*, S. 184).

26 „je [Cyrus Smith] sais, c'est qu'une main bienfaisante s'est constamment étendue sur nous depuis notre arrivée à l'île Lincoln, c'est que tous nous devons la vie à un être bon, généreux, puissant“ (Verne, *L'île mystérieuse*, S. 658; dt. Verne, *Die geheimnisvolle Insel*, S. 559).

Hetzel über Nemo geht zwar hervor, dass er bereits zur Zeit des ersten Romans eine Vorgeschichte im Kopf hatte, die zu der am Ende von *Die geheimnisvolle Insel* analog ist – zuerst sollte Nemo ein Pole sein, der von den Russen zu Tode gefoltert wurde, diese Idee wurde von Hetzel aber aus politischen Rücksichten verworfen; schließlich wurde er zu einem indischen Prinz, der während des Sepoy-Aufstands von 1857 gegen die Engländer kämpfte, dessen Familie dabei aber ausgelöscht wurde –, das aber spielt nur acht Jahre vor dem Einsatz von *Die geheimnisvolle Insel*. Die Widersprüche waren nicht zu beseitigen, wenn man den Roman nicht in der Zukunft spielen lassen sollte, und ich meine, dass sich Verne mit der Chuzpe des vielschreibenden Phantasten einfach darüber hinweg setzte.

Dennoch beansprucht die zerrüttete Chronologie ein Recht für sich; wir müssen mit diesem Widerspruch arbeiten und ich würde deswegen vorschlagen, die jeweiligen Entwürfe von Wissenschaft, die in den Romanen ausgehandelt werden, als Pendants, das heißt als Aspekte einer übergreifenden Konzeption zu betrachten.

Steht in *20.000 Meilen* der ästhetisch-theoretische Aspekt im Vordergrund, so in *Die geheimnisvolle Insel* der praktisch-experimentelle. Und eben hier weichen die Kolonisten notgedrungen von der Standardnorm der Wissenschaft ab. Sie verfahren ja nicht systematisch, sie basteln vielmehr, folgen den Zufällen und experimentieren mit dem, was da ist. Die umfassende wissenschaftliche Kenntnis, über die vor allem der Ingenieur verfügt, wird nicht einfach angewandt. Sie wird transformiert und auf eine Quelle von Ressourcen angewandt, die vieles bietet, aber beileibe nicht alles. Die Bewohner der Insel müssen improvisieren. Die Natur tritt ihnen nicht als reine Materie gegenüber, über die sie verfügen könnten, sondern als Quelle von Bedingtheiten und eigener Formansprüche. So können sie zum Beispiel auf der Insel überhaupt nur wohnen, weil sie eine Granithöhle entdecken, deren Zugang freilich durch den Ausgang eines Sees blockiert ist. Deswegen müssen sie in einem monatelangen Verfahren Nitroglyzerin herstellen, durch das dem See ein anderer Ausgang geschaffen und sein Spiegel insgesamt abgesenkt wird. Das Ganze wird zwar umgriffen von der teleologischen Struktur der Vorsehung, aber man müsste vielleicht eher sagen, dass sie in Form selbst unvermuteter Ereignisse zu den unsystematischen Basteleien hinzutritt, die den Fortschritt auf eine krumme, induktiv-experimentelle und den individuellen Gegebenheiten der Natur angepassten Weise voranbringt. Es ist nicht dasselbe wie die entwicklungslose Serialität der submarinen Welt. Aber es lässt sich gleichfalls weder kausal noch teleologisch darstellen, sondern entwickelt sich in einem Störbezirk zwischen ihnen und den materiellen Impulsen, die den Bewohnern aus der Inselnatur entgegentreten. Wissenschaft in dem Sinne, wie sie in

Die geheimnisvolle Insel praktiziert wird, ist ein Interferenzphänomen, in dem verschiedene Prozessmodelle einander durchschneiden. In diesem Sinne ist sie auch in diesem Roman ein Abenteuer.

7

Nimmt man nun einmal die beiden Romane abschließend in den Blick: Welche Vorstellung von Wissenschaft entsteht aus der Zusammenstellung von Wissenschaft und Abenteuer, die Vernes Erkennungszeichen darstellt? Die ein oder andere Formulierung hat es vielleicht schon nahegelegt: Ihr entspricht am ehesten wohl diejenige Form der Wissenschaft, die Deleuze und Guattari *nomadisch* nennen. Sie bezieht sich theoretisch und praktisch auf eine Wirklichkeit, die sich weder teleologisch noch kausal rationalisieren lässt, sondern dazwischen liegt oder ein Drittes bildet. Sie bezieht sich nicht auf Festkörper, sondern auf strömende, bewegliche Singularitäten des Materials. „Es gibt umherziehende ambulante Wissenschaften, die darin bestehen, dass man einem Strom in einem Feld von Vektoren folgt, wo Singularitäten wie eine Reihe von Zufällen verteilt sind“²⁷. Das gilt für die Reisenden des Nautilus ebenso wie für die Kolonisten der geheimnisvollen Insel. Im ersten Fall sind es Vorgänge, die die Wahrnehmung und ihre mögliche, bzw. unmögliche wissenschaftliche Systematisierung betreffen. Im zweiten Fall geht es um eine bestimmte, technisch-wissenschaftliche Praxis. Vorbilder für sie sind (bei Deleuze und Guattari) die umherziehenden Handwerker, die die gotischen Kathedralen nicht am Reißbrett, sondern ‚induktiv‘ realisierten. Es sind Bastler und praktische Wissenschaftler, die nicht systematisch experimentieren, sondern von Fall zu Fall Lösungen finden, so wie es der Ingenieur mit seinen Kameraden auf der geheimnisvollen Insel tut.

Dank all ihrer Verfahren überschreiten die ambulanten Wissenschaften sehr schnell die Möglichkeiten der Berechnung: sie etablieren sich in diesem „mehr“ das über den Raum der Reproduktion – also z.B. der identischen Reproduktion eines Experiments – hinausgeht und stoßen sehr schnell auf Schwierigkeiten, die unter diesem Gesichtspunkt unüberwindlich sind; die Lösung dieser Probleme unter Umständen durch eine gewagte Improvisation²⁸.

27 Gilles Deleuze u. Felix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé, hg. v. Günther Rösch, Berlin: Merve 1992, S. 512.

28 Deleuze u. Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 514.

Vernes Fixierung auf Wissenschaftler außerhalb des Universitätssystems rührt daher; seine skurrilen Einzelgänger sind entweder Privatleute, die alles auf eigene Faust betreiben, oder sie stehen am Rand des offiziellen Betriebs, der kaum je erwähnt wird. Die Handelnden sind Clubs, Privatvereine, Lobbys, die eine exzentrische Wissenschaft betreiben, die unterhalb oder neben der offiziellen Wissenschaft verläuft.

Es gibt einen Typus des ambulanten Gelehrten, den die Staatsgelehrten ständig bekämpfen oder integrieren oder mit dem sie sich verbünden, wobei sie sogar soweit gehen, ihm einen untergeordneten Platz im legalen System der Wissenschaft und Technik anzubieten²⁹.

An einer Stelle bezeichnen Deleuze und Guattari diese Form der Wissenschaft als „Abenteurer“³⁰. Der Ausdruck „Wissenschaft als Abenteurer“ hat bei Verne diesen Sinn. Er musste an der Vorsehung festhalten, um sich zu erlauben, in den phänomenalen Tiefenraum der expressiven Singularitäten vorzudringen, in dem die Wissenschaft zum Abenteurer der unsystematischen Schau und des unsystematischen Experiments wird. Die Vorsehung bildet ein Gerüst, ein schützendes Gehäuse: eine Versicherung, die dem Erzähler erlaubt, sich dem hinzugeben, was neben oder unterhalb der systematischen Verfahren der offiziellen Wissenschaft liegt; sich also den gekrümmten, zufälligen Verbindungslinien zwischen Serien von Einzelphänomene hinzugeben, oder Probleme im improvisierenden Hin und Her zwischen den Impulsen des Handwerkers oder Ingenieurs und denen des Materials zu lösen. Gleichzeitig ist, auf einer phänomenologischen Ebene, die Vorsehung letztlich auch nur ein Formelement unter anderen, das mit ihnen in Wechselwirkung tritt, ein momentaner Impuls des Geschehens, das auch durch sie seine abenteuerliche Gestalt annimmt.

Literaturverzeichnis

Dehs, Volker, *Jules Verne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt 2005.

Deleuze, Gilles u. Felix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé, hg. v. Günther Rösch, Berlin: Merve 1992.

²⁹ Deleuze u. Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 513.

³⁰ Deleuze u. Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 501.

- Perec, George, „Anmerkungen hinsichtlich der Gegenstände die auf meinem Schreibtisch liegen“, in: ders., *In einem Netz gekreuzter Linien*, übers. v. Eugen Helmlé, Bremen: Manhold 1996, S. 15–20.
- , „Notes concernant des objets qui sont sur ma table travail“, in: ders., *Penser / Classer*, Paris: Hachette 1985.
- Serres, Michel, *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris: Editions de Minuit 1974.
- Verne, Jules, *20.000 Meilen unter Meer I*, übers. v. Peter Laneus, 2 Bände, Zürich: Diogenes 1966.
- , *20.000 Meilen unter Meer II*, übers. v. Peter Laneus, 2 Bände, Zürich: Diogenes 1966.
- , *Die geheimnisvolle Insel*, Nach einer älteren Übersetzung bearbeitet v. Waldtraut Henschel-Villaret, Stuttgart u. München: Deutscher Bücherbund 1989.
- , „L'Île mystérieuse“, in: ders., *L'Île mystérieuse. Le Sphinx des glaces*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz u. Marie-Hélène Huet, Paris: Gallimard 2012 (= *Voyages extraordinaires*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Bd. 2), S. 1–711.
- , „Edgar Poe et ses œuvres“, in: ders., *Textes oubliées*, hg. v. Francis Lacassin, Paris: Union générale d'édition, 1979 S. 112–114.
- , „Vingt mille lieues sous les mers. Tour du monde sous-marin“, in: ders., *Les Enfants du capitaine Grant. Vingt mille lieues sous les mers*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Jacques-Remi Dahn u. Henri Scepi, Paris: Gallimard 2012 (= *Voyages extraordinaires*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Bd. 2), S. 726–1236.

Zarathustras Irrungen

Kontingenz, Abenteuer und Glück bei Friedrich Nietzsche

[J]etzt, in dem Mittage unsres Lebens, verstehn wir es erst, was für Vorbereitungen, Umwege, Proben, Versuchungen, Verkleidungen das Problem nöthig hatte, ehe es vor uns aufsteigen *durfte*, und wie wir erst die vielfachsten und widersprechendsten Noth- und Glücksstände an Seele und Leib erfahren mussten, als Abenteuerer und Weltumsegler jener inneren Welt, die ‚Mensch‘ heisst, als Ausmesser jedes ‚Höher‘ und ‚Uebereinander‘, das gleichfalls ‚Mensch‘ heisst – überallhin dringend, fast ohne Furcht, nichts verschmähend, nichts verlierend, alles auskostend, alles vom Zufälligen reinigend und gleichsam aussiebend – bis wir endlich sagen durften, wir freien Geister: ‚Hier – ein *neues* Problem! Hier eine lange Leiter, auf deren Sprossen wir selbst gesessen und gestiegen sind, – die wir selbst irgend wann *gewesen* sind! Hier ein Höher, ein Tiefer, ein Unter-uns, eine ungeheure lange Ordnung, eine Rangordnung, die wir *sehen*: hier – unser Problem!’

Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*¹

In Bezug auf das Thema dieses Bandes sei zuerst vorausgeschickt, dass Friedrich Nietzsche seinen Zarathustra – und auch keine andere seiner Figuren, die eine Vorprägung Zarathustras darstellen – nie als Glücksritter bezeichnet hat. Das Wort taucht in seinen gesamten Schriften, seien sie die publizierten oder die nachgelassenen, kein einziges Mal auf. Auch Ritter oder Abenteuerer nennt Nietzsche seinen Propheten nicht, doch Zarathustra macht sich auf die Suche, und was er sucht, ist sein Glück – oder, genauer gesagt: er sucht nach einem *neuen* Glück. Ein neues Glück muss bei Nietzsche unter den Vorzeichen der Kontingenz, die das menschliche Dasein durchzieht und das Leben zum riskanten Abenteuer macht, gefunden bzw. erfunden werden. Kontingenz, Abenteuer und Glück: Diese dreistirnige Konstellation thematisiere ich im Folgenden am Leitfaden einer Lektüre von Nietzsches Werk *Also sprach*

1 Friedrich Nietzsche, „Menschliches, Allzumenschliches I“, in: ders., *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 2), S. 9–366, hier S. 21.

Zarathustra. Zunächst gilt es auszulegen, was dieser Text überhaupt ist – und warum Nietzsche ihn so, als Erzählung der Peripetien seines Protagonisten, schreibt. In einem zweiten Schritt ist zu deuten, inwiefern Glück, Abenteuer und Kontingenz bei Nietzsche aufs Engste miteinander verbunden sind. Dabei liegt der Fokus neben *Also sprach Zarathustra* auf *Die fröhliche Wissenschaft*, auf dem Text also, den Nietzsche zeitgleich schreibt. Untersuchungen und Lektüren um den *amor fati*, so wichtig diese Denkfigur beim späteren Nietzsche ist, müssen ausgespart bleiben und in einem anderen Beitrag ausgeführt werden.

I

Wer ist Zarathustra? Das haben sich womöglich auch Nietzsches erste, wenige Leserinnen und Leser gefragt, als der erste der vier Teile, aus denen *Also sprach Zarathustra* besteht, 1883 publiziert wurde. Zarathustra, sonst als Zoroaster bekannt, war ein persischer Religionsstifter aus dem ersten Jahrtausend vor Christus – ein Prophet, der den Gegensatz von Gut und Böse als strengen metaphysischen Dualismus zweier ewig unversöhnlicher Prinzipien gefasst hatte. Ausgerechnet diesen Zarathustra, diesen Erfinder der Moral, befördert Nietzsche zum Propheten der Moralaufhebung, ja, zum Zerstörer der Moral. Zarathustra, der sich als Lehrer geriert und mit prophetischem Pathos redet, ist in *Also sprach Zarathustra* in Geschichten verstrickt – in Geschichten mit anderen Menschen, die aber von seinen Worten oft entweder nicht erreicht werden oder sie *ad absurdum* führen. Nietzsches Buch zeigt keinen besonders erfolgreichen Lehrer, keinen Lehrer, der seine großen Worte – *Übermensch*, *ewige Wiederkunft*, *Willen zur Macht* – ohne Umschweife an seine Mitmenschen bringt.

Interpreten und Interpretinnen, die auf solche großen Worte eingestimmt sind, neigen dazu, aus ihnen den eigentlichen Gehalt von *Also sprach Zarathustra* – und vom Denken Nietzsches überhaupt – herauszudestillieren. Von ihnen ist zu erfahren, Nietzsche habe den Menschen als etwas angesehen, das überwunden werden müsse: Der Mensch sei ein schwaches Lebewesen, nicht nur aufgrund seiner mangelnden biologischen Ausstattung, sondern vor allem, weil er von einer falschen Moral, von falschen Ideologien, von Religionen geschwächt sei. Die meisten Menschen seien fremdgesteuert, sie führten ihr Leben mit Ressentiment; daher habe Nietzsche das Ideal des Übermenschen aufgestellt: Der Übermensch müsse den Menschen überwinden. Nietzsche habe zudem gelehrt, dass alles ewig wiederkehre. Die berühmte Lehre der

ewigen Wiederkunft des Gleichen liege als „größtes Schwergewicht“² tonnen-schwer auf dem Gemüt. Denn die Welt steuere nicht auf ein Ziel oder auf einen bestmöglichen Zustand hin: Die Welt ergebe gar keinen Sinn, vielmehr verharre die Weltgeschichte in einer unaufhörlichen, ewigen Kreisbewegung, die Ausbund der Sinnlosigkeit zu sein scheint. Einem, dem sich dieser Gedanke aufdrängt, müsse alles absurd, verachtungswürdig und widerwärtig vorkommen. Wer nicht stark genug sei, sich mit diesem Gedanken abzufinden, müsse daran zerbrechen. Doch dieser Gedanken würde die Starken – die Menschen, die zu *Übermenschen* werden – nach Momenten der tiefen Krise herausreißen zu einer großen Bejahung des Lebens, ein Leben, das zu verstehen wäre als Wille zur Macht, als schöpferische Potenz, die neue Werte schafft. Diese Deutung, die lange Zeit die gängige Interpretation des *Zarathustras*, und im Großen und Ganzen der Philosophie Nietzsches, darstellte, machte *Also sprach Zarathustra* zum nachmetaphysischen System. Diesem Werk hat Nietzsche eine Gestalt gegeben, die sehr stark von der üblichen Form des philosophischen Traktates abweicht: eine erzählerische Gestalt. Die Narration von Zarathustras Leben, von seinen Gesten und Taten, wird – unter die Lupe eines solchen systematisierenden Ansatzes genommen – zum Thesenroman, der philosophische Theorien in dichterischer Form verpackt und darlegt.

Man kann *Also sprach Zarathustra* aber auch anders lesen. Man kann seine narrative Form ernst nehmen und sich fragen – das wäre also *meine* Ausgangsfrage –, warum Nietzsche dieses Buch so schreibt, wie er es schreibt, warum er diese großen Begriffe in dieser dichterischen Verpackung feilbietet. Dazu muss man aber Einiges vorausschicken und feststellen. Zuerst: *Also sprach Zarathustra* ist kein systematisches Werk, *a fortiori* kein philosophisches System; eher ist es so etwas wie ein Denk- und Sprachlabor. Nietzsche probiert Denkfiguren und Begriffe, Schreib- und Denkstile aus, er drückt sich ironisch und ernsthaft, allegorisch und buchstäblich, dichterisch und philosophisch aus. Daran anschließend und davon ausgehend ein zweiter Punkt: man darf nicht vergessen, so trivial es sich auch anhören mag, dass Nietzsche und Zarathustra nicht dieselben sind. Es ist keine Identifikation zwischen Autor und Protagonist zulässig, ebenso wenig wie zwischen Nietzsche und dem intradiegetischen Erzähler dieser Geschichte, die mal in der ersten, mal in der dritten Person erzählt wird. Es gibt wiederum eine Vervielfältigung der

2 Friedrich Nietzsche, „Die fröhliche Wissenschaft“, in: ders., *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 343–652, hier S. 570.

Stimmen: zum einen den Autor, zum einen den (oft unzuverlässigen) Erzähler, schließlich den Protagonisten, der zudem eingangs des Buches Monologe hält, sich dann aber im Laufe der Erzählung auf Gespräche, Dialoge, Tiraden einlässt.

Also sprach Zarathustra beginnt mit der ersten Rede Zarathustras, die an die Sonne gerichtet ist. Ihr entnehmen wir, was es mit der Entscheidung auf sich hat, das Gebirge zu verlassen, in dem Zarathustra „zehn Jahre nicht müde“ wurde, „seines Geistes und seiner Einsamkeit“ zu genießen.³ Offenbar glaubt er, der Weisheit mehr als genug zu haben, und sehnt sich nach Abnehmern für seinen vermeintlichen Überfluss: „Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.“⁴ Seine Weisheit ist ihm, genauer besehen, nicht genug, weil er sich selbst nicht genug ist; er trachtet danach zu geben, zu schenken, zu schaffen und hofft auf die Empfänglichkeit, die Liebe und das Mitschaffen derer, zu denen er hinabsteigen will. Die eigene Bedürftigkeit ist auch die der Sonne, die Zarathustra in seiner Höhle besucht und zu der er, wie der Erzähler berichtet, also sprach:

Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest! Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange. Aber wir warteten deiner an jedem morgen, nahmen dir deinen Überfluss ab und segneten dich dafür.⁵

In einer mächtigen Umkehrung des platonischen Höhlengleichnisses findet die Sonne ihren Zweck darin, dass sie die hat, für die sie leuchtet und die ihr Licht empfangen. Wie die Sonne, die ihr Glück nicht in ihrer Suisuffizienz findet, so verbindet auch Zarathustra sein Glück, so scheint es, mit seinem Sein für andere, mit seiner Wirkung auf ihr Schicksal. Um eines zukünftigen Glücks willen erklärt er sich bereit, sich in die Abhängigkeit der Menschen zu begeben, ein Unterfangen, für das er sich eines kosmischen Rückhalts versichert. Nicht nur für das erhoffte Glück beruft er sich auf den Stern, der am hellsten leuchtet, auch seine Tat soll im Einklang mit der Sonne stehen und ihrem Vorbild folgen: „Ich muss, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es

3 Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra I“, in: –, *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 9–102, hier S. 11. Für eine umfangreiche Lektüre von Nietzsches *Zarathustra* sei hingewiesen auf Heinrich Meier, *Was ist Nietzsches Zarathustra?*, München: C.H. Beck 2017.

4 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 11.

5 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 11.

nennen, zu denen ich hinab will“; schließlich erbittet er für sein Handeln, mit dem er sich anschickt, den „Abglanz“ der Wonne des großen Gestirns überallhin zu tragen, ausdrücklich den höchsten Segen.⁶

„*Ich lehre euch den Übermenschen*“,⁷ beginnt Zarathustra, nachdem er die Höhle verlassen und die nächste Stadt erreicht hat – unvermittelt, denn ohne sich vor seinen Zuhörerinnen und Zuhörern auszuweisen oder sie auf seine Lehre vorzubereiten, trägt er die berühmte Lehre auf dem Markt vor. Und so fährt er fort: „Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden?“⁸ Der Prophet liebt, fordert und schenkt: Seine Liebe geht auf die Veränderung des Menschen, seine Forderung gilt der Überwindung des Bestehenden, sein Geschenk ist eine Lehre, die der Menschheit ein Ziel setzen, dem Leben der Menschen einen Sinn geben, dem Menschen einen Ort im Ganzen zuweisen soll.

Doch seine Lehre erreicht die Menschen nicht. „Und alles Volk lachte über Zarathustra“,⁹ der verspottet wird: Die Vorrede geht im „Geschrei“ unter,¹⁰ das Scheitern ist vollständig. Der Prophet, der vom Gebirge herabstieg, um seinen Überfluss an Weisheit und Liebe auszuteilen, wird sich auf dem Marktplatz seines Mangels an Weisheit gewahr: „Zarathustra aber wurde traurig und sagte zu seinem Herzen: Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht der Mund für diese Ohren. [...] Und nun blicken sie mich an und lachen: und indem sie lachen, hassen sie mich noch. Es ist Eis in ihrem Lachen.“¹¹ Der Prophet weiß nicht, zu wem er spricht; er weiß deshalb auch nicht, wie er sprechen soll; er weiß nicht einmal, zu wem er sprechen kann – oder eben nicht. Später wird er geradezu erfahren, dass seine Worte nicht bloß Gelächter, sondern gar Hass ernten – und doch werden ihn seine Misserfolge darüber belehren, dass er seine Reden auf die abzustellen hat, die er anspricht. Darum entschließt sich der Prophet, aus dem Scheitern Konsequenzen zu ziehen und andere Wege einzuschlagen: Er macht sich auf die Suche nach Freunden und Anhängern, nach neuen Worten und neuen Lehren. Das, was nach der Vorrede kommt, ist die Geschichte dieser Suche – eine Suche aber, die sich als gescheiterte erweisen wird, sofern sie, wie wir sehen werden, an kein Ziel gelangen wird.

Nichtdestotrotz: Lachen, tanzen, manchmal weinen wird Zarathustra. Er wird sich empören und schreien. Er wird kosten und genießen, er wird aber auch leiden unter Einsamkeit und Unverständnis. Zarathustra wird auch

6 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 12.

7 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 14.

8 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 14.

9 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 16.

10 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 20.

11 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 21.

seinen Charakter zeigen: Er ist laut und großmäulig, spöttisch und manisch, besessen von dem, was er sagen will, er ist ein Wahnsinniger, wie alle Propheten es sind. Nicht selten ist er aber auch barmherzig und verständnisvoll, großzügig und generös mit den Schwächen derer, denen er begegnet. Er ist auch oft genug obskur, elliptisch. Er widerspricht sich: Lehren, Worte und Taten sind nicht immer konsequent. Was er verkündet, nimmt er oft genug zurück, er revidiert oder kündigt es neu an. Sein Publikum ändert sich, er sucht zwar nach Anhängern und Freunden, aber auch nach Gegnern, die er auslacht oder anpreist. Zarathustra lernt seltsame Figuren kennen, wie den Possenreißer und den Seiltänzer am Anfang des Werkes. Er verstrickt sich in skurrile Geschichten und Begegnungen mit absurden Gestalten, mit Tieren, wie der Adler und die Schlange, die ihn lieben und besser verstehen als die Menschen, denen die Bedeutung seiner Worte entgehen. Zarathustra scheitert immer wieder daran, an die Menschen, denen er begegnet, seine großen Gedanken zu bringen. Warum? Ist er zu klug? Sind seine Worte zu kryptisch, gar unverständlich?

Also sprach Zarathustra ist kein System, sondern besteht, wie Andreas Urs Sommer so schön schreibt, aus „angerissenen Ideen, persönlichen Erlebnissen, gottlos-religiösen Visionen, dunklen Prophetien und funkelnden Streitgesprächen, aus bösen Sentenzen, Bühnenhaften Monologen und allerlei Strandgut vom Meer der Weltbildung“.¹² Es ist ein durchaus belesenes Buch, durchzogen von Anspielungen und impliziten Hinweisen. Vor allem aber ist *Also sprach Zarathustra* ein Versuch, philosophische Gedanken im Gewand der Erzählung zu präsentieren. Mit dem *Zarathustra* kehrt Nietzsche zum Mythos zurück, nachdem er sich in *Menschliches, Allzumenschliches* vom Mythos distanziert hatte. Selbst die vermeintlichen Begriffe, die er vorführt, allen voran die ewige Wiederkunft des Gleichen und den Übermensch – es sind keine Begriffe, sondern Mythologeme. Diese setzt Nietzsche in Szene – in große Szene sogar, um sie aber immer wieder auf die Probe zu stellen. Und mit dem Mythos kehren die großen Worte, die großen Gesten wieder. Aber, anders als in der *Geburt der Tragödie*, geht es Nietzsche nicht mehr um die griechischen Mythen oder um die neuen germanischen Mythen von Richard Wagner. Nietzsche agiert nicht mehr als Philologe, sondern als Mythopoet, als mythenerschaffender und -erzählender Philosoph, der seine Denkfiguren nicht argumentativ vorführt, sondern – nachdem er sie figurativ inszeniert –, sie singen und tanzen lässt. Es gilt immer im Hinterkopf zu behalten, dass Nietzsche nicht nur mit einem sehr pathosbeladenen, sondern auch mit einem ironischen, parodistischen Ton schreibt. *Also sprach Zarathustra* stellt – auch – eine ironische Selbstmythisierung der Philosophie, die sich zugleich

12 Andreas Urs Sommer, *Nietzsche und die Folgen*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 55–56.

selbst parodiert, dar. Bei der ewigen Wiederkunft des Gleichen als gegenphilosophische Gegenerzählung zum aufklärerischen Fortschrittsmodell oder beim Übermenschen als großem Projekt der Selbstüberwindung des Menschen handelt es sich um künstliche Mythen oder Kunstmythen – Mythen also, ohne den langen Atem der Geschichte, die immer schon den Keim der Auflösung in sich tragen.

Nietzsche spricht nicht mit den Worten Zarathustras, er lässt aber Zarathustra sprechen. Und wie spricht Zarathustra, dieses Großmaul? Zarathustra hat ein Repertoire und eine Agenda: Wenn er spricht, verkündet er etwas, und das tut er in prophetisch-apodiktischer Form. Auf diesen pathetischen Überschwang reagieren die ersten Leserinnen und Leser 1883 verhalten; doch bereits wenige Jahre später hat die Huldigungspolitik des Nietzsche-Archivs, begründet von Friedrichs Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche, Nietzsches *Zarathustra* zur neuen heiligen Schrift entschieden befördert. *Also sprach Zarathustra* wurde als das fünfte Evangelium präsentiert, gelesen und rezipiert: eine Offenbarung, die letzte Weisungen gibt, das eigene Leben zu gestalten. Offenbart wird also nicht die Wiederkunft eines neuen Gottes, sondern dessen, was Nietzsche als Untergang des Menschen, zugleich aber als Ankunft des Übermenschen beschreibt. Worin aber diese Weisungen genau bestehen, und was dieser Übermensch ist, war nie recht klar und wird auch nie klarer werden. Denn ein fünftes Evangelium: das ist Nietzsches *Zarathustra* sicherlich nicht. Das Werk repräsentiert vielmehr eine Parodie der Bibel, die Parodie der christlichen Mythologie, eine Persiflage der Sprache von Luther, die Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* sarkastisch als „Meisterstück der deutschen Prosa“ preist.¹³ Nietzsche wird nie müde, die Autorität der Bibel zu bestreiten, ja, sie als Machwerk zu verhöhnen. Der Anklang an Luthers Sprache ist ihm so wichtig, dass er Fügungen und Wendungen aufnimmt, die außerhalb des *Zarathustra* nicht zu seinem Stil und Duktus gehören, etwa wenn er von Zarathustra sagt, er *sahe* – so wie Luther von Gott sagt, er *sahe*. Im Besonderen aber betrifft die Parodie die vier Evangelien. Vom ersten Satz an werden Leben und Lehre Zarathustras in ständiger Rücksicht auf Leben und Lehren Jesu dargestellt, wobei der vorherrschende Gestus die Überbietung – genauer, mit dem Lexikon der Figuraldeutung: das *implementum* – ist.¹⁴

13 Friedrich Nietzsche, „Jenseits von Gut und Böse“, in: ders., *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5), S. 9–244, hier S. 191.

14 Bereits der Auftakt des Buchs stellt den kontrastierenden Bezug zu Jesus her. Während dieser z.B. mit dreißig Jahren „vom Geist in die Wüste“ geführt und dort vierzig Tage lang „von dem Teufel versucht“ wird, um dann mit seiner Lehrtätigkeit zu beginnen, wie es

Parodie und Paradoxie, ebenso wie Pastiche und Persiflage, sind also die Chiffren des *Zarathustra*. Damit lässt sich aber der gängigen These, Zarathustra sei ein verkapptes, in einen dichterischen Wortmantel eingehülltes philosophisches System, *nicht* die Antithese entgegenstellen, das Werk sei ein Konglomerat widersprüchlicher Behauptungen, die den philosophischen Kern derart verwässerten, dass er sich in ein bloßes Narrativ auflöse. Nietzsche will mit Zarathustra etwas sagen, aber um zu verstehen, was er zu sagen vorhat, ist nötig zu verstehen, *wie* er es sagt. Zum Verständnis des Werks ist deshalb festzustellen, dass *Also sprach Zarathustra* keiner deduktiven oder argumentativen Logik, sondern einer narrativen und poetologischen folgt. Diese Logik antwortet auf das Prinzip – das scheint mir von großem Belang –, das Zarathustra selbst in der ersten seiner Reden, gleich nach der Vorrede, ankündigt: Das Prinzip der Verwandlung, der Metamorphose, der Transformation.

Nun: Es ist erstmal gleichgültig, was der Lehrgehalt ist, was die allegorischen Verwandlungen vom Kamel zum Drachen, vom Drachen zum Kind bedeuten; viel wichtiger scheint mir, dass das Werk die Erzählung der ständigen Verwandlung ist, die stetige Transformation und Metamorphosen seines Protagonisten durch seine Abenteuer darlegt. Es handelt sich allerdings um eine Verwandlung, die nicht beschrieben, geschweige denn argumentativ oder deduktiv vorgeführt, also *nicht* mit den üblichen Mitteln der Philosophie gedeutet wird. Die Transformation wird auch nicht bloß erzählt; vielmehr wird sie *inszeniert*: Die Figur des Zarathustra ist selbst eine Allegorie dieser Verwandlung, eine Transformation *in figura*, eine *mise en abyme* der narrativen Logik, die das Buch leitet. Die Selbstüberwindung – das *Über-sich-selbst-hinaus-Gehen*, das Zarathustra anstrebt und das er den Menschen als schöpferische Bejahung des Lebens beibringen will – wird als Erzählung aufgeführt, als Tragödie und Komödie zugleich, in der der Protagonist zweifelt, leidet, in Irrungen und Wirrungen gerät, seine philosophischen Gedanken gewaltsam ankündigt, um sie dann zurückzunehmen, zu variieren, neu zu gestalten – wie Kristalle, die sich auflösen und verflüssigen, um sich dann in neue Aggregatzustände zu verfestigen. *Also sprach Zarathustra* scheint gerade deswegen widersprüchlich und paradox zu sein, weil die Narration nichts Statisches ist, sondern ein Prozess, der sich in der Zeit, durch die Zeit vollzieht als ständige Überwindung, als stetiges *Sich-selbst-Ausprobieren*, als Reihe von Erfolgen und Fehlschlägen, als Abgrund und Tiefe, Depression und Manie,

im Lukas-Evangelium (Lk. 3,23; 5,1) heißt, und im Alter von dreiunddreißig am Kreuz stirbt, zieht sich Zarathustra mit dreißig in das Gebirge zurück, wo er, wie wir bereits sahen, „seines Geistes und seiner Einsamkeit“ (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 11) genießt.

Glück und Verzweiflung. Es ist vor allem ein Wandeln, das der Kontingenz ausgeliefert ist, dem, was einem widerfährt und durch das oder kraft dessen das Selbst sich konstituiert, erhält und verwirklicht.

Die Statik des philosophischen Systems verflüssigt sich somit ins Lebendige, das Zarathustra selbst verkörpert. Sein Leib, *der Leib*, ist der Ort der Verwandlung, der Transformation und der Metamorphose: Zarathustras Gedanken schweben nicht in der Luft, sondern sie werden – wie Nietzsche es mit einer äußerst pathetischen, fast verdächtigen Formel sagt – *Blut und Fleisch*. Und wie Zarathustra selbst, so verwandeln sich auch seine Lehren im Korpus des Textes. Es ist auch kein Zufall, dass der erste Teil von *Also sprach Zarathustra* der Leiblichkeit, der Affektivität und der Erotik, der Entstehung des Selbst und der prekären, immer gefährdeten Identität eines Ichs gewidmet ist, das wiederum einem ununterbrochenen Transformationsprozess ausgesetzt ist. Dieser Transformationsprozess ist aber das Leben selbst, das *kinesis*, Bewegung und Veränderung, ist – denn statisch ist nur der Tod.

Zarathustras Lehren sind also Lebens- und Denkexperimente. Was kann man mit ihnen erreichen, was auslösen, was bewegen, was verändern? Das scheinen die Leitfragen zu sein, die dieser Erzählung zugrunde liegen. Unter der Maske Zarathustras ringt sich Nietzsche zu Setzungen, zu Lehr-Setzungen, zu Kristallisationsformen seines Denkens durch, die das philosophische Glück erneut suchen.

II

Zarathustra, so viel wurde eingangs bereits gesagt, ist nicht nur ein Lehrer oder ein Prophet, er ist auch ein Abenteurer – keiner aber, der sich blind auf sein Glück verlässt. Er ist vielmehr ein Abenteurer, der auf der Suche nach dem Glück ist, und zwar einem Glück, das er den Menschen zu schenken gedenkt. Um welches Glück handelt es sich? Die Frage nach dem Glück ist laut Nietzsche, so kann man mit Werner Stegmeier wohl sagen, das „Persönlichste“ eines Philosophen.¹⁵ Man kann fast behaupten, es verrät ihn, denn Glück ist in einem Erlebnisbezug verwurzelt, es hat mit Affekten und Affektionen, gar mit Empfindungen zu tun, d.h. mit der absoluten Singularität jeder persönlichen Erfahrung. Konsequenter hat Nietzsche keine Theorie des Glücks entwickelt; dennoch ist seine Philosophie im Ganzen zwar nicht nur, wohl aber auch eine

15 Werner Stegmeier, „Glück bei Nietzsche“, in: Thomä, Dieter u. Henning Christoph (Hgg.): *Glück*, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 210–214, hier S. 210.

Untersuchung um das Glück, ein Ausprobieren von neuen Wegen zum Glück – oder, besser gesagt: die Freilegung der Möglichkeit eines *neuen* Glücks.

Bereits als dreizehnjähriger hat Nietzsche in einem langen Gedicht die Frage gestellt, *was glücklich heißt*:

Alfonso.

Auf dem Schloßes hoher Zinne
Sitzt Alfonso trüb und bleich
Unnenbare Sehnsucht füllet
Ohn nach dem was glücklich heißt ...¹⁶

Ein Glücksritter namens Alfonso zieht aus, um eine Antwort auf diese Frage zu finden. Er vereinsamt darüber, kommt in ein Kloster, wo er einen Pater, dann ans Meer, wo er später Schiffer vom Glück sprechen hört. Schließlich kommt er zu einem Einsiedler im wilden Gebirge, der ihm aber auch nur die Worte eines griechischen Weisen wiederholt: Niemand kann vor seinem Tod glücklich gepriesen werden.

Wer ist der einzig ganz glücklich zu preisen ist?
Komm doch hinab so ruft in der Alte entgegen
Niemand verließ noch mein haus ohn' richtige Antwort:
Ich wiederhoel die Worte des griechischen Weisen
Nenne nicht einen der lebt in Freuden und Rühme
Glücklich, denn täglich kann dich noch das Unglück ereilen
Wenn du nach rühmlichen Leben hin zu den Vater gelangt bist
Dann mag dich halten das Volk mit Recht für glücklich im Leben.¹⁷

Es ist für das Thema dieses Beitrags ein Glücksfall, dass der junge Friedrich sich einen *cavaliere errante* einfallen lässt, der sich anschickt, das Glück zu suchen. Alfonso scheitert daran, das Glück zu finden; doch bereits dieses Scheitern verweist darauf, dass das Glück, wie der erwachsene Nietzsche feststellen wird, weder Resultat des Handelns noch Gegenstand des Erkennens sein kann. Denn Glück kann man weder gezielt erwerben noch allgemein bestimmen: Glück ist für Nietzsche auch kein Zustand, den man erreichen kann, auch keine regulative Idee; es ist vielmehr, wie Alfonso nicht zufällig vom griechischen Weisen erfährt, *eudaimonia*, die Bezeichnung eines gelungenen Lebens. Gerade deshalb stellt sich Glück von Fall zu Fall ein und jedes Mal anders.

16 Friedrich Nietzsche, „Alfonso“, in: ders., *Nachgelassene Aufzeichnungen. Anfang 1852 – Sommer 1858*, hg. v. Johann Figl, Berlin u. New York: de Gruyter 1995, (*Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u.a., Abt. 1, Bd. 1), S. 175–180, hier S. 175. Den Hinweis auf Nietzsches Gedicht entnehme ich Stegmeier, „Glück bei Nietzsche“, S. 210–211.

17 Nietzsche, *Alfonso*, S. 179.

Freilich kann man den Bedingungen nachgehen, unter denen das Glück sich einstellt; man darf sie sich aber nicht vorab durch eine Theorie, geschweigen denn durch ein System verstellen.

Die Überlegungen zum Glück sind bei Nietzsche mit dem Verständnis des Lebens als Abenteuer gepaart – des Lebens also als etwas, was der Kontingenz, dem, was der Fall ist, ausgeliefert ist. Das ist bereits beim jungen Nietzsche so; zudem wird er in seinem Aphorismen-Buch *Morgenröte* lapidarisch schreiben: „Es ist ein Abenteuer, zu leben“.¹⁸ Nicht nur vom Glück, sondern auch vom Abenteuer gibt Nietzsche keine Definition; vielmehr ist Abenteuer immer verbunden mit einer bestimmten Leitmetaphorik, der des Gehens und des Wanderns, die sich wie ein *fil rouge* durch seine Werke zieht.

Noch in der Vorrede von *Also sprach Zarathustra* ist dieses Motiv dem sprachlichen Textgewebe eingeschrieben. Durch Nietzsches Wortwahl spannt sich ein Begriffsnetz um das Verb ‚Gehen‘ und alle seine denkbaren Variationen: Zarathustra spricht von einem *Untergang* des Menschen, von einem *Weg* bzw. einer *Brücke*, die den *Übergang* bzw. die *Überbrückung* zum anderen Ufer, zum Übermenschen also, veranschaulicht. Ereignishaft sind zum einen die Wege, die Zarathustra geht: ein *Hinuntersteigen vom Gebirge in die Stadt* und später *das Gehen durch den Wald*. Sein Gehen geht dabei mit einer Bewältigung einer Höhen-Differenz einher: *in die Tiefe steigen*, sagt der Erzähler, gleich der Sonne, die *untergeht*. Zarathustras Gang bestimmt aber nicht nur seine Taten, sondern auch sein Selbst, das als ein *Dazwischen* beschrieben wird: „Eine Mitte bin ich noch den Menschen zwischen einem Narren und einem Leichnam.“¹⁹

Mit seinen ersten Worten zu den Menschen spricht Zarathustra gleichwohl das Gehen als Werden an und beschreibt das Lebewesen ‚Mensch‘ eben als ein Gehendes: „Ihr habt den Weg vom Wurme zum Menschen gemacht.“²⁰ Zarathustra bezeichnet den Menschen selbst als ein *Seil, ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben*. Und er fügt hinzu: „Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist.“²¹ Nicht nur: Zarathustras Gleichnis des Menschen als ‚Gehender‘ ist durch eine visuelle Figur begleitet: die des Seiltänzers. Und obwohl der Seiltänzer daran

18 Friedrich Nietzsche, „Morgenröthe“, in: ders., *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 9–331, hier S. 201.

19 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 23.

20 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 14.

21 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 16f.

scheitert, das andere Ufer zu erreichen – genau so, wie Zarathustra scheitert, den Anwesenden auf dem Markt seine Lehre beizubringen – so wird sein mutiger Versuch von Zarathustra geehrt: „Nun gehst du an deinem Beruf zu Grunde: dafür will ich dich mit meinen Händen begraben.“

Das Gehen wird in Verbindung mit einer Zielstrebigkeit gebracht, aber ohne dass das Ziel bekannt ist: Auf seinen Wegen, nachdem er von unterschiedlichen Menschen abgewiesen wird, geht Zarathustra ohne Zögern weiter: *aber er ging weiter*, schreibt Nietzsche, *er ging seines Wegs*; und: „darauf ging Zarathustra wieder zwei Stunden und vertraute dem Wege und dem Lichte der Sterne“: Er wird zum „Nachtgänger. Zu meinem Ziele will ich“, so schreit er heraus, „ich gehe meinen Gang; über die Zögernden und Saumseligen werde ich hinwegspringen. Also sei mein Gang ihr Untergang!“²² Und zudem wird das Gehen mit der Möglichkeit der Erkenntnis zusammengeführt: „Zwischen Morgenröthe und Morgenröthe kam mir eine neue Wahrheit“.²³ Schließlich wird das Gehen auch als Folgen verstanden: „Gefährten brauche ich, die mir folgen, weil sie sich selber folgen wollen.“²⁴

Mit der Hintergrundmetaphorik des Gehens und des Wanderns geht eine andere Leitmetaphorik einher, die der *terra incognita*, des noch unentdeckten Neulandes: Abenteuerlich, gefährlich, riskant zu leben bedeutet, das sichere Ufer zu verlassen, sich auf offenes Meer zu begeben, alles darauf zu wetten. So in einem Fragment vom Herbst 1885:

Wir wissen das wohin? noch nicht, zu dem wir getrieben werden, nachdem wir uns dergestalt von unsrem alten Boden abgelöst haben. Aber dieser Boden selbst hat uns die Kraft angezuchtet, die uns jetzt hinaus treibt in die Ferne, in's Abenteuer, <durch die wir> in's Uferlose, Unerprobte, Unentdeckte hinausgestossen werden, — es bleibt uns keine Wahl, wir müssen Eroberer sein, nachdem wir kein Land mehr haben, wo wir heimisch sind, wo wir ‚erhalten‘ möchten.²⁵

Die Gefahr sei aber nicht für alle, sondern für die wenigen, die, mutig genug, sich trauten – es sei eine Angelegenheit für höhere Menschen und freie Geister, die sich nach einem breiten Blick sehnten, nach einem offenen Horizont. So etwa

22 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 22.

23 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 26.

24 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 27.

25 Friedrich Nietzsche, „Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889. 1. Teil: Herbst 1885 bis Herbst 1887 (1–10)“, in: –, *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 12), S. 9–582, hier 2[207], S. 168.

am Anfang des fünften Buches der *Fröhlichen Wissenschaft*, 1885 publiziert, in dem Jahr also, wo Nietzsche mit dem dritten Teil des *Zarathustra* fertig wird:

In der That, wir Philosophen und ‚freien Geister‘ fühlen uns bei der Nachricht, dass der ‚alte Gott todt‘ ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt; unser Herz strömt dabei über von Dankbarkeit, Erstaunen, Ahnung, Erwartung, — endlich erscheint uns der Horizont wieder frei, gesetzt selbst, dass er nicht hell ist, endlich dürfen unsre Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagniss des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so ‚offnes Meer‘.²⁶

Aller Heiterkeit und Fröhlichkeit zum Trotz beginnt ein abenteuerliches Leben, wie Nietzsche immer wieder und mit immer größerem, ja, schließlich fast unerträglichem Pathos behauptet, mit einem schmerzvollen Erlebnis. Es ist die Erschütterung dessen, was wir für selbstverständlich halten: die herkömmlichen Grundüberzeugungen und Vorurteile nicht nur der Religion und der Metaphysik, sondern auch der Moral. Macht man mit dem Tod Gottes, mit der Gottlosigkeit ernst, so gilt nichts mehr als gesichert, man hat keine festen Werte mehr, sondern muss sich in vollem Bewusstsein um die Bodenlosigkeit des Daseins auf dieses Dasein als Experiment mit höchst ungewissem Ausgang einlassen. Die Moral habe sich entlarvt, so Nietzsche, als das, was die etymologische Herkunft des Wortes immer schon besagt hat: als *mores*, d.h. Bräuche und leere Gewohnheiten, die, indem der Mensch sie unreflektiert übernimmt, sein Leben fremdsteuern.

Zwar liegt in der Zerstörung des Herkömmlichen die Möglichkeit der Freilegung eines neuen Horizontes, doch diese Gewohnheiten loszuwerden, ja, sie zu zerstören, ist zunächst eine risikobehaftete Erfahrung: „Die Pflanze Mensch gedeiht am kräftigsten, wenn die Gefahren groß sind, in unsicheren Verhältnissen: aber freilich gehn eben da die Meisten zu Grunde. Unsere Stellung in der Welt der Erkenntniß ist unsicher genug — jeder höhere Mensch fühlt sich als Abenteurer.“²⁷ Man verliert den sicheren Boden, man bewegt sich auf unsicherem Gewässer, wo man Gefahr läuft, Schiffbruch zu erleiden. Es verlange Mut, sich dem offenen Meer gewachsen zu fühlen; doch das Risiko, die Gefahr, ist Nietzsche zufolge die nötige Voraussetzung des *Über-sich-hinausgehens*, eines Gehens, das zum fröhlichen Tanzen wird, zu einem Leben, das sich der absoluten Kontingenz nicht mehr ausgeliefert weiß, sondern vielmehr

26 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 574.

27 Friedrich Nietzsche, „Nachgelassene Fragmente. Juli 1882 bis Herbst 1885. 2. Teil: Frühjahr 1884 bis Herbst 1885 (25–45)“, in: —, *Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 11), S. 9–710, hier 27[40], S. 285.

sich ihrer bemächtigt, nachdem der Abenteurer, der freie Geist, zuerst gelernt hat, im Neuland Fuß zu fassen, seine eigene Existenz schöpferisch zu gestalten.

Die fröhliche Wissenschaft ist das Buch Nietzsches, das am beredtesten vom Glück spricht. Das ist nur konsequent, insofern als das Werk auch die Bedingungen umreißt, die den Menschen zur Suche nach dem neuen Glück unter dem Vorzeichen einer der absoluten Kontingenz ausgelieferten Existenz zwingen. Im Aphorismus 125 tritt bekanntlich *Der tolle Mensch* – eine Vorprägung Zarathustras – auf der Bühne auf. Nietzsche holt den alten Diogenes herauf, um ihn, immer noch mit seiner Laterne ausgerüstet, nicht mehr über die griechische Agora, sondern über einen neuzeitlichen Marktplatz laufen zu lassen; überraschend greift er die Umstehenden an, um sie einer Untat zu bezichtigen: „Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet, – ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder!... Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder?“²⁸

Die Szene ist verwirrend – zuerst deswegen, weil der tolle Mensch sich nicht an Gläubige wendet; vielmehr wird der Tod Gottes aufgeklärten Atheisten und Naturwissenschaftlern verkündet, denen also, die an dessen Existenz sowieso nicht glauben. Und als sei die Verwirrung nicht groß genug: Warum werden die mutmaßlichen Mörder nicht als Schuldige angeklagt, sondern vielmehr als Trostbedürftige beklagt? Der Mann mit der Laterne ist toll, *mad*, verrückt also, weil er den Mitmenschen ein Problem aufdrängen möchte, von dem sie nicht wissen, wie sie sich dem gegenüber verhalten sollen. Denn sie sehen noch nicht – so lässt sich mutmaßen –, was er sieht; ihn treibt indes die Hellsichtigkeit dessen, dem die Fähigkeit abhandenkam, sich die Welt in Ordnung zu lügen. Er ist sich, so scheint der Text zu suggerieren, der Folgen der kopernikanischen Revolution bewusst geworden: Indem die Astronomen nach Kopernikus die Planetenschalen und das Firmament zu Fall brachten, haben sie die Erde exzentrisch, peripherisch gemacht und sie einer kosmischen Haltlosigkeit überlassen, auf die die Erdenbewohner nicht gefasst waren; der Verrückte – verrückt auch deshalb, weil er, anders als die meisten, in metaphysischem Großformat denkt – spürt hingegen das Herausfallen der Erde aus den kosmischen Hüllen. Er bezeugt ihren stürzenden Taumel, den Nietzsche mit einer unmissverständlich räumlich-astronomischen Metaphorik darstellt, „rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten“; die Passage lässt sich so lesen, als erlebte der tolle Mensch diesen Taumel am eigenen Leib:

Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? [...] Giebt es noch

²⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 480.

ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?
Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden?²⁹

Das steigende Pathos geht mit einer wachsenden Verzweiflung einher: Auf der eigenen Haut nimmt der tolle Mensch die kosmische Kälte wahr, zusammen mit „Nacht und mehr Nacht“,³⁰ mit zehrender Leere und mit dem Gefühl von Wüste und verzweifelter Irre.

Es scheint, als seien die aufklärerischen Gegengifte gegen die kosmische Exzentrizität der Erde und des Menschen auf ihr durcherprobt und als unwirksam verworfen; von jetzt an müsse etwas Neues ausprobiert werden „Welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen?“,³¹ fragt der tolle Mensch, wobei die Betonung auf das Modalverb fällt, denn nicht nur handelt das Wort vom Tod Gottes vom Sinnverlust des menschlichen Daseins in der uferlosen Weltperipherie; es spricht von der künftigen Notwendigkeit, sich gegen diesen Verlust zu behaupten – ein Verlust, der einen durch Aufklärung, Astronomie und Evolutionstheorie erworbenen Zusammenbruch alter Vorstellungen, der wiederum den Einbruch des absolut Kontingenten in jeden Bereich des Lebens bewirkt, darstellt. „Gott ist todt“³² – das heißt für Nietzsche, der das Stimmenvolumen des Propheten noch einmal steigert: Die kosmische Weltkugel ist gesprengt, der Glaube an den alten Gott in der himmlischen Höhe ist kraftlos, sofern gegenstandslos, geworden. Denn die hohen Himmel seien leer, der Rand halte die Welt nicht länger zusammen, das Weltbild sei aus dem göttlichen Rahmen gefallen. Und mit dem Bild müssen auch die Menschen ihrer Glaubensfassung entgleiten und existieren von da an nur noch, wie Nietzsche schreibt, *rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten*: wie im freien Fall.

Endlich warf [der tolle Mensch, N.Z.] seine Laterne auf den Boden, dass sie in Stücke sprang und erlosch. „Ich komme zu früh, sagte er dann, ich bin noch nicht an der Zeit. Diess ungeheure Ereigniss ist noch unterwegs und wandert, – es ist noch nicht bis zu den Ohren des Menschen gedrungen. Blitz und Donner brauchen Zeit, das Licht der Gestirne braucht Zeit, Thaten brauchen Zeit, auch nachdem sie gethan sind, um gesehen und gehört zu werden. Diese Tat ist ihnen immer noch ferner, als die fernsten Gestirne, – *und doch haben sie dieselbe gethan!*“³³

Dass hier gleich zweifach an das Licht ferner Gestirne erinnert wird, geschieht nicht aus Zufall, denn der Schauplatz des Gottesmordes ist Nietzsche zufolge

29 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 481.

30 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 481.

31 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 481.

32 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 480.

33 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 481 f.

kein anderer als die äußerste Schale der alten Fixsternsphäre, die unter den Messerstichen der Verschwörer Kopernikus, Digges, Bruno, Galilei, Kepler und zahlreicher anderer zusammengebrochen war. Für all diese klugen Täter gilt das Herrenwort: Sie wissen nicht, was sie tun, denn keiner von ihnen war sich bewusst, welche Untat sie verübten, die zu beklagen der tolle Mensch noch Jahrhunderte später Ursache hat.

In Nietzsches Sicht erscheint der Gottesmord als menschengemachter Umsturz des alten, wohlgeordneten Weltgebildes, das dem europäischen Imaginären jahrhundertlang Halt gegeben hatte. Der Gebrauch der menschlichen Verstandeskraft hat, so lässt sich folgern, eine Epoche ausgelöst, in der die Frage nach dem Wie menschlichen Überlebens wesentlich neu gestellt werden muss: Der Auftritt des tollen Menschen legt der Mit- und Nachwelt die Frage vor, wie der Mensch zu überleben vermag, nachdem die anthropozentrischen Existenzbedingungen endgültig aufgehoben wurden. Unter diesen Umständen stellt Nietzsche die Frage, wie der Mensch mit der neuen Wahrheit auszukommen vermag. Wie ist Glück möglich im Vorzeichen einer Existenz, die von Haltlosigkeit und Kontingenz durchzogen ist – ja, eines Lebens, das nichts als Kontingenz ist? Ein Leben also, das von keiner höheren Instanz verbürgt, daher dem Zufall, der Gefahr, der Faktizität ausgesetzt – und als solches Abenteuer ist?

III

Wenn das Leben ein Abenteuer ist, wie Nietzsche schreibt, dann muss der Mensch ein Freier Geist, ein Abenteurer werden. Denn der Abenteurer vertraut sich entschlossen seinem Geschick an, um von Fall zu Fall sein Glück zu entdecken. Davon erzählt Nietzsche in einem „Vorspiel“ aus Liedern wie diesem:

Mein Glück.

Seit ich des Suchens müde ward,
Erlernte ich das Finden.
Seit mir ein Wind hielt Widerpart,
Segl' ich mit allen Winden.³⁴

Es ist in Nietzsches bevorzugtem Bild das abenteuerliche Glück eines Seefahrers, der sich ohne Ziel auf das hohe Meer hinaustreiben lässt, um am eigenen Leib das Äußerste an Halt- und Grenzenlosigkeit zu erfahren, der der Mensch nach

34 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 353.

dem ‚Tod Gottes‘ ausgesetzt ist. Der höhere Mensch, der Abenteurer, würde, wenn er sich ein Haus bauen würde, so Nietzsche, „gleich manchem Römer, es bis in's Meer hineinbauen“, um „mit diesem schönen Ungeheuer einige Heimlichkeiten gemeinsam“ zu haben.³⁵ Er erlebe seine „Glückseligkeit darin, einmal den fliegenden Fischen zu gleichen und auf den äussersten Spitzen der Wellen zu spielen“,³⁶ immer des Todes gewärtig, ohne sich von ihm entmutigen zu lassen. Denn, so nochmal Nietzsche in einem weiteren Aphorismus, „das Geheimniss, um die grösste Fruchtbarkeit und den grössten Genuss vom Dasein einzuernten, heisst: gefährlich leben!“³⁷ Abenteuerlich leben heiße, zu mehr Leben, zu mehr Experimenten mit seinem Leben bereit zu sein, um weiter „in die Höhe der Menschlichkeit hinauf“ zu wachsen; dabei wüchse „der höhere Mensch“ nach allen Seiten, er würde „immer zugleich glücklicher und unglücklicher“.³⁸ Und so werde man auch, wie Nietzsche im vierten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* anmerkt, mit dem „Glücke Homer's in der Seele ... im tiefsten Genusse des Augenblicks überwältigt werden von Thränen und von der ganzen purpurnen Schwermuth des Glücklichen“ und „das leidensfähigste Geschöpf unter der Sonne“ sein.³⁹ Der eine werde dann in sicherer „Improvisation des Lebens ... keinen Fehlgriff“ tun, „ob er schon fortwährend das gewagteste Spiel spielt“, ein anderer dagegen, der auf Pläne setzt, wird nicht unglücklich sein, wenn sie misslingen; beide wissen und haben „mehr vom Leben“.⁴⁰ Moralprediger „haben um das überreiche Glück dieser Art von Menschen recht wohl gewusst, aber es todtgeschwiegen, weil es eine Widerlegung ihrer Theorie war, nach der alles Glück erst mit der Vernichtung der Leidenschaft und dem Schweigen des Willens entsteht!“⁴¹ Dagegen kann der neu erwachte „historische Sinn“, die „zukünftige ‚Menschlichkeit‘“, um neue Glücksmöglichkeiten bereichern. Nietzsche lässt den Menschen ...

... diess Alles auf seine Seele nehmen, Aeltestes, Neuestes, Verluste, Hoffnungen, Eroberungen, Siege der Menschheit: diess Alles endlich in Einer Seele haben und in Ein Gefühl zusammendrängen: – diess müsste doch ein Glück ergeben, das bisher der Mensch noch nicht kannte, – eines Gottes Glück voller Macht und Liebe, voller Thränen und voll Lachens.⁴²

35 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 240.

36 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 256.

37 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 283.

38 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 301.

39 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 302.

40 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 303.

41 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 326.

42 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 565.

Auch Zarathustra ist übermäßig glücklich und unglücklich zugleich, glücklich wie die Sonne, die allen und allem ihren Überfluss an Licht und Wärme und mit ihm immer neues Leben gibt, und unglücklich, weil er niemanden findet, der die Gabe seiner Reden annehmen kann, wie sie es fordern. Das Glück der Gabe verunglückt ihm auf dem Markt der Menschen bzw. der letzten Menschen, die in ihrem kleinen Glück aneinanderhängen und „blinzeln“. ⁴³ Doch Zarathustra will nur noch den „Einsiedlern [...] und den Zweisiedlern“ sein Lied singen; „und wer noch Ohren hat für Unerhörtes [...] sein Herz schwer machen mit [s]einem Glücke“. ⁴⁴ Bald auch von seinen Jüngern enttäuscht, sucht Zarathustra sein Glück weiter, „ein kommendes Glück“, das ihn beseligt, verwundet und wie ein Sturm über ihn kommt. Aber „des Geistes Glück ist diess:“, wie Zarathustra im II. Buch sagen wird: „gesalbt zu sein und durch Thränen geweiht zum Opferthier“. ⁴⁵ Am „Nachmittag [s]eines Lebens“ sucht er für sein Glück eine neue Herberge: die Meere. Doch um „Mitschaffender und Mitfeiernder“ willen bietet er sich noch einmal „allem Unglücke an – zu [s]einer letzten Prüfung und Erkenntniss“, misstraut dem „Glück vor Abend“ und wartet „auf sein Unglück die ganze Nacht“. ⁴⁶ Nun gewappnet gegen den Neid des kleinen Glücks, bekennt er sich zur Wollust, dem „grosse[n] Gleichniss-Glück für höheres Glück“, ⁴⁷ genesen von seinem abgründlichen Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen und „gedrängt und gedrückt von [s]einem Glücke, wartend vor Überflusse“, ⁴⁸ singt er schließlich dem Leben das „Tanzlied“ der Mitternacht ins Ohr, das Lied seines neuen Glücks

Oh Mensch! Gieb Acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 Ich schlief, ich schlief –,
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
 Die Welt ist tief,
 Und tiefer als der Tag gedacht. Tief ist ihr Weh –,
 Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 Weh spricht: Vergeh!

43 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 20.

44 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I*, S. 9.

45 Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra II“, in: ders., *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 103–190, hier S. 134.

46 Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra III“, in: ders., *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 191–292, hier S. 203.

47 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra III*, S. 237.

48 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra III*, S. 279.

Doch alle Lust will Ewigkeit –,
– will tiefe, tiefe Ewigkeit!⁴⁹

Er liegt nun – so sagen seine Tiere, die Schlange und der Adler, denen wir gleich am Anfang des Buches begegnet sind – „in einem himmelblauen See von Glück“; doch Zarathustra lässt sie wissen, dass sein Glück „schwer ist und nicht wie eine flüssige Wasserwelle“, sondern ihn drängt und ihm anhängt wie Pech.⁵⁰ Es wird noch einmal getrübt vom „Nothschrei der höheren Menschen“,⁵¹ die es suchen, doch ebenfalls nicht verstehen. Es kommt schließlich „um die Stunde des vollkommenen Mittags“,⁵² als er sich einsam hinlegt, um zu schlafen, als „goldene Traurigkeit“ und – da kehrt die Metaphorik der *terra incognita* wieder – „wie ein Schiff, das in seine stillste Bucht einlief, ... der Erde nahe, treu, zutrauend, wartend, mit den leisesten Fäden an ihr angebunden“,⁵³ still. Nun glaubt Zarathustra tief „in den Brunnen der Ewigkeit“ zu fallen, bis er wirklich schläft – und wieder vom „heitere[n] schauerliche[n] Mittags-Abgrund [...] wie aus einer fremden Trunkenheit“ erwacht.⁵⁴ Als er sein Tanzlied später den höheren, nun gelehrigeren Menschen erläutert, redet er vom Sterben vor Glück, „von trunkenem Mitternachts-Sterbeglücke“. ⁵⁵ Zuletzt aber verabschiedet er – wieder allein – sein Glück: „Trachte ich denn nach Glücke? Ich trachte nach meinem Werke!“ und harrt an einem neuen Morgen neu dem „grosse[n] Mittag“ entgegen.⁵⁶

Zarathustra wird weitersuchen – vergeblich. Seine abenteuerlichen Wege laufen ins Leere, es sind Irrungen. Als Lehrer ist Zarathustra nach Ausweis des Erzählganges ein Gescheiterter: Ihm gelingt es nicht, seinen Gefährten, geschweige denn den Menschen überhaupt, seine Gabe zu geben, sein Ausmaß an Überglück zu schenken. Er wird bis zum Ende keine wirkliche Empfänglichkeit genießen. Was bleibt also von diesem Werk, von diesem vermeintlichen fünften Evangelium? Was von *Zarathustra* vielleicht bleibt, gleichgültig, was man von dem Buch hält, ist, wie Andres Urs Sommer schreibt,

49 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra III*, S. 285 f.

50 Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra IV“, in: –, *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 293–408, hier S. 295.

51 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra IV*, S. 301.

52 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra IV*, S. 342.

53 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra IV*, S. 343.

54 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra IV*, S. 345.

55 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra IV*, S. 400.

56 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra IV*, S. 408.

die große, mythisch drapierte Lebensbejahung.⁵⁷ Unentwegt polemisiert Nietzsche gegen die Hinterweltler, die das Ziel und den Zweck des Daseins hinter diese Welt, in ein Jenseits verlagern. Nietzsche zufolge gibt es „keine andere Welt hinter dieser“; verdient es „diese einzige uns gegebene Welt womöglich nicht nur zu sein, sondern sogar, in ihrem Sein ewig wiederzukehren?“⁵⁸

Das Mythologem der ewigen Wiederkunft ist der Versuch einer Restitution kosmologischer Halterungen durch das Verlassen der absoluten Winkelperspektive des Menschen im nachkopernikanischen Kosmos:⁵⁹ Das ewige Wiederkehren aller Dinge und Erlebnisse repräsentiert die Flucht in eine zwar nicht mehr räumlich nachweisbare, aber zeitlich gesicherte Zentralposition des Menschen im Weltprozess. Denn zwar bewegen sich nicht mehr Sterne, Planeten und Satelliten um einen zentralen Standort des Menschen; aber das neue, gewollte und jeder Moral jenseitige „Schwergewicht“⁶⁰ – die Vorstellung einer ewigen Repetition menschlicher sowie kosmischer Handlungen – ließe sich nur dadurch begründen, dass in der Wiederkehr dessen, was immer schon geschehen ist, jedes Handeln sich selbst unaufhebbar weiß und macht: Das, was der Fall ist, das Kontingente also, wird zum Notwendigen – und, gerade indem es gesetzt wird, zum ewigen Gesetz, ja, zum Gesetz des Ewigen. So gesehen erscheint die ewige Wiederkunft als die trostanbietende Phantasie, den Menschen nicht eine abenteuerliche, völlig überflüssige Episode oder ein kosmischer Eckensteher bleiben zu lassen. Räumliche Winkelexistenz und zeitliche Episodizität werden dadurch abgelöst, sodass die Unaufhebbarkeit der Kontingenz an der Zeit durch ihr ewiges Wiederkehren die Belanglosigkeit des menschlichen Daseins durch seine räumliche Exzentrizität vergessen macht.

Nietzsche scheint hier den Blick abzulenken von dem, was er selbst in einer frühen Fabel das Fazit der menschlichen Existenz in der Sprache des kopernikanischen Weltumsturzes ausgesprochen hatte:

In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegoss'nen Weltalls gab es ein mal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das *Erkennen* erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der Weltgeschichte, aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Athemzügen der Natur erstarbte das Gestirn, und die klugen Thiere mußten sterben. Es war auch an der Zeit: denn ob sie schon viel erkannt zu haben sich brüsteten, waren sie doch zuletzt, zu großer Verdrossenheit, dahinter gekommen, daß sie alles falsch

57 Urs Sommer, *Nietzsche und die Folgen*, S. 61.

58 Urs Sommer, *Nietzsche und die Folgen*, S. 61.

59 Zur ewigen Wiederkehr des Gleichen vgl. bekanntlich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 570; Nietzsche, *Also sprach Zarathustra III*, S. 197–202.

60 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 570.

erkannt hatten. Sie starben und fluchten im Sterben der Wahrheit. Das war die Art dieser verzweifelten Thiere, die das Erkennen erfunden hatten.⁶¹

Nietzsche versteht diesen Mythos als Anmahnung eines Verzichtes auf Wahrheit, als Anmahnung der Resignation mit der Selbsttäuschung und mit der Verweigerung der Auskunft der Natur über den Menschen: „Verschweigt ihm die Natur nicht das Allermeiste, ja gerade das Allernächste, z.B. seinen eigenen Leib, von dem er nur ein gauklerisches ‚Bewußtsein‘ hat?“⁶² Beschrieben wird allerdings nicht nur das, was andere nicht ertragen können, sondern auch, was Nietzsche selbst nicht bis zum Ende durchziehen wird: die Kontingenz Kontingenz sein zu lassen und hinzunehmen, „wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt“, dass es „Ewigkeiten“ gab, „in denen er nicht war“, und dass sich, „wenn es mit ihm vorbei ist, nichts begeben haben wird.“⁶³ So erweist sich alle Rede von dem, was der Mensch – ohne sich an metaphysische Vorstellungen anzulehnen – aushalten können müsse, im Fortgang wieder als Belehrung darüber, was er nicht auszuhalten vermag: für die Welt bedeutungslos zu sein.

Literaturverzeichnis

- Meier, Heinrich, *Was ist Nietzsches Zarathustra?*, München: C.H. Beck 2017.
- Nietzsche, Friedrich, „Alfonso“, in: ders., *Nachgelassene Aufzeichnungen. Anfang 1852–Sommer 1858*, hg. v. Johann Figl, Berlin u. New York: de Gruyter 1995, (*Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u.a., Abt. 1, Bd. 1), S. 175–180.
- , „Also sprach Zarathustra I“, in: ders., *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 9–102.

-
- 61 Friedrich Nietzsche, „Ueber das Pathos der Wahrheit“, in: —, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen 1–4. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1), S. 755–760, hier S. 759f.
- 62 Nietzsche, *Ueber das Pathos der Wahrheit*, S. 760.
- 63 Friedrich Nietzsche, „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, in: —, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen 1–4. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1), S. 873–890, hier S. 875.

- , „Also sprach Zarathustra II“, in: ders., *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 103–190.
- , „Also sprach Zarathustra III“, in: ders., *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 191–292.
- , „Also sprach Zarathustra IV“, in: ders., *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4), S. 293–408.
- , „Die fröhliche Wissenschaft“, in: ders., *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 343–652.
- , „Jenseits von Gut und Böse“, in: ders., *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5), S. 9–244.
- , „Menschliches, Allzumenschliches I“, in: ders.: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 2), S. 9–366.
- , „Morgenröthe“, in: ders.: *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 9–331.
- , „Nachgelassene Fragmente. Juli 1882 bis Herbst 1885. 2. Teil: Frühjahr 1884 bis Herbst 1885 (25–45)“, in: ders., *Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 11), S. 9–710.
- , „Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889. 1. Teil: Herbst 1885 bis Herbst 1887 (1–10)“, in: ders., *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 12), S. 9–582.
- , „Ueber das Pathos der Wahrheit“, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen 1–4. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1), S. 755–760.
- , „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen 1–4. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hg. v.

- Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin u. New York: de Gruyter 1999 (= *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1), S. 873–890.
- Sommer, Andreas Urs, *Nietzsche und die Folgen*, J. B. Metzler 2017.
- Stegmeier, Werner, „Glück bei Nietzsche“, in: Dieter Thomä u. Cristoph Henning (Hg.): *Glück*, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 210–214.

Der Paria

Kafkas Betten

1

Angesichts des Themas dieses Bandes stellt sich zuerst die Frage, ob und warum ausgerechnet der *Unglücksritter* Franz Kafka und seine meist todmüden, zermürbten und, wie Ritchie Robertson treffend beobachtet, vorwiegend „effeminierte[n] Männer“¹ im Kontext eines Forschungsprojekts zur *Philologie des Abenteurers* überhaupt zur Sprache kommen sollten. Denn, wie Klaus Jeziorkowski bündig feststellt: „Kafkas Prosa ist Bett-Prosa“,² keine Abenteuerprosa.

Kafkas Protagonisten sind keine robusten, unternehmungslustigen Helden, sondern vielfach scheue, von Angst- und Schuldgefühlen geplagte, unterworfene Menschen. Sobald sie sich ein wenig zu verwandeln wagen, geraten sie sofort unter die Stiefelsohlen gewaltiger Vaterfiguren und zuletzt, nachdem sie „ganz und gar kriecht“³ sind, unter den Besen einer riesigen knochigen Bedienerin. Kafkas bettlägerige, auf Pritschen festgeschnallte oder sich auf Kanapees räkelnde Figuren sind keine Abenteurer. Oft sind sie krank; sie wollen oder können nicht mehr, etwa der junge Patient in der Erzählung *Ein Landarzt*: „Mager, ohne Fieber, nicht kalt, nicht warm, mit leeren Augen, ohne Hemd hebt sich der Junge unter dem Federbett, hängt sich an meinen Hals, flüstert mir ins Ohr: ‚Doktor, laß mich sterben.‘“⁴

Liest man viel von Kafka, auch die Briefe und Tagebücher, kann man geneigt sein, die Feststellung Jeziorkowskis dahingehend zu ergänzen, dass Kafkas „Bett-Prosa“ zwar äußerst selten Ehe- und Lotterbett-, aber weithin Kranken- und Sterbebett-Prosa sei. Der Geliebten Milena Jesenská gegenüber charakterisiert Kafka 1920 den Augenblick ihrer Begegnung schockierend so:

-
- 1 Ritchie Robertson, *Franz Kafka. Leben und Schreiben*, Darmstadt: WBG 2009, S. 72.
 - 2 Klaus Jeziorkowski, „Das Bett“, in: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Proceß*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 95–107, hier S. 95.
 - 3 Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten (= Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 194). Die Texte Franz Kafkas werden im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, nach der Kritischen Ausgabe zitiert, abgekürzt als KA.
 - 4 Kafka, *Ein Landarzt*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten (KA)*, S. 255.

Einer liegt im Schmutz und Gestank seines Sterbebettes und es kommt der Todesengel, der seligste aller Engel, und blickt ihn an. Darf der Mann überhaupt zu sterben wagen? Er dreht sich um, vergräbt sich nun erst recht in sein Bett, es ist ihm unmöglich zu sterben.⁵

Kafkas Figuren liegen im Bett; sie haben sich die Decke über den Kopf gezogen und werden immer wieder perplexen Opfer plötzlicher Heimsuchung: Sie suchen nicht das Abenteuer, das Abenteuer sucht sie heim im harten, tödlichen Zugriff von Verwundung, Verwandlung, Verhaftung und Verhängnis. Und Franz Kafka selbst?

Im *Brief an den Vater* bezichtigt er sich extremer Trägheit und Antriebsschwäche:

Es gab Jahre, in denen ich bei voller Gesundheit mehr Zeit auf dem Kanapee verfaulenzt habe, als Du in Deinem ganzen Leben, alle Krankheiten eingerechnet. Wenn ich höchstbeschäftigt von Dir fortließ, war es meist, um mich in meinem Zimmer hinzulegen.⁶

Was also hat Franz Kafka mit Abenteuern zu tun? An Milena schreibt er: „[Ich bin] wirklich nur die Maus im ‚großen Haushalt‘ der man höchstens einmal im Jahr erlauben kann, offen quer über den Teppich zu laufen.“⁷ Kafka wird, so schreibt er ebenfalls an Milena und passend zum Bild von der Maus, beständig bedroht von den „Schlangen der Angst“,⁸ die ihn umwinden und verschlingen, und er bekennt ihr gegenüber: „außerdem ist ja mein Wesen: Angst“.⁹ Das *Tagebuch* dieses von der Angst heimgesuchten Menschen vermerkt daher folgerichtig: „Eigentlich müsste man sich fürchten aus dem Haus zu treten“.¹⁰

Die Notwendigkeit auszuziehen, um das Fürchten zu lernen, besteht bei Franz Kafka beileibe nicht. Das zu Hause und im Bett Bleiben garantiert allerdings keine Befreiung von der Angst, zumal nicht in der Nacht, wenn die anderen sorglos in ihren Federbetten schlafen. Das angsterfüllte Verlassen des Hauses hingegen verstärkt jedoch den Würgegriff der Angst, und ein notorischer Zirkel entsteht, die Angst vor der Angst. Im November 1922 schreibt Kafka an seinen Freund Max Brod:

5 Kafka, *Briefe an Milena. Erweiterte Neuauflage*, Frankfurt a. M.: Fischer 1986, S. 49 f. (10.06.1920).

6 Kafka, [*Brief an den Vater*], in: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (KA), S. 195.

7 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 123 (18.07.1920).

8 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 61 (13.06.1920).

9 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 57 (12.06.1920).

10 Kafka, *Tagebücher* (KA), S. 606 (Dezember 1913).

Vor allem weiß ich, daß ich nicht werde schlafen können, der Schlafkraft wird das Herz herausgebissen, ja ich bin schon jetzt schlaflos, ich nehme die Schlaflosigkeit förmlich vorweg, ich leide, wie wenn ich schon die letzte Nacht schlaflos gewesen wäre. Ich gehe dann aus, kann an nichts anderes denken, nichts als eine ungeheure Angst beschäftigt mich und in helleren Augenblicken die Angst vor dieser Angst.¹¹

Ein Grund unter vielen für die Angst, das Haus überhaupt zu verlassen, ist das Gefühl, die Welt der Erwachsenen, ihre Regeln und Institutionen nicht zu verstehen bzw. der ungeheuren Welt da draußen insgesamt nicht gewachsen zu sein. An Brod schreibt Kafka Mitte April 1921, dass er „umherirre wie ein Kind in den Wäldern des Mannesalters.“¹²

Mit dem letzten Zitat ist nun eine Verbindung zum Thema ‚Abenteuer‘ etabliert, soll das Versprechen abenteuerlichen Erzählens doch darin bestehen, dass alle Zufälle, die im Abenteuerwald lauern, in eine Geschichte integriert werden könnten, die am Ende aufgeht. Kafkas Geschichten kennen den Abenteuerwald, ob sie aber jemals aufgehen oder überhaupt aufgehen können und sollen, das ist freilich eine andere und offene Frage. Aus der Sicht des kleinen Kindes jedenfalls ist die Welt der Erwachsenen ein Abenteuerwald; aus der Perspektive der Maus ist das Huschen über den Teppich im bürgerlichen Wohnzimmer das große Abenteuer ihres Lebens, das sie mit rasendem Herzen besteht oder nicht. Das hängt vom Zufall und der Katze ab. Man kann daher festhalten, dass die Erfahrung von Abenteuerlichkeit bei Kafka nicht notwendig an Fernreisen und exotische Länder gebunden ist, sondern auch und überwiegend eine Frage der Perspektive darstellt. Kafka schreibt sentenziös an Milena: „Einer kämpft eben bei Marathon, der andere im Speisezimmer, der Kriegsgott und die Siegesgöttin sind überall.“¹³

Wer aber das „zugesperrte Haus“ verlässt, obwohl am späten Abend gar kein vernünftiger Grund mehr dafür besteht, und die verblüffte Familie sitzen lässt, der findet sich, wie es in der starken *Tagebuch*-Vorfassung des Kurztextes *Plötzlicher Spaziergang* heißt, im Abenteuer der Familienlosigkeit wieder. Denn man ist

für diesen Abend so gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, wie man es durchdringender durch die entferntesten Reisen nicht erreichen könnte und man hat

11 Kafka, *Briefe 1902–1924*, hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1958, S. 414 (Ankunftstempel 11.09.1922).

12 Kafka, *Briefe 1902–1924*, S. 313 (Mitte April 1921).

13 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 165 (31.07.1920).

ein Erlebnis gehabt, das man wegen seiner für Europa äußersten Einsamkeit nur russisch nennen kann.¹⁴

Vor dem Hintergrund dieser vorläufigen Annäherung kann man für Kafkas Prosa schematisch – und auf Basis der Beobachtung, dass das Abenteuer bei ihm primär als Widerfahrnis und nicht als mutwillig gesuchte Freizeitgestaltung begegnet – zwischen zwei narrativen Modellen abenteuerlichen Erzählens differenzieren:

Auf der einen Seite gibt es bei ihm tatsächlich einige, als Kette distinkter Episoden konstruierte Abenteuer geschichten, die in fernen, unbekanntem Ländern spielen. Ich möchte sie als ‚direkte‘ Abenteuer geschichten bezeichnen. Als prominentestes Beispiel ist der Amerika-Roman über den *Verschollenen* zu nennen. Mit Bezug auf *David Copperfield* charakterisiert Kafka selbst das erste Kapitel über den *Heizer* als „glatte Dickensnachahmung“.¹⁵ Zu nennen sind auch die Kolonialerzählung *In der Strafkolonie*, dann die im tiefsten Russland angesiedelte *Erinnerung an die Kaldabahn*, schließlich das *Schloß*-Fragment. In diesen direkten Geschichten gibt es – und das ist wohl für eine Philologie des Abenteurers relevant – folglich auch direkte Hinweise auf klassische Abenteuerromane bzw. auf deren Autoren. So trägt einer der beiden Landstreicher, mit denen sich der junge Karl Roßmann im *Verschollenen* als den ersten Gehilfen oder Gehhilfen herumschlagen muss, den Namen Robinson. Der sichtlich kranke, beständig hustende Fuhrmann, der den im Schnee verirrt K. zu Beginn des späten *Schloß*-Romans wieder zurück ins Wirtshaus bringt, heißt dann, und auch das ist signifikant, „Gerstäcker“.

Womöglich ist es der Kafka-Forschung bislang entgangen, jedenfalls habe ich in den Handbüchern keine Hinweise darauf entdeckt, dass Kafka hier auf Friedrich Gerstäcker anspielt, dessen auf jahrelangen, tatsächlichen Amerika-Reisen basierende Abenteuerromane wie die *Flußpiraten des Mississippi* seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Bestseller waren. Gerstäcker jobbte in den USA zeitweise obendrein als Heizer. Im *Schloß* scheint die Abenteuerwelt des heruntergekommenen Gerstäcker mit dem klapprigen Pferdewagen aus dem 19. Jahrhundert veraltet. Da der ebenso „jämmerliche[] wie unerbittliche[] Fuhrmann“ auf K.'s Fragen nicht antwortet, wirft ihm dieser verärgert einen Schneeball an den Kopf und trifft „Gerstäcker damit voll ins Ohr.“¹⁶ Die unnötige kindliche Gemeinheit, wie sie einem unbeherrschten Jungen unterlaufen könnte, der die Abenteuerromane Friedrich Gerstäckers

14 Kafka, *Tagebücher*, S. 348 (05.01.1912).

15 Kafka, *Tagebücher*, S. 841 (08.10.1917).

16 Kafka, *Das Schloß* (KA), S. 30.

verschlingt, vertieft die Schuld K.'s. Die jungenhafte Sprache – „voll ins Ohr“ – kann als Nuance gelten, die diese Kontexte evoziert. Dass der Schneeballwurf und die Missachtung Gerstäcker Fehler waren, stellt sich später heraus. Denn K. begegnet Gerstäcker wieder, der mit ihm zusammen, draußen im Schnee, auf das Verhör durch Erlanger wartet.¹⁷ Gerstäcker hat einen Termin, weil er um „Vergebung der Führen für den Bau“ nachsucht.¹⁸ Gemeinsam werden sie hereingerufen; dann verschwindet Gerstäcker erneut aus dem Text. Der aufgescheuchte Sekretär Bürgel fragt K. jedoch unvermittelt: „Kennen Sie Friedrich?“, was K. verneint. „Aber er kennt Sie“,¹⁹ versetzt darauf Bürgel lächelnd, denn er hat nun elegant auch den Vornamen Gerstäcker in den Text eingewoben; und Bürgel fügt hinzu: „Ich bin sein Sekretär“.²⁰ Erst ganz am Schluss des Fragments taucht Gerstäcker wieder auf und zieht den widerstrebenden K. mit sich in seine Hütte, wo er ein Unterkommen finden werde: K., sagt Gerstäcker, „solle sich nicht sorgen, er werde bei ihm alles haben was er brauche“.²¹ Das *Schloß* bricht in dem Moment ab, in dem Gerstäcker's Mutter, die bei der Ankunft K.'s in einem Buch las – eine seltene Handlung in diesem Roman –, zu sprechen beginnt. Man kann daher vermuten, dass Friedrich Gerstäcker einige Führen zum Bau des *Schlusses* geliefert hat.

Neben den ‚direkten‘ Abenteuer Geschichten gibt es als zweites, als ‚kafkaesk‘ oder ‚surreal‘ prominent gewordenen narrativen Modell bei Kafka jene Abenteuer, die entstehen, sobald der vorab wenig abenteuerliche mitteleuropäische Alltag im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts durch ein plötzliches Ereignis fremd und nun aus der Perspektive eines verängstigten, überforderten Kindes, Außenseiters oder Tieres wahrgenommen wird. Ich möchte sie die ‚Umschlags-Geschichten‘ nennen.

Als Beispiele für den Umschlag des scheinbar Vertrauten und Alltäglichen in den Dschungel unbeherrschbarer Kontingenz bzw. erbarmungsloser Konsequenz, was in der paradoxalen Welt Kafkas aufs selbe hinausläuft, wären die Erzählung *Das Urteil*, dann *Der Proceß*, *Die Verwandlung* sowie einige der Tiergeschichten zu nennen, wobei mit dem *Bericht für eine Akademie* der Fall vorliegt, dass hier ein exotisches Tier, der Affe Rotpeter, seinen Weg nach Europa fand. Anders gesagt: Es gibt natürlich auch komplizierte Kombinationen der beiden Modelle.

17 Kafka, *Das Schloß*, S. 377.

18 Kafka, *Das Schloß*, S. 383 f.

19 Kafka, *Das Schloß*, S. 405.

20 Kafka, *Das Schloß*, S. 405.

21 Kafka, *Das Schloß*, S. 494.

Allerdings ist die hier in heuristischer Absicht evozierte Vorstellung vom angeblich wenig abenteuerlichen mitteleuropäischen Alltag umgehend einzuschränken. Ausschlaggebend dafür ist bei Franz Kafka keineswegs nur der Ausbruch des ersten Weltkriegs im August 1914. Das Haus ist nicht sicher; die in ihm lebenden Menschen bleiben von außen bedroht, wenn sie Juden sind. Die bürgerliche Sekurität ist nur scheinbar; die Angst ist begründet. Kafka selbst wurde im November 1920 in Prag, also weit vor Beginn der Niederschrift des *Schlosses*, mit antisemitischen Ausschreitungen konfrontiert, von denen er Milena berichtet:

Die ganzen Nachmittage bin ich jetzt auf den Gassen und bade im Judenhaß. „Prasivé plemeno“ [räudige Rasse] habe ich jetzt einmal die Juden nennen hören. Ist es nicht das Selbstverständliche, daß man von dort weggeht, wo man so gehaßt wird (Zionismus oder Volksgefühl ist dafür gar nicht nötig)? Das Heldentum, das darin besteht doch zu bleiben, ist jenes der Schaben, die auch nicht aus dem Badezimmer auszurotten sind.

Gerade habe ich aus dem Fenster geschaut: berittene Polizei, zum Bajonettangriff bereite Gendarmerie, schreiende auseinanderlaufende Menge und hier oben im Fenster die widerliche Schande, immerfort unter Schutz zu leben.²²

Hannah Arendts eindringliche Lektüre des *Schloß*-Romans, die Max Webers soziologisch konturierten Begriff des Paria in Anspruch nimmt, um ihre These zu entwickeln, dass hier das Schicksal der europäischen Juden am Protagonisten K. exemplarisch verhandelt werde, basiert auf diesen historischen Bezügen. Der Polizeischutz, unter dem Kafka und seine Verwandten stehen, kann jederzeit aufgehoben werden.

Angesichts der Paria-Figur wären die bislang genannten Aspekte abenteuerlichen Erzählens bei Kafka daher und erneut vorläufig durch die weitere Beobachtung zu ergänzen, dass der Integrierte das Abenteuer sucht, während der Außenseiter nichts inniger herbeisehnt, als dass das angsterfüllte Abenteuer seines Lebens endlich aufhöre und er oder sie in Sicherheit sei. Das ist nach Arendt die Sehnsucht K.'s im *Schloß*, in dem sie „das wirkliche Drama der Assimilation – und nicht ihr verzerrtes Widerspiel“ dargestellt sieht. Hier, erläutert Arendt, „kommt jener Jude zu Wort, der wirklich nichts will als sein Menschenrecht: Heim, Arbeit, Familie, Mitbürgerschaft.“²³ Das episch-ethnische Paradoxon, dem der Paria ausgesetzt sei, formuliert Arendt dann so: „Weil er [anders als die Dorfbewohner] nicht das Fürchten lernen kann, kann

22 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 288 (Mitte November 1920).

23 Hannah Arendt, „Die verborgene Tradition“, in: dies., *Die verborgene Tradition. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 50–79, hier S. 72.

er nie ganz einer der ihrigen werden.“²⁴ Es wäre nun möglich, die Bedeutung des Bettes im Werk Kafkas exemplarisch an einer Lektüre des *Schloß*-Romans aufzuzeigen, denn der Inbegriff eines ‚Heims‘ im Sinne Arendts ist natürlich ein sicheres Bett. *Das Schloß* erzählt von der Suche K.'s nach dem sicheren Bett, in dem er endlich ausschlafen könnte. Die Entsprechung zwischen diesem individuellen Begehren und der Anlage des Romans insgesamt wird durch den weichen dicken Schnee gestiftet, der leuchtend weiß beständig auf allem liegt und die ganze Welt wie ein gigantisches Daunebett erscheinen lässt, in das sich vertrauensvoll hineinzulegen unter den gegebenen Bedingungen der Kälte für den Paria jedoch tödlich wäre.

Für die Konturen abenteuerlichen Erzählens bei Kafka ist aufschlussreich, dass er mit dem bitteren Bild vom Heldentum der Schabe im Badezimmer auf eine der wenigen von ihm selbst publizierten Erzählungen verweist, auf *Die Verwandlung*, an deren Beginn sich die alltägliche Welt des Vertreters Gregor Samsa eines Morgens radikal verwandelt, da sie plötzlich aus der Perspektive des Ungeziefers wahrgenommen werden muss. Theodor W. Adorno hat die auf den ersten Blick vielleicht überraschende „Angleichung an Abenteuererzählungen“²⁵ auch der Umschlaggeschichten wie der *Verwandlung* betont und zugleich deren Distanz zur Form des populären Abenteuerromans mit seiner ‚Kettenstruktur‘ bestimmt. Die herkömmliche Differenz von Normalität und Abenteuer wird bei Kafka kassiert. Adorno schreibt:

[D]ie Stationen epischer Abenteuer werden zu solchen der Leidensgeschichte. Der geschlossene Immanenzzusammenhang konkretisiert sich als Flucht von Gefängnissen. Das Ungeheuerliche, zu dem der Kontrast fehlt, wird wie bei Sade zur ganzen Welt, zur Norm, im Gegensatz zum unreflektierten Abenteuerroman, der es stets auf außergewöhnliche Begebenheiten abgesehen hat und damit die gewöhnlichen bestätigt. [...] [Kafka] hat die totale Robinsonade geschrieben, die einer Phase, in der jeder Mensch sein eigener Robinson wurde und auf einem mit zusammengerafftem Zeug beladenen Floß ohne Steuer umhertreibt.²⁶

Eine Bestätigung von Adornos Charakteristik der bei Kafka total gewordenen Robinsonade findet sich an einer berühmten Stelle in den *Tagebüchern*:

Dieses Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft habe ich nur äußerst selten überschritten, ich habe mich darin sogar mehr angesiedelt als in der

24 Arendt, „Die verborgene Tradition“, S. 77.

25 Theodor W. Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (= Gesammelte Schriften 10.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 254–287, hier S. 279).

26 Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 279 f.

Einsamkeit selbst. Was für ein lebendiges schönes Land war im Vergleich hierzu Robinsons Insel.²⁷

Das Abenteuer, das Kafka selbst neben der Ehe immer wieder absichtsvoll und mit vollem Risiko sucht, ist bekanntlich das Abenteuer nächtlichen Schreibens, in dem jenes Grenzland erkundet wird, das die Insel Robinsons als Idyll erscheinen lässt: „meine Zeit ist der Abend und die Nacht“,²⁸ heißt es im *Tagebuch*, und bereits früh vermutet er: „Ich glaube, diese Schlaflosigkeit kommt nur daher, daß ich schreibe.“²⁹ Der schreibende Kafka wird zum nächtlichen Jäger im trüben Grenzland *zwischen* dem Wachen – der geteilten Welt – und dem Schlaf – der einsamen Welt: „die letzten Augenblicke des Wachseins, sie geben mir das Recht, zu schreiben, und sei es auch das Elendste. Und dieses Recht benütze ich eilig. Das bin ich also.“³⁰

Mit einer Art von Stolz vermerkt er nach der Niederschrift des *Urteils*, die ihn eine ganze Nacht gekostet hat: „Das Aussehen des unberührten Bettes, als sei es jetzt hereingetragen worden.“³¹ An Milena schreibt er viel später: „im Bett aber bekommt man statt Schlaf die besten Einfälle“.³² Oder auch, als weitere, womöglich ironische, Rechtfertigung oder Rationalisierung der Effekte einer ungesunden Schreibpraxis: „Man ist unausgeschlafen viel gescheidter als ausgeschlafen“.³³ Oder schließlich erneut mit einer Sentenz, die aufschlussreich ist für die vielen dösenden und schlafenden Machthaber in Kafkas Romanen: „Nicht-Schlafen heißt ja fragen; hätte man die Antwort, schlief man“.³⁴ Milena Jesenská, der Übersetzerin und Geliebten, schildert er sein Schreibleben, das ihn, wie Carolin Duttlinger notiert, zu einem der „bekanntesten Schlaflosen der Weltliteratur“ hat werden lassen,³⁵ wie folgt:

Ich habe seit paar Tagen mein „Kriegsdienst“ – oder richtiger „Manöver“ leben aufgenommen, wie ich es vor Jahren als für mich zeitweilig bestes entdeckt habe. Nachmittag solange als es geht im Bett schlafen, dann zwei Stunden herumgeh'n, dann wachbleiben solange es geht. Aber in diesem „solange es geht“ steckt der Haken. „Es geht nicht lange“ nicht am Nachmittag, nicht in der Nacht und doch

27 Kafka, *Tagebücher*, S. 871 (29.10.1921).

28 Kafka, *Tagebücher*, S. 201 (1911).

29 Kafka, *Tagebücher*, S. 51 (02.10.1911).

30 Kafka, *Tagebücher*, S. 139 (25.12.1910).

31 Kafka, *Tagebücher*, S. 461 (23.09.1912).

32 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 53 (11.06.1920).

33 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 77 (24.06.1920).

34 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 151 (27.07.1920).

35 Carolin Duttlinger, „Schlaflosigkeit. Kafkas *Schloss* zwischen Müdigkeit und Wachen“, in: Malte Kleinwort u. Joseph Vogl (Hgg.), „*Schloss*“-*Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld: transcript 2013, S. 219–243, hier S. 221.

bin ich früh geradezu welk wenn ich ins Bureau komme. Und die eigentliche Beute steckt doch erst in der Tiefe der Nacht in der zweiten, dritten, vierten Stunde; wenn ich aber jetzt nicht spätestens um Mitternacht schlafen gehe, ins Bett gehe, bin ich, ist Tag und Nacht verloren.³⁶

Das als Raubbau über Jahre hinweg geführte nächtliche Schreib- und Jägerleben untergräbt die Gesundheit Kafkas, zumal wenn das Abenteuer des Schreibens scheitert, die Beute und daraufhin der Schlaf ganz ausbleiben: „ich lag im Bett wie in der Folter“,³⁷ heißt es über eine Nacht der Entwürfe von Briefen an Milena. Damit ist ein prominent gewordener Bezug zwischen Kafkas Schreibpraxis und einer seiner Abenteuer geschichten hergestellt. *In der Strafkolonie* erzählt bekanntlich von einem berühmten Forschungsreisenden, der in einer exotischen Kolonie ein schaurig ausgetüfteltes Folterinstrument besichtigt und später bestürzt und gebannt miterlebt, wie sich der enthusiastische Offizier sein Urteil von einer Art Egge mit gläsernen Spitzen bis zum Exitus in den Leib ritzen lässt. Der Bezug der Geschichte zum nächtlichen Schreiben besteht darin, dass die Pritsche, auf die der Verurteilte geschnallt ist, „das Bett“ genannt wird.³⁸ Der tief in der Nacht Schreibende befindet sich in einer selbstkonstruierten Strafkolonie und tigert zwischen Bett, Kanapee und Schreibtisch hin und her. Das ist womöglich ein Grund dafür, dass der Titel der Erzählung den bestimmten Artikel setzt und nicht den im Kontext kolonialer Herrschaft eigentlich angemessenen unbestimmten: *In der Strafkolonie*. – Im *Tagebuch* heißt es:

Nun liege ich aber hier auf dem Kanapee, mit einem Fußtritt aus der Welt geworfen, passe auf den Schlaf auf der nicht kommen will und wenn er kommt mich nur streifen wird, die Gelenke habe ich wund vor Müdigkeit, mein dürrer Körper zittert sich zugrunde in Aufregungen, derer er sich nicht klar bewußt werden darf, im Kopf zuckt es zum Erstaunen.³⁹

Ein faszinierendes Spezifikum des im Zwischenreich von Wachen und Schlaf in der Nacht auf Beute ausziehenden Autors Kafka besteht in seiner Auffassung der Träume, die ihm nicht als Teil des Schlafs gelten: „Neben mir schlafe ich

36 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 229 (26.08.1920). Kafka nimmt also ein Leben wieder auf, das er ähnlich und ausführlicher am 1.11.1912 Felice Bauer geschildert und wie folgt zusammengefasst hatte: „So besteht die Nacht aus zwei Teilen, aus einem wachen und einem schlaflosen“ (Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born, 11. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 67).

37 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 73 (23.06.1920).

38 Kafka, *In der Strafkolonie*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten (KA)*, S. 206.

39 Kafka, *Tagebücher*, S. 261 f. (21.11.1911).

förmlich, während ich selbst mit Träumen mich herumschlagen muß.⁴⁰ So lautet eine frühe Eintragung im *Tagebuch*, und später heißt es dort: „Ich kann nicht schlafen. Nur Träume kein Schlaf.“⁴¹ In der Forschung ist Kafkas idiosynkratische Sicht auf den Traum viel diskutiert worden, und man hat die Auffassung vertreten, dass er sich dahingehend trainiert habe, im Grenzland von Wachen und Schlaf nicht nur aufsteigende Traumbilder als Beute zu fangen, sondern selbst deren Aufsteigen zu stimulieren, um sie für seine Texte ausweiden zu können. Anders als das Bett, das zum Schlaf des bis zur Wehrlosigkeit Entkleideten einlädt, avanciert das zwittrige Kanapee, auf dem man angekleidet sitzen und schlafen kann, zum bevorzugten Ort dieser Prozedur einer Bilderempfangnis und deren Hebung im Halbschlaf bzw. im von Kafka selbst so genannten „Dusel“,⁴² nachdem ihn zuvor sein Roman – hier: *Der Verschollene* – „mit Macht im Bett angefallen hat.“⁴³ Die Parallele zwischen Kafkas Kanapee und Freuds Couch ist evident. Hans-Gerd Koch vermutet: „In diesem Übergang zwischen ‚Schlafen‘ und ‚Wachen‘ erreicht der Schriftsteller Kafka im Idealfall einen Zustand, in dem er aus sich ‚heben‘ kann, was er nur will.“⁴⁴ Ein eindrucksvolles Beispiel für die Hebammenkunst des Träumers besitzen wir in einem im *Tagebuch* niedergeschriebenen Traumprotokoll, das Welt und Atmosphäre des *Proceß*-Romans heraufbeschwört:

Traum von heute nacht [...]. Es waren vielleicht lauter Zimmer mit Betten, durch die ich kam. Es ist mir ein typisches Bett in der Erinnerung geblieben, das seitwärts links von mir an der dunklen oder schmutzigen vielleicht dachbodenartig schiefen Wand steht, einen niedrigen Aufbau von Bettwäsche hat und dessen Decke, eigentlich nur ein grobes Leintuch, zusammengetreten von den Füßen dessen, der hier geschlafen hat, in einem Zipfel hinunterhängt. Ich fühle mich beschämt, zu einer Zeit, wo noch viele Leute in den Betten lagen, durch ihre Zimmer zu gehen, ging daher auf den Fußspitzen mit großen Schritten, durch die ich irgendwie zu zeigen hoffte, daß ich nur gezwungen durchgehe, alles möglichst schöne und schwach auftrete, daß mein Durchgehen förmlich gar nicht gelte.⁴⁵

40 Kafka, *Tagebücher*, S. 50 (02.10.1911).

41 Kafka, *Tagebücher*, S. 567 (21.07.1913).

42 Kafka, *Briefe an Felice*, S. 280 (Brief vom 01. zum 02.11.1913).

43 Kafka, *Briefe an Felice*, S. 280.

44 Hans-Gerd Koch, „Kafkas Kanapee“, in: Hans Dieter Zimmermann (Hg.), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Proceß*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 85–94, hier S. 93.

45 Kafka, *Tagebücher*, S. 71 (09.10.1911).

Über das Risiko seines maieutischen Verfahrens hat sich Kafka einmal Milena gegenüber geäußert: „Letzthin sagte mir [ein Leser], ich müßte große Studien im Irrenhaus gemacht haben. ‚Nur im eigenen‘ sagte ich“.⁴⁶

2

Obwohl bereits Walter Benjamin seinen Kafka-Aufsatz mit der Bett-Szene des depressiven Kanzlers Potemkin beginnen lässt und Adorno anmerkt, über den Texten Kafkas hänge „der Geruch [...] von ungelüfteten Betten“⁴⁷; und obwohl man Klaus Jeziorkowski spontan zustimmt, wenn er, wie bereits zitiert, feststellt, „Kafkas Prosa ist Bett-Prosa“, liegen bislang nur verblüffend wenige Beiträge zum Thema vor. Hans-Gerd Koch diskutiert „Kafkas Kanapee“, Klaus Jeziorkowski präsentiert „Das Bett“ und ergänzt damit die bis 1992 offenbar einzige Studie zum Bett von Franz R. Kempf. Hinzugetreten sind, so weit ich sehe, seither eine Studie von Anastasia Hacopian, die das Bett erneut als Emblem der für Kafka typischen Inversion von privater und öffentlicher Existenz analysiert,⁴⁸ und der bereits zitierte Aufsatz von Carolin Duttlinger über *Schlaflosigkeit* bei Kafka und im *Schloß*.

In diesen Studien liegt der Schwerpunkt zunächst auf der skizzierten Schreibpraxis Kafkas zwischen Bett und Kanapee, was u.a. erhellt, warum die Pritsche in der *Strafkolonie* „das Bett“ genannt wird und warum aus Gregor Samsas Zimmer alle Möbel entfernt werden „mit Ausnahme des unentbehrlichen Kanapees“.⁴⁹ Ferner zeigen die Aufsätze, dass das Bett von Kafka genutzt wird, wenn es, hier im *Proceß*, so Jeziorkowski, um die „surreale Verquickung von Bett und Gericht, Nachthemd und Justiz, Matratze und Gesetz“⁵⁰ geht. In den Szenen beim Advokaten Huld und dem Maler Titorelli, so erläutert Jeziorkowski weiter, wird „das Bett als Ort des Persönlichsten und Privaten zum Terrain des Öffentlichen und Offiziellen, zur Stätte der Rechtsberatung, juristischer Belehrung und Unterweisung und offenkundig gewichtiger Unterredungen“.⁵¹ Diese Beobachtung lässt sich mühelos auf *Das Schloß* übertragen; man denke nur an den Besuch beim gichtkrank im Bett liegenden Vorsteher, an das Gespräch mit der depressiv im Bett liegenden Wirtin und an die Episode

46 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 183 (04.08.1920).

47 Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 267.

48 Anastasia Hacopian, „Das Bett: Von der Metonymie zum Diskurs. Ein Einblick in die Bedeutung der Räumlichkeit“, in: *Duitse kroniek* 53 (2004), S. 101–120.

49 Kafka, *Die Verwandlung*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten* (KA), S. 163.

50 Jeziorkowski, „Das Bett“, S. 96.

51 Jeziorkowski, „Das Bett“, S. 97.

mit dem todmüden K. am Bettrand des wispernden Sekretärs Bürgel. Darüber hinaus ist das Bett bei Kafka natürlich als Ort der Macht erkannt worden. Die mächtigen Männer und Frauen, denen Josef K. oder später dann K. begegnen, liegen im Bett, und ihre eingeschüchterte Klientel hockt auf der Bettkante oder wird an den harten Bettpfosten gequetscht. Je mächtiger eine Figur, um so eher und tiefer vergraben liegt sie im Bett. Kempf notiert: „Das Bett ist einerseits eine Art Festung, in der sich die Autorität verschanzt, andererseits auch Krankenlager und damit Ausdruck der Schwäche dieser Autorität.“⁵² Wer keine Macht hat, der oder die bekommt, wenn überhaupt, einen Strohsack in einer Turnhalle oder ein über Fässer gelegtes Brett.

Im *Proceß*-Roman ist das Bett als Leitmotiv einer erdrückenden und erstickenden Macht vom Anfang bis zum Ende des Textes mit überaus eindrucksvoller Sorgfalt geführt, die hier nur kurz mit Verweis auf einige Stellen skizziert werden kann. Am Beginn steht die Verhaftung des verblüfft „halb aufrecht im Bett“ sitzenden Josef K.⁵³ Der kranke Advokat Huld empfängt ihn dann im Bett, und in der Szene mit dem Porträtmaler Titorelli wird K. tief in dessen miefendes Bett gedrängt, das quer direkt vor der zweiten Ausgangstür steht. Um diese zu erreichen, muss K. später seinen Stiefel „mitten auf das Federbett“ setzen und hinüberklettern, nur um sich jenseits der zweiten Tür wieder in den Gerichtskanzleien zu befinden, die ebenso stickig sind wie das ungelüftete Bett Titorellis.⁵⁴ In der zweiten Szene beim Advokaten Huld hat sich dieser in gottgleicher Macht so tief im Federbett vergraben, dass er, wie Gott, „nicht einmal zu sehen“⁵⁵ und nur noch seine freilich mächtige Stimme zu hören ist, deren durchdringender Ruf erschallt.⁵⁶ Huld ist hinter dem aufgetürmten weißen Bettzeug verborgen wie Gott hinter himmlischen Wolkenmassen. Dem herbeizitierten, eingeschüchterten, ebenfalls einem Prozess ausgelieferten Kleinunternehmer Block bleibt nichts anders übrig, als „mit einer Hand vorsichtig das Federbett“⁵⁷ zu streicheln und später, als er bereits als „Hund des Advokaten“⁵⁸ winselnd vor dessen Bett kniet, verlegen „mit

52 Franz R. Kempf, „Das Bild des Bettes und seine Funktion in Franz Kafkas Romanen *Amerika*, *Der Proceß* und *Das Schloß*“, in: Gerhard P. Knapp u. Wolff A. von Schmidt (Hgg.): *Sprache und Literatur. Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65. Geburtstag*, Bern, Frankfurt a. M. u. Las Vegas: Peter Lang 1981, S. 90–97, hier S. 91.

53 Kafka, *Der Proceß*, S. 7.

54 Kafka, *Der Proceß*, S. 222.

55 Kafka, *Der Proceß*, S. 259.

56 Block ist nicht einmal in der Lage, auf das aufgetürmte Bett zu blicken, als „sei der Anblick des Sprechers zu blendend, als daß er ihn ertragen könnte.“ (Kafka, *Der Proceß*, S. 260).

57 Kafka, *Der Proceß*, S. 263.

58 Kafka, *Der Proceß*, S. 265.

den Fingern durch das Fell des Bettvorlegers⁵⁹ zu fahren, nachdem er zuvor bereits den ganzen Tag im Dienstmädchenzimmer eingesperrt war und dort „immer auf dem Bett“⁶⁰ kniend die Schriften Hulds studiert hatte. Verdichtet wird die fein nuancierte Leitmotivik zuletzt in der berühmten, vom fahlen, federbettweißen Mondlicht beschienenen Exekutionsszene. K. wird von seinen beiden Henkern im Steinbruch wie ein Kind oder Kranker sorgfältig zu Bett gebracht: „Die Herren setzten K. auf die Erde nieder, lehnten ihn an einen Stein und *betteten* seinen Kopf obenauf.“⁶¹ K., der zuvor den auf dem Bettvorleger bettelnden Block als „Hund des Advokaten“ bezeichnet hatte, dem man hätte befehlen können, unter das Bett zu kriechen, wird nun seinerseits „Wie ein Hund!“ abgestochen.⁶²

Carolin Duttlinger hat allerdings darauf hingewiesen, dass die Audienz im Bett nicht nur als ‚surreal‘ zu verstehen sei, sondern als Rest einer vormodernen Lebenswelt zu gelten habe, in der etwa der Fürst die Bittsteller im Bett liegend empfing. Erst in der frühen Neuzeit entwickelt sich die bürgerliche Idee eines separaten, zumal elterlichen Schlafzimmers als Ort der Urszene im Zuge „fortschreitender Privatisierung, Individualisierung und Intimisierung“⁶³. In Kafkas Texten kommt es, so möchte ich Duttlingers wichtiges Argument zusammenfassen, zu einer postbürgerlichen Heimsuchung bürgerlicher Lebens- und Raumordnung unter Reaktivierung vorbürgerlicher Praktiken und Arrangements.

Denkt man an Betten bei Kafka, fällt einem womöglich neben dem zu Beginn des *Processes* im Bett überfallenen Josef K. und dem im *Urteil* plötzlich aufrecht im Bett stehenden und mit geschürztem Nachthemd tanzenden Vater Bendemann zumal der Anfang der *Verwandlung* ein, in der sich Gregor Samsa eines Morgens in ein ungeheures Ungeziefer verwandelt vorfindet, dessen erstes Abenteuer darin besteht, sich durch Schaukeln seines Chitinpanzers aus dem Bett zu wuchten. Diese womöglich berühmteste Bett- und Befreiungs-Szene, auf die noch weitere Bettszenen folgen, besitzt am Ende der *Verwandlung* ein entscheidendes Pendant. Es kommt zu einer Art Allianz zwischen Gregor und der knochigen Bedienerin, die als einzige mit ihm umgehen kann, wenn auch etwas grob. Sensibler Vertreter und derbe Arbeiterin verbünden sich miteinander und scheuchen mit Lust die schlafenden bürgerlichen Eltern in einer

59 Kafka, *Der Proceß*, S. 269.

60 Kafka, *Der Proceß*, S. 265.

61 Kafka, *Der Proceß*, S. 311. Herv. E. G.

62 Kafka, *Der Proceß*, S. 312.

63 Duttlinger, „Schlaflosigkeit“, S. 226.

Slapstick-Szene in aller Herrgottsfrühe aus dem warmen Ehebett, ein Scherz, der allerdings, und das ist der Haken, Gregors Ableben zur Voraussetzung hat:

Als sie [die Bedienerin] bald den wahren Sachverhalt erkannte, machte sie große Augen, pfiß vor sich hin, hielt sich aber nicht lange auf, sondern riß die Tür des Schlafzimmers auf und rief mit lauter Stimme in das Dunkel hinein: „Sehen Sie nur mal an, es ist krepieret; da liegt es, ganz und gar krepieret!“

Das Ehepaar Samsa saß im Ehebett aufrecht da und hatte zu tun, den Schrecken über die Bedienerin zu verwinden, ehe es dazu kam, ihre Meldung aufzufassen. Dann aber stiegen Herr und Frau Samsa, jeder auf seiner Seite, eiligst aus dem Bett. Herr Samsa warf die Decke über seine Schultern, Frau Samsa kam nur im Nachthemd hervor; so traten sie in Gregors Zimmer.⁶⁴

Der Slapstick mit den aufgeschreckten Eltern, die barfuß und mit zerzausten Haaren ins Zimmer ihres Sohnes laufen, hat, wie so oft bei Kafka, einen ernsten Hintergrund. In einem Brief an seine Verlobte Felice Bauer erläutert Kafka die Gründe für seine Aversion wider das elterliche Ehebett. Für eine genaue Lektüre der folgenden Passage als „Ursprungsmetapher allen Deformationsekel“ ist auf das große Kafka-Kapitel im Buch von Winfried Menninghaus über *Ekel* zu verweisen.⁶⁵ Kafka schreibt an Felice:

Das eine Mal verfolge ich auch das mit meinem Haß; der Anblick des Ehebettes zuhause, der gebrauchten Bettwäsche, der sorgfältig hingelegten Nachthemden kann mich bis nahe zum Erbrechen reizen, kann mein Inneres nach außen kehren, es ist, als wäre ich nicht endgültig geboren, käme immer wieder aus diesem dumpfen Leben in dieser dumpfen Stube zur Welt, müsse mir dort immer wieder Bestätigung holen, sei mit diesen widerlichen Dingen, wenn nicht ganz und gar, so doch zum Teil unlöslich verbunden, noch an den laufenwollenden Füßen hängt es wenigstens, sie stecken noch im ersten formlosen Brei.⁶⁶

Offenbar ist das Ehebett für Franz Kafka ein bedeutendes Möbelstück, aber eben keineswegs nur dieses. Das Bett ist bei Kafka „allgegenwärtig“⁶⁷.

Das einsame, überkalte oder überheiße Knabenbett, die als „kalte[s] Grab“ erfahrenen Hotelbetten,⁶⁸ die Bretter, Pritschen, Sofas, Kanapees und Stoffhaufen, die Strohsäcke und jene gefährlichen Betten, die halb Pritsche, halb Operationstisch sind, oder jene Bahre, auf der der untote *Jäger Gracchus* reist, ferner das pedantisch ordentliche Single-Bett, unter dem zwei Zelluloidbälle

64 Kafka, *Die Verwandlung*, S. 194.

65 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 355.

66 Kafka, *Briefe an Felice*, S. 729 (vmtl. 19.10.1916).

67 Jeziorkowski, „Das Bett“, S. 106.

68 Kafka, *Briefe an Felice*, S. 71 (03.11.1912).

klackernd auf und ab springen und dem alternden Junggesellen *Blumfeld* seinen Schlaf rauben –, aber eben auch die Pritsche, die mit einem brechreizerregenden Filzstumpf versehen ist, der zur Folter gehört, ferner die unsauberen Betten böser Mägde, geiler Advokaten und frecher, einander blutig prügelnder Liftboys, die Betten von Verwandten, Freunden und fernen Geliebten, von siechen Bürokraten, dann die im Schrank übereinander gestapelten Betten unanständiger Dienstmädchen, die auch gern miteinander schlafen, „die gewöhnlichen Bettsünden der Stadtkinder“,⁶⁹ die Betten (womöglich daraufhin) kranker Söhne, in die ungebeten nackte Ärzte und angezogene Väter kriechen, schmutzige und blutige Laken, erstickende Federbetten, der nackte, festgestampfte Boden eines paranoiden Tiers in seinem *Bau* und zuletzt das Sterbebett eines chinesischen Kaisers, der dem schnellen Boten eine letzte *kaiserliche Botschaft* ins Ohr flüstert, die uns nie erreichen wird –: Jedem, der Franz Kafka liest, wird rasch deutlich, dass man hier vor einer Herausforderung steht, die einem den Schlaf rauben könnte, wenn man sich denn auf sie einließe. Bereits in einer sehr frühen Erzählung liegt der um *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* bemühte Junggeselle Eduard Raban depressiv im Bett, „glatt zugedeckt mit gelbbrauner Decke“.⁷⁰ Nicht genug damit, dass diese Farben, wie aus Menninghaus' Buch zu lernen ist, Ekelsignale sind – die Farben von Urin und Kot –; das „ältliche[] hübsche[] Mädchen“, das Raban kraft- und lustlos umwirbt, die erste *vetula*, heißt: „Betty“.⁷¹ Angesichts dieser erdrückenden Datenlage ist es eine Erleichterung, dass im Kontext dieses Bandes nur in Grundzügen zu skizzieren ist, was die zahlreichen, wenn nicht ubiquitären und in jedem Fall prominenten, die Narration gebärenden und strukturierenden Betten bei Franz Kafka mit dem hier in Frage stehenden abenteuerlichen Erzählen zu tun haben. Auf diese Frage sind nun abschließend drei Antworten zu geben.

3

Bei der Lektüre der Schriften Kafkas hat sich erstens herausgestellt, dass *Bett*, *Kanapee* und *Pritsche* in seinen Texten eine in ihrer Semantik relativ stabile Trias bilden:

69 Kafka, [*Brief an den Vater*], S. 202.

70 Kafka, [*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*], in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente I* (KA), S. 18.

71 Kafka, [*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*], S. 40.

Das *Bett* ist grundsätzlich tabu, verbotener Ort, der für die kopulierenden Eltern und für die gebärende Mutter reserviert ist und sodann für deren Derivate, für alle Mächtigen mithin, die müde sind oder krank oder eben unanständig. Hier allerdings ist, zu denken wäre etwa an den Verlauf der Geschichte *Das Urteil*, Vorsicht geboten. Der gut zugedeckte Vater springt plötzlich auf und verurteilt das überfürsorgliche „Früchtchen“ Georg zum Tode durch Ertrinken, strahlend vor Einsicht.⁷² Zugang zum Bett gibt es für Söhne nur im Fall von Krankheit und Sterben. Allerdings ist das gelbbraune Bett selbst dann kein sicherer Ort. Der Landarzt denkt zunächst, der kranke Junge simuliere und möchte ihn „mit einem Stoß“ aus dem Bett treiben.⁷³ Nachdem er zuletzt doch die klaffende Wunde entdeckt hat, wird er, ein in der Tat seltsames Ritual, nackt zum Jungen ins Bett gelegt. Ähnlich liegen die Dinge im Fall der Erzählung *Das Ehepaar*, an deren Ende sich der Vater mit dem Kopf zu den Füßen des kranken Sohnes ins Bett drängt. Sex findet bei Kafka nur sehr gelegentlich im Bett statt, etwa die traumatische Verführung Karl Roßmanns vor Beginn des *Verschollenen* oder der enttäuschende zweite Sex K.'s mit Frieda nach der ersten heißen Nacht in den Bierlachen hinterm Tresen im *Schloß*. Eine weitere Ausnahme von der Regel findet sich gegen Ende des *Schloß*-Romans in der von Verschlafenheit und Traumverlorenheit umspielten Bett-Szene zwischen dem (offenbar durchtrainierten) Sekretär Bürgel und dem Landvermesser K., der nach Bürgel tastet und einen erotischen Traum gewinnt, in dem ein „Sekretär, nackt, sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes“ von K. „im Kampf“ bedrängt wird, bis er piepst wie ein Mädchen.⁷⁴ Als K. erwacht und den halbnackten Bürgel vor sich sieht, schießt ihm der Gedanke durch den Kopf, mit ihm zu schlafen, aber es kommt nicht dazu, da das alles immer weiter auf-schiebende Gespräch weitergeht: „[T]rotzdem streifte ihn beim Anblick der entblößten Brust Bürgels vom Traum her der Gedanke: ‚Hier hast Du ja Deinen griechischen Gott! Reiß ihn doch aus den Federn!‘“⁷⁵

Das *Kanapee* hingegen ist bei Kafka strikt weiblich codiert, Ort für Frauen und Dichter. Exemplarisch ist hier der *Verschollene* zu nennen. Das übelriechende Kanapee ist dort bei Strafe exklusiv für die riesenhafte Brunelda reserviert. In der Erzählung *Elf Söhne* räkelt sich dann, um ein weiteres Beispiel zu geben, der neunte, androgyn verführerische Sohn ebenfalls auf dem Kanapee:

72 Kafka, *Das Urteil*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten* (KA), S. 56–57: „Er strahlte vor Einsicht.“

73 Kafka, *Ein Landarzt*, S. 256.

74 Kafka, *Das Schloß*, S. 415.

75 Kafka, *Das Schloß*, S. 416.

Mein neunter Sohn ist sehr elegant und hat den für Frauen bestimmten süßen Blick. So süß, daß er bei Gelegenheit sogar mich verführen kann, der ich doch weiß, daß förmlich ein nasser Schwamm genügt, um allen diesen überirdischen Glanz wegzuwischen. Das Besondere an diesem Jungen aber ist, daß er gar nicht auf Verführung ausgeht; ihm würde es genügen, sein Leben lang auf dem Kanapee zu liegen und seinen Blick an die Zimmerdecke zu verschwenden oder noch viel lieber ihn unter den Augenlidern ruhen zu lassen. Ist er in dieser von ihm bevorzugten Lage, dann spricht er gern und nicht übel; gedrängt und anschaulich; aber doch nur in engen Grenzen; geht er über sie hinaus, was sich bei ihrer Enge nicht vermeiden läßt, wird sein Reden ganz leer. Man würde ihm abwinken, wenn man Hoffnung hätte, daß dieser mit Schlaf gefüllte Blick es bemerken könnte.⁷⁶

Ich habe die Passage ausführlich zitiert, weil es sich hier offenkundig auch um ein idealisierendes und sehr aufschlussreiches Selbstporträt des auf dem Kanapee träumenden Schriftstellers Franz Kafka handelt, der sich der Bilderempfängnis hingibt und, wenn alles gut geht, „nicht übel“ schreibt und, wie die treffende Formulierung lautet, „gedrängt und anschaulich“.

Die *Pritsche* als drittes Element der relativ stabilen narrativen Trias schließlich ist reine Männer- und Abenteuer Sache, was naheliegt, da sich Pritschen bekanntlich v.a. in homosozialen Kontexten finden, auf Schiffen, in Kasernen, Polizeiämtern und Gefängnissen. Folglich ist es die nur euphemistisch als „Bett“ bezeichnete Pritsche in der *Strafkolonie*, aus der jener Filzstumpf starr hervorragt, den die Delinquenten in den Mund nehmen müssen. Die dem *Tagebuch* anvertraute rattengesättigte Abenteuer Geschichte *Erinnerung an die Kaldabahn* spielt tief im Innern Russlands, ganz außer Sichtweite heteronormativer Familien-Kontrolle. Der einsame Ich-Erzähler darf einmal im Monat mit seinem Vorgesetzten, dem strengen Revisor, schlafen. Die Pritsche ist bei Kafka der Ort homosexueller Abenteuer:

[S]päter wurden wir ganz einig, beschimpften schamlos die Verwaltung, ich bekam geheime Versprechungen ins Ohr geflüstert über die Karriere, die er für mich erwirken wollte und schließlich fielen wir gemeinsam auf die Pritsche nieder in einer Umarmung die wir oft zehn Stunden nicht lösten. Am nächsten Morgen reiste er wieder als mein Vorgesetzter weg.⁷⁷

In den als Ketten einzelner Episoden arrangierten ‚direkten Abenteuer Geschichten‘ Kafkas, und das ist neben der Trias mein zweiter Punkt, markieren die unterschiedlichen Betten bzw. Schlafgelegenheiten den strikt abwärts

76 Kafka, *Elf Söhne*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten (KA)*, S. 290.

77 Kafka, *Tagebücher*, S. 685.

weisenden Neigungswinkel der Narration. Auch das lässt sich exemplarisch am *Verschollenen* illustrieren.

Der Weg Karl Roßmanns beginnt unbehaglich „an den Bettpfosten“ des Heizers „gequetscht“⁷⁸, also im Zwischendeck des Bewusstseins in unverantwortlich homoerotischer Zone: „Wo hast Du denn den schönen Knaben aufgegebelt“,⁷⁹ rufen anzüglich die Küchenmädchen, die ihre schmutzigen Schürzen notgedrungen selbst begießen. Beim Kapitän erfolgt die Rückblende zur Vergewaltigung durch das Prager Küchenmädchen in deren Bett, was zur Auswanderung Roßmanns zwang, da sie, angeblich, von ihm schwanger wurde. Beim Onkel Jakob kommt Karl zunächst in den Genuss einer Suite mit separater „Schlafkammer“⁸⁰: der scheinbar sichere bürgerliche Neuanfang in den USA; das Bett, der Ort des Traumas, ist unsichtbar geworden. Die Sekurität aber verwirkt er, nachdem er zu lange im zweideutigen Landhaus bei New York bleibt, wo Klara ihn mit Jiu-Jitsu gewaltsam auf ein Kanapee zwingt,⁸¹ und er, dergestalt in die weibliche Position bugsiert, später einen Blick auf ihren schönen Bräutigam Mack werfen darf, der im „großen Himmelbett“ liegt.⁸² Auf dem Marsch nach Ramses sucht der verstößene Karl die „billigste Bettstelle“⁸³ und findet sich in einem Zimmer mit den zwei Landstreichern wieder, die die beiden Betten besetzt halten,⁸⁴ was ihr künftiges Ausnutzungsverhältnis definiert. Die Oberköchin im *Hotel occidental* lässt ihn dann für eine Nacht auf ihrem Kanapee schlafen, doch wird er dort, nackt unter der Bettdecke gefangen und, auf dem bei Kafka weiblich codierten Schlafmöbel, von Therese heimgesucht. Von dort führt Karls Weg in den riesigen Schlafsaal der stets abgehetzten Liftboys mit ihren blutigen Prügelorgien.⁸⁵ Karl verliert diesen Job, nachdem er den ihm nachstellenden sturzbetrunkenen Robinson vorübergehend in einem Bett im Schlafsaal abgelegt hat.⁸⁶ In der Wohnung mit Delamarche, Robinson und Brunelda gibt es dann gar kein Bett mehr, und „auf dem Kanapee war trotz seiner großen Breite neben Brunelda nicht der geringste Platz“.⁸⁷

78 Kafka, *Der Verschollene*, S. 9. Das Motiv der an die harten Bettpfosten gequetschten Protagonisten findet sich dann u.a. auch im *Proceß* und im *Schloß*.

79 Kafka, *Der Verschollene*, S. 18.

80 Kafka, *Der Verschollene*, S. 54.

81 Kafka, *Der Verschollene*, S. 91.

82 Kafka, *Der Verschollene*, S. 119.

83 Kafka, *Der Verschollene*, S. 128.

84 Kafka, *Der Verschollene*, S. 133.

85 Kafka, *Der Verschollene*, S. 193.

86 Kafka, *Der Verschollene*, S. 220.

87 Kafka, *Der Verschollene*, S. 293.

Seinen Schlafplatz findet Karl auf dem Boden auf einem Stapel glatter, gleitender Vorhänge, der den mit Blick aufs Bett skizzierten Neigungswinkel des Abenteurers vom schaukelnden Auswandererschiff bis in den Schmutz noch einmal virtuos allegorisiert. Wäre es ein ordentlicher Stapel gewesen, sozusagen kleinbürgerlich auf Stoß gestaucht, „so wäre es ein erträgliches Lager geworden, so war es nur eine schaukelnde und gleitende Masse, auf die sich aber Karl trotzdem augenblicklich legte“.⁸⁸ Doch endet der unaufhaltsam gleitende Abstieg Karl Roßmanns hier nicht, denn er wird auf den Balkon vertrieben, da Brunelda ihre Ruhe haben möchte. Diese Balkon-Szene des *Verschollenen* lenkt den Durchgang durch die bei Kafka allgegenwärtigen Betten nun zur literarhistorisch notorisch gewordenen *Pawlatsche*, dem Prager Balkon im Hause Hermann Kafkas, und führt damit zum dritten und letzten Punkt: zur Initialzündung abenteuerlichen Erzählens bei Franz Kafka.

Der Verschollene und *Das Schloß* sind spiegelbildlich einander zugeordnete ‚direkte‘ Abenteuergeschichten, deren erste den sukzessiven *Verlust* des sicheren Bettes zum Gegenstand hat, während der von Beginn an eine Schlafgelegenheit suchende K. im *Schloß* letztlich nichts anders möchte, als was ihm beständig und bis zuletzt vorenthalten wird: endlich ein sicheres Bett. Welchen Bezug haben aber die von mir so genannten ‚Umschlagsgeschichten‘, das andere Modell abenteuerlichen Erzählens, zum Bett? Es handelt sich ebenfalls um Bettgeschichten, denn an ihrem Anfang steht immer wieder neu das plötzliche Aufwachen im Abenteuer einer radikal anders gewordenen Welt. Das Bett ist nicht sicher; man kann darin verhaftet werden.

Gerhard Neumann hat in der Einleitung zu seinem Buch über Kafka als *Experten der Macht* die berühmte Szene mit der *Pawlatsche* aus dem *Brief an den Vater* als die traumatisierende Urszene des „Einsamkeits- und Außenseiter-Schocks“ Franz Kafkas benannt, die „immer eine Schreibgeschichte bleiben“ werde: „Er lernt“ in dieser Nacht, erläutert Neumann, „durch Traumatisierung, was eine aufgedrängte Außenseiterposition ist“.⁸⁹ Im Rahmen der Fiktion bestätigt Kafka diese Lektüre Neumanns, insofern der auf den Balkon verstoßene *Verschollene* Karl Roßmann auf dem Nachbarbalkon in tiefer Dunkelheit einen Studenten erkennt, der dort am gleißend hell erleuchteten Schreibtisch sitzt, liest und schreibt. Im Gespräch mit Karl stellt sich heraus, dass der Student wie der Autor Kafka ein Nachtarbeiter ist, der auf das Schlafen weitestgehend verzichtet hat und sich mit schwarzem Kaffee wachhält: „[S]chlafen werde ich, wenn ich mit dem Studium fertig bin“, sagt

88 Kafka, *Der Verschollene*, S. 294.

89 Gerhard Neumann, *Franz Kafka. Experte der Macht*, München: Hanser 2012, S. 8.

er.⁹⁰ Die berühmt gewordene Szene mit der Pawlatsche wiederum schildert Kafka im *Brief an den Vater* wie folgt:

Direkt erinnere ich mich nur an einen Vorfall aus den ersten Jahren [...]. Ich winselte einmal in der Nacht immerfort um Wasser, gewiß nicht aus Durst, sondern wahrscheinlich teils um zu ärgern, teils um mich zu unterhalten. Nachdem einige starke Drohungen nicht geholfen hatten, nahmst Du mich aus dem Bett, trugst mich auf die Pawlatsche und ließest mich dort allein vor der geschlossenen Tür ein Weilchen im Hemd stehn. [...] Ich war damals nachher wohl schon folgsam, aber ich hatte einen innern Schaden davon.⁹¹

Ich möchte die These vertreten, dass die Außenseiterposition nicht erst durch die freilich grässliche Verfrachtung auf den zugigen nächtlichen Balkon gestiftet wird. Das Trauma besteht m.E. bereits darin, dass der riesige Vater das wehrlose Kind plötzlich gegen dessen Willen aus dem vermeintlich sicheren Bett herausreißt, es sozusagen überfällt und verhaftet. Dieser Gewaltakt ist der eigentliche Schock, der Beginn des Abenteuers, das Kafka in seinen Erzählungen immer aufs Neue inszeniert und uns zumutet. Das Bett ist kein sicherer Ort, nie mehr und nirgends. Die Robinsonade ist total geworden. Es ist für die Leserinnen und Leser Kafkas schwieriger, die exklusive Balkonszene nachzufühlen, während hingegen jeder und jede den Schreck versteht und gewiss auch kennt, der mit einem gewaltsamen Geweckt-werden einhergeht, dem Miniatur-Trauma menschlichen und tierischen Alltags. Mit dem Geweckt-werden, dem Aufwachen und damit dem Bewusst-werden wider Willen überhaupt ist das Basismodell für die Umschlagsgeschichten gegeben, und deren Strukturformel gibt das *Tagebuch* in einem späten Eintrag in erschreckender Kürze an:

Aus tiefem Schlaf wurde ich aufgeschreckt. In der Mitte des Zimmers saß an einem kleinen Tischchen bei Kerzenlicht ein fremder Mann. Er saß im Halbdunkel breit und schwer, der aufgeknöpfte Winterrock machte ihn noch breiter.⁹²

Mit den Betten als Markern des narrativen Neigungswinkels einerseits und mit dem Bett als unsicherem Ort des alltäglichen Traumas unseres womöglich immer erschrockenen Aufwachens andererseits ist der Bezug dieses Möbelstücks zu den zwei Grundmodellen abenteuerlichen Erzählens bei Franz Kafka benannt. Was bleibt, ist neben vielen anderen Fragen die Frage, warum exakt die *Bettkante* zum bevorzugten Aufenthaltsort der gedemütigten und

⁹⁰ Kafka, *Der Verschollene*, S. 347.

⁹¹ Kafka, [*Brief an den Vater*], S. 149.

⁹² Kafka, *Tagebücher*, S. 876 (20.12.1921).

winselnden Charaktere in der Erzählkunst Kafkas avanciert. Auch darüber informiert der *Brief an den Vater*, der uns wissen lässt, was Hermann Kafka zur Begrüßung eines neu erschienenen Buches seines Sohnes regelmäßig zu sagen pflegte, falls er nicht gerade Karten spielte: „Leg’s auf den Nachttisch!“⁹³

4

In meinem Durchgang durch einige Textpassagen habe ich das Abenteuer bei Franz Kafka zunächst als Widerfahrnis gekennzeichnet, dann die veränderte, sozusagen die Mäuse-Perspektive auf das Abenteuer zu umreißen und mit Bezug auf Arendt und Adorno näher zu bestimmen versucht. Hingewiesen habe ich dann auf das von Kafka selbst im Niemandsland zwischen Wachen und Schlafen gesuchte Abenteuer nächtlichen Schreibens. Schließlich habe ich zwei Modelle abenteuerlichen Erzählens, die von mir behelfsweise so titulierten direkten Abenteuer geschichten und die Umschlagsgeschichten, voneinander abgehoben und deren Konturen mit Blick auf das Möbelstück „Bett“ skizziert.

Für alle, die sich genauer mit Kafka beschäftigt haben, ist jedoch klar, dass eine derart ‚ordentlich stapelnde‘ Rekonstruktion, die aufzugehen scheint wie eine Patience oder beinahe wie eine traditionelle Abenteuer geschichte, nur den Anfang künftiger Arbeit am Abenteuer bei Kafka markieren kann, in dessen Werk ‚ein Käfig einen Vogel suchen geht‘. Die übereinander geschichteten glatten Text- und Stoffmassen kommen, sobald man ihnen vertraut, sie gar für ein stabiles Bett zu halten beginnt und sich auf ihnen entspannt, unweigerlich ins Gleiten. Es handelt sich um kein Bett, sondern um lose aufgestapelte glatte Vorhänge.⁹⁴ Auch dem von Kafka intensiv reflektierten Verhältnis zwischen Im-Bett-Liegen und Aufstehen liegt das von Gerhard Neumann wegweisend beschriebene ‚gleitende Paradox‘ zu Grunde. Eines der zahlreichen Paradoxa

93 Kafka, [*Brief an den Vater*], S. 192. Diese „für uns berühmt gewordene Begrüßung meiner Bücher“ (ebd.) führt dazu, dass auch der Nachttisch in Kafkas Texten zu einem bedeutsamen Möbelstück aufrückt, wenn etwa zu Beginn des *Processus* das Nachttischen Fräulein Bürstners als provisorischer Büroschreibtisch der Schergen dient oder Josef K. später vom Advokaten Huld einen Schlag auf die Hand bekommt, als er es gedankenverloren wagt, seine Hand auf dessen Nachttisch zu legen (vgl. Kafka, *Der Proceß*, S. 250).

94 Die Herausarbeitung der theatralischen Dimension zahlreicher Kafka-Szenen und -Auftritte könnte auch hier beginnen. Die im *Verschollenen* noch aufgestapelten Vorhänge hängen später vor den Darbietungen im literarischen „Privattheater“. Vgl. zum Begriff: Sigmund Freud u. Joseph Breuer, *Studien über Hysterie* (1895), Frankfurt a. M.: Fischer 1970, S. 20.

oder eigentlich: eine der unlösbaren Antithesen, die Neumann studiert, findet sich in den *Tagebüchern* und bietet eine weitere philosophische Bettgeschichte:

Am Sicherheben hindert ihn eine gewisse Schwere, ein Gefühl des Gesichertseins für jeden Fall, die Ahnung eines Lagers, das ihm bereitet ist und nur ihm gehört, am Stilliegen aber hindert ihn eine Unruhe die ihn vom Lager jagt, es hindert ihn das Gewissen, das endlos schlagende Herz, die Angst vor dem Tod und das Verlangen ihn zu widerlegen, alles das läßt ihn nicht liegen und er erhebt sich wieder. Dieses Auf und Ab und einige auf diesen Wegen gemachte zufällige, flüchtige, abseitige Beobachtungen sind sein Leben.

Deine Darstellung ist trostlos, aber nur für die Analyse, deren Grundfehler sie zeigt. Es ist zwar so, daß der Mensch sich aufhebt, zurückfällt, wieder sich hebt u.s.f. aber es ist auch gleichzeitig und mit noch größerer Wahrheit ganz und gar nicht so, er ist doch Eines, im Fliegen also auch das Ruhen, im Ruhen das Fliegen und beides vereinigt wieder zu jedem Einzelnen, und die Vereinigung in jedem, und die Vereinigung der Vereinigung in jedem u.s.f. bis, nun, bis zum wirklichen Leben, wobei auch diese Darstellung noch ebenso falsch ist und vielleicht noch täuschender als die Deine. Aus dieser Gegend gibt es eben keinen Weg bis zum Leben, während es allerdings vom Leben einen Weg hierher gegeben haben muß. So verirrt sind wir.⁹⁵

Der erste Teil der Antithese schildert den zwischen Bett und Tagesleben bis zur totalen Erschöpfung hin und her gejagten Menschen, der zweite Teil aber gibt den ganz woandershin ‚ablenkenden‘ Blick frei auf einen dritten Zustand jenseits der heillosen Polarität von Aktivität und Passivität; einen Zustand, in dem „Ruhen“ und „Fliegen“ miteinander „vereinigt“ wären, wobei dieser Zustand jedoch auch keine stabile Lösung der Spannung des ersten Teils darstellt, da er sich in einer Gegend ereignet, von der aus kein Weg „bis zum wirklichen Leben“ führt. Man kann im zweiten Teil bzw. in der Vereinigungsthese eine Variante des von Kafka ebenfalls im Tagebuch evozierten „stehende[n] Sturm[s]“ erkennen⁹⁶ oder mit Gerhard Neumann eine Anspielung auf das Paradoxon Zenons vom im Flug ruhenden Pfeil, mit dem sich Kafka auseinandergesetzt hat.⁹⁷ Jenseits der Theorie des Paradoxons und dessen, was Neumann treffend Kafkas „Denklabyrinth“ nennt,⁹⁸ gibt es für diesen dritten Zustand neben Panikschlaf und gejagtem Wachsein eine weitere, ganz einfache

95 Kafka, *Tagebücher*, S. 861 f.

96 Kafka, *Tagebücher*, S. 259 f.

97 Für diese Vermutung spricht die Asymmetrie, dass in Kafkas Rätsel nicht das Aufstehen bzw. Aufgestanden-sein als die eigentlich doch erwartbare Antithese fungiert, sondern sogleich das über den Gegensatz zwischen Liegen und Stehen gleichermaßen hinaus-schießende „Fliegen“. Dank an Wolfram Ette für den entsprechenden Hinweis.

98 Gerhard Neumann, „Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘“, in: *DVjs* 42 (1968), S. 702–744, hier: S. 714.

Erklärung: Der im zweiten Teil im Bett ruhende Mensch *träumt*, und er träumt den seligen Traum vom Fliegen, und deshalb „vereinigt“ er tatsächlich Ruhe und Fliegen, liegt und fliegt er simultan: Er f/liegt. Neumann argumentiert, dass die „Synthese“ des zweiten Teils, das „wirkliche Leben“, „ohne alle aus dem Gedankengang ableitbare Konsequenz“ plötzlich und schockierend herausspringe, dass es also keinen kontinuierlichen Übergang von diesem in einer anderen „Gegend“ möglichen ruhendem Flug ins wirkliche Leben gebe.⁹⁹ Diese Beobachtung ist triftig: Der im Bett ruhende Mensch wird jäh aus seinem Flugraum herausgerissen, wacht auf und sieht sich von neuem in die jagende Unruhe hineingestoßen, die der erste Teil geschildert hatte. Damit schließt sich die vermeintlich zweigeteilte Tagebuch-Passage zu einem erbarmungslosen Ring, der die Erzählung immer weiterer Bettgeschichten erzwingt: „unsern kleinen Einfall haben wir im Kreis herumgejagt.“¹⁰⁰

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (= *Gesammelte Schriften 10.1*), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 254–287.
- Arendt, Hannah, „Die verborgene Tradition“, in: dies., *Die verborgene Tradition. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 50–79.
- Duttlinger, Carolin, „Schlaflosigkeit. Kafkas *Schloss* zwischen Müdigkeit und Wachen“, in: „*Schloss*“-*Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, hg. v. Malte Kleinwort u. Joseph Vogl, Bielefeld: transcript 2013, S. 219–243.
- Hacopian, Anastasia, „Das Bett: Von der Metonymie zum Diskurs. Ein Einblick in die Bedeutung der Räumlichkeit“, in: *Duitse kroniek 53* (2004), S. 101–120.
- Jeziorkowski, Klaus, „Das Bett“, in: *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Proceß*, hg. v. Hans Dieter Zimmermann, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 95–107.
- Kafka, Franz, *Die Verwandlung*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten* (= *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*), hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Ein Landarzt*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten* (= *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*), hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Briefe an Milena. Erweiterte Neuauflage*, Frankfurt a. M.: Fischer 1986.

99 Neumann, „Umkehrung und Ablenkung“, S. 714.

100 Kafka, *Tagebücher*, S. 259.

- , [Brief an den Vater], in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (= *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*), hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Tagebücher*, in: ders., *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Briefe 1902–1924*, hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1958.
- , *Das Schloß*, in: ders., *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born, 11. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer 2009.
- , *In der Strafkolonie*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten* (= *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*), hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Der Proceß* in: ders., *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , [Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande], in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente I* (= *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*), hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Das Urteil*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten* (= *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*), hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Elf Söhne*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten* (= *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*), hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- , *Der Verschollene* in: ders., *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- Kempf, Franz R., „Das Bild des Bettes und seine Funktion in Franz Kafkas Romanen *Amerika*, *Der Prozeß* und *Das Schloß*“, in: *Sprache und Literatur. Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65. Geburtstag*, hg. v. Gerhard P. Knapp u. Wolff A. von Schmidt, Bern, Frankfurt a. M. u. Las Vegas: Peter Lang 1981, S. 90–97.
- Koch, Hans-Gerd, „Kafkas Kanapee“, in: *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Proceß*, hg. v. Hans Dieter Zimmermann, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 85–94.
- Menninghaus, Winfried, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Neumann, Gerhard, *Franz Kafka. Experte der Macht*, München: Carl Hanser 2012.

—, „Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘“, in: *DVJs* 42 (1968), S. 702–744.

Robertson, Ritchie, *Franz Kafka. Leben und Schreiben*, Darmstadt: WBG 2009

Sigmund Freud u. Joseph Breuer, *Studien über Hysterie* (1895), Frankfurt a. M.: Fischer 1970.

Leopold Bloom oder Vom Abenteuer des Erzählens

Kein Vorspiel im Bett

Bei seiner Einführung ins Thema unserer Ringvorlesung sprach Martin von Koppfenfels zu Semesterbeginn davon, dass der Begriff „Ring“, den wir hier nutzen, Geschlossenheit suggeriert und somit Erwartungen weckt, die kaum erfüllt werden können. Statt runde Sachen abzuliefern, bietet unser Vortragsreigen, da jede Woche jemand anderes antritt, einen klaren Fall von episodischem Erzählen, bei dem man nach keiner Episode weiß, was einem in der nächsten bevorsteht (und ob man bei der übernächsten noch dabei sein will), mithin eine Fahrt ins Ungewisse und damit selbst ein Abenteuer, das hochgradig kontingent und in seinem Ausgang offen bleibt: Es kann immer alles anders kommen. Und so kommt es auch am heutigen Abend, da ich in diesem Ringelreihen antrete, über Leopold Bloom als Glücksritter zu sprechen.

Leopold Bloom ist die Zentralfigur eines Monumentalromans der Moderne, des *Ulysses* von James Joyce,¹ erstmals vor genau 100 Jahren in der amerikanischen Zeitschrift *The Little Review* als Serie erschienen, bevor die Pariser Buchausgabe 1922 den kompletten Text herausbrachte. Das ist auch schon die einzige Gewissheit, die ich heute Abend mitteilen kann. Noch nie ist mir der Inbegriff des Wortes „Risiko“ derart bewusst geworden wie Anfang des Jahres, als ich mich zur Übernahme dieses Themas bereiterkläre (es geschah nicht auf eigenes Drängen), und erst recht letzte Woche, als ich mich daransetzen musste, es auszuarbeiten. Mein einziger – und damit *Ihr* einziger – Trost: ich habe das Glück kompetenter Kolleginnen und Freunde. Namentlich darf ich hier Susanne Gödde nennen,² mit der ich vor vier Jahren ein *Odyssee/Ulysses*-Seminar gehalten habe, dem ich viel verdanke, beispielsweise gleich meine Einstiegspassage.

Bloom's acts?

He deposited the articles of clothing on a chair, removed his remaining articles of clothing, took from beneath the bolster at the head of the bed a folded long white nightshirt, inserted his head and arms into the proper apertures of the

-
- 1 James Joyce, *Ulysses*, The Gabler Edition, New York: Vintage 1986. Textnachweise erfolgen in der Zeilenzählung pro Kapitel dieser Ausgabe.
 - 2 Ausdrücklich danke ich auch Wolfram Ette für seine Formulierungshilfen, besonders in der 4. Episode.

nightshirt, removed a pillow from the head to the foot of the bed, prepared the bedlinen accordingly and entered the bed.³

Blooms Verrichtungen?

Er legte die Kleidungsstücke auf einen Stuhl, zog seine eigene noch verbliebene Kleidung aus, holte unter dem Keilkissen am Kopfende des Bettes ein zusammengefaltetes langes weißes Nachthemd hervor, steckte Kopf und Arme durch die dafür vorgesehenen Öffnungen des Nachthemds, legte ein Kissen vom Kopfende ans Fußende des Bettes, richtete entsprechend das Bettzeug und begab sich ins Bett.⁴

Dublin, 17. Juni 1904, gegen drei Uhr in der Früh. Bloom geht zu Bett. Ein Tag geht zu Ende, ein langer Tag, an dem viel geschehen ist, an dem womöglich manches anders wurde, das Leben vielleicht eine neue Wendung nahm, und doch war es ein Tag wie viele andere, ein Allerweltstag, der Bloom ziemlich erschöpft zurücklässt. Deshalb ist er froh, endlich heimzukommen und in sein Bett steigen zu können.

How?

With circumspection, as invariably when entering an abode (his own or not his own): with solicitude, the snakespiral springs of the mattress being old, the brass quoits and pendent viper radii loose and tremulous under stress and strain: prudently, as entering a lair or ambush of lust or adders: lightly, the less to disturb: reverently, the bed of conception and of birth, of consummation of marriage and of breach of marriage, of sleep and of death.⁵

Wie?

Mit Umsicht, wie stets, wenn er sich in eine Wohnstätte begab (seine eigene oder auch nicht seine eigene): mit Achtsamkeit, denn die schlangenspiraligen Sprungfedern der Matratze waren ausgeleiert, die Messingringe und freistehenden Viperradien locker und wacklig geworden von Druck und Zug: bedächtig und klug, als betrete er ein Lager oder Versteck der Lust oder der Nattern: leicht, um so wenig wie möglich zu stören: ehrerbietig, ins Bett der Empfängnis und der Geburt, des Ehevollzugs und des Ehebruchs, des Schlafs und des Todes.⁶

Sein oder nicht sein Bett? Der Unterschied ist nicht leicht auszumachen, aber dennoch ganz entscheidend. Denn wenn das Bett, in das er steigt, mittlerweile einem anderen gehören sollte, ist Blooms Heimkehr keine mehr, sondern Rückkehr in ein Heim, in das sich längst ein anderer gebettet hat. Wie aber lässt sich Bettbesitz überhaupt je schlüssig vor- und nachweisen? In der

3 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2108–2113.

4 James Joyce, *Ulysses*, übers. v. Hans Wollschläger, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 929.

5 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2114–2121.

6 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 4), S. 929–930.

Odyssee benutzt Penelope das Ehebett bekanntlich als Erkennungszeichen, um den Fremden, der sich als Odysseus ausgibt, auf die Probe zu stellen und ihm Gelegenheit zu geben, sich zweifelsfrei als ihr lang vermissteter Gatte zu erweisen, denn nur dieser, der das Bett einst selbst gebaut hat, weiß ja, dass es sich nicht von der Stelle rücken lässt, da ein tief verwurzelter Ölbaum einen seiner Pfosten bildet.⁷ Solcherlei Gewissheit hat Bloom leider nicht. In seinem Haus, so stellt er fest, als er im Dunkeln umhertappt und sich an allen Ecken und Enden stößt, sind die Möbel verstellt.⁸ Und was er erst im Bett an Zeichen findet, deutet peinlich klar auf andere Präsenzen, anwesende wie anwesend gewesene, deren Hinterlassenschaften ihm zu schaffen machen und die auch uns zu denken geben. Ich zitiere zusammenhängend den Rest dieser Passage:

What did his limbs, when gradually extended, encounter?

New clean bedlinen, additional odours, the presence of a human form, female, hers, the imprint of a human form, male, not his, some crumbs, some flakes of potted meat, recooked, which he removed.

If he had smiled why would he have smiled?

To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last, only and alone whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity.

What preceding series?

Assuming Mulvey to be the first term of his series, Penrose, Bartell d'Arcy, professor Goodwin, Julius Mastiansky, John Henry Menton, Father Bernard Corrigan, a farmer at the Royal Dublin Society's Horse Show, Maggot O'Reilly, Matthew Dillon, Valentine Blake Dillon (Lord Mayor of Dublin), Christopher Callinan, Lenehan, an Italian organgrinder, an unknown gentleman in the Gaiety Theatre, Benjamin Dollard, Simon Dedalus, Andrew (Pisser) Burke, Joseph Cuffe, Wisdom Hely, Alderman John Hooper, Dr Francis Brady, Father Sebastian of Mount Argus, a bootblack at the General Post Office, Hugh E. (Blazes) Boylan and so each and so on to no last term.⁹

Was bekamen seine Glieder, als er sie nach und nach langsam ausstreckte, zu spüren?

Frische saubere Bettwäsche, zusätzliche Düfte, die Gegenwart einer menschlichen Gestalt, weiblich, ihrer, den Eindruck einer menschlichen Gestalt, männlich, nicht seiner, ein paar Krümel, ein paar Flocken des Inhalts von Fleischkonserven, aufgewärmt, die er entfernte.

7 Homer, *Die Odyssee*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Reinbek: Rowohlt 2008, S. 406.

8 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.1280.

9 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2122–2142.

Wenn er gelächelt hätte, warum hätte er gelächelt?

Bei dem Gedanken, daß jeder, der hereinkommt, sich einbildet, er sei der erste, der hereinkommt, während er doch immer der letzte einer vorangegangenen Reihe ist, selbst wenn er der erste einer nachfolgenden ist, insofern als sich jeder einbildet, der erste, letzte, einzige und alleinige zu sein, während er doch weder der erste noch der letzte noch der einzige und alleinige ist in einer Reihe, die im Unendlichen beginnt und ins Unendliche sich fortsetzt.

Welche vorangegangene Reihe?

Wenn man Mulvey einmal als ersten in seiner Reihe annahm, Penrose, Bartell d'Arcy, Professor Goodwin, Julius Mastiansky, John Henry Menton, Pater Bernard Corrigan, ein Bauer auf der Pferdeschau der Royal Dublin Society, Maggot O'Reilly, Matthew Dillon, Valentine Blake Dillon (Lord Mayor von Dublin), Christopher Callinan, Lenehan, ein italienischer Drehorgelspieler, ein unbekannter Herr im Gaiety Theatre, Benjamin Dollard, Simon Dedalus, Andrew (Pisser) Burke, Joseph Cuffe, Wisdom Hely, Alderman John Hooper, Dr. Francis Brady, Pater Sebastian vom Mount Argus, ein Stiefelwischer am Hauptpostamt, Hugh E. (Blazes) Boylan und so weiter und so fort bis zum nimmerletzten.¹⁰

Wir sind gegen Ende der 17. und damit vorletzten Episode dieses langen Romans, im sogenannten „Ithaka“-Kapitel, und wer es geschafft hat, bis hierhin zu folgen, ist einiges gewohnt. Zumal das nachmittägliche Rendezvous zwischen der Sängerin Molly Bloom und ihrem Impresario Boylan, bei dem nicht nur die anstehende Tournee genauer besprochen, sondern auch die bestehende, aber seit einem Jahrzehnt nicht mehr vollzogene Ehe der Blooms lustvoll gebrochen wurde, wie die Bettzeichen bezeugen, war uns längst klar. Dennoch kommt diese Enthüllung zum Schluss als Schock: eine Serie also, eine ganze lange Reihe von – ja, was? – Verehrern, Bewerbern oder gar Liebhabern hat sich Molly gegönnt? 24 werden namentlich genannt, so viele wie die *Odyssee* Gesänge hat, aber da es ausdrücklich heißt, dass die Reihe sich fortsetzt, mag Molly es bald schon auf 108, so wie Penelope, bringen. Anders als Penelope jedoch zeigt sie sich Freiern gegenüber nicht grundsätzlich abgeneigt, gelegentlich sogar sehr aufgeschlossen, und ganz anders als Odysseus nimmt Bloom bei seiner Rückkehr keineswegs die Rolle eines mächtigen Hausherrn ein, der den großen Bogen spannt und die dreisten Freier niedermetzelt, um sein Bett von allen Okkupanten freizumachen und die Ordnung im besetzten Hause wiederherzustellen. Was macht Bloom stattdessen? Er lächelt, wie es heißt, und sinniert über die Eitelkeit von Potenzprotzen wie Boylan, sich für den ersten und einzigen zu halten, statt sich mit Demut in den Reigen der Lusterfüller, die Mollys Wohlergehen dienen, einzureihen. In dieses Schicksal fügt sich Bloom. Anschließend küsst er, wie wir

10 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 4) S. 930–931.

lesen, seine Frau auf beide Pobacken, die sich ihm, da er ja verkehrt herum ins Bett gestiegen ist, melonenrund und groß entgegenwölben,¹¹ hält mit ihr noch kurz und schläfrig Zwiesprache über seinen Tag und schläft ein.

Glücksritter, so viel ist sofort klar, sehen doch sehr anders aus. Und so kommt mein Beitrag zu dieser Ringvorlesung unversehens zu einem frühen Ende: eine kurze Episode, die ihr Thema klar verfehlt. Leopold Bloom ist ein „Everyman or Noman“, wie es kurz vor der Bettpassage in wünschenswerter Klarheit heißt.¹² Ein Abenteurer, Risikospiele, Glücksspieler, Glücksritter gar ist er mit Sicherheit nicht: „He had not risked, he did not expect, he had not been disappointed, he was satisfied“,¹³ so lesen wir ausdrücklich und ganz unzweideutig zu Beginn des „Ithaka“-Kapitels. Wer also den heutigen Abend noch anders nutzen will, hat jetzt die letzte Chance zu gehen. Allen anderen kann ich für die nächsten 45 Minuten immerhin folgendes in Aussicht stellen: In vier Episoden sowie einem kleinen Nachspiel will ich mich nun doch in das Terrain des Themas vorwagen und mein Glück als *Ulysses*-Leser versuchen. Dazu bietet mir das „Ithaka“-Kapitel, also der Moment von Blooms Rückkehr oder, homerisch gesprochen, Nostos sowohl den Ausgangs- wie den Zielpunkt. Denn wenn ein Risiko sich lohnen und das Glück sich überhaupt irgendwann einstellen mag, dann mit Sicherheit am Ende. Bis dahin aber ist es eine lange Strecke, die uns in der reflektierenden Lektüre, wie ich sie nun versuchen möchte, einiges abverlangt. Und somit fangen wir an.

1. Episode: Kein Abenteuer in der Stadt

Wenn wir uns im Zuge einer „Philologie des Abenteuers“, wie ja unser Großunternehmen heißt, und zumal mit Blick aufs Abenteuer in der Moderne, wo diese Erzählform häufig abgelehnt und allenfalls noch in der Populär- und Jugendliteratur geduldet wird,¹⁴ während ernsthafte Erzähltexte sich programmatisch davon abstoßen und statt Plot und Action psychologische Raffinesse bieten sowie statt ferne, fremde Welten lieber die lokale Alltagswelt erkunden wollen – wenn wir uns in diesem Zuge also Joyces *Ulysses* zuwenden, müssen wir offenbar ganz anders ansetzen. Denn auf der Ebene dessen, *was* erzählt wird, lässt sich dieser Roman an programmatischer Alltäglichkeit, ja

11 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2241.

12 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2008.

13 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.349–350.

14 Hierzu ausführlich die Einleitung und Beiträge in: *Abenteuer und Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, Paderborn: Brill / Fink 2020.

Banalität kaum überbieten: Ein mäßig erfolgreicher Anzeigenakquisiteur in früher Midlife-, Ehe- und Familienkrise schlendert einen Tag lang durch die Stadt, geht Seife kaufen, baden, lunchen, besucht die Beerdigung eines Bekannten, trifft unterwegs allerlei weitere Bekannte, die meisten davon eher unangenehm, einige feindselig bis gewalttätig, was er alles brav erträgt, da er nicht nach Hause kann, weil sich dort, wie er wohl weiß, seine Frau gerade mit einem anderen vergnügt; schließlich trifft er auf einen verkrachten Studenten, den er mehr aus Fürsorge denn aus Wollust ins Bordell begleitet, zum Ausnüchtern anschließend mit nach Hause nimmt und dann nach einem gemeinsamen Kakao in die Nacht entlässt. Das war's schon fast.

Selbst wenn man diese Alltagsszenen wohlwollend betrachtet und z.B. sagt, dass sich der Raum des Abenteuers im modernen Roman in die Großstadt verschiebt – in die urbane Welt als Gefahren- und Bewährungszone wie bei Virginia Woolf und *Mrs Dalloway*¹⁵ – oder ins Familienleben einstülpt im Sinn von Freuds „Familienroman der Neurotiker“¹⁶ – und da hätte Bloom in der Tat einiges zu bieten, man denke nur an seinen Vater, ungarisch-jüdischer Einwanderer, der sich umbenannt, getauft und schließlich umgebracht hat, an seine Frau auf Abwegen, an seine Tochter auf Eigenwegen oder an seinen nach dem Vater benannten Sohn, der die Geburt nur um zehn Tage überlebt hat –, selbst dann fällt uns an diesem Roman nicht viel Abenteuerliches auf. Dublin ist kein Asphaltschungel wie die Großstadtphantasien der expressionistischen Moderne, sondern eine beschauliche Provinzmetropole in der Sommersonne, und Bloom ist ein Verdrängungskünstler, der, wann immer Unannehmlichkeiten drohen oder ihm zu Bewusstsein kommen, sie nicht konfrontiert, sondern ihnen lieber ausweicht. Wann immer ihm tagsüber beispielsweise in Erinnerung kommt, was sich grad in seinem Bett abspielt, betrachtet er eingehend die Fingernägel.

Somit gibt es gute Gründe, diesen Vortrag nicht zu halten. Bloom ist ein häuslicher Typ, der Behaglichkeit schätzt und gutes Essen mag, wie wir gleich bei unserer Erstbegegnung mit ihm feststellen, im wunderbaren 4. Kapitel, als er am frühen Morgen daheim in der Küche rumwerkelt, die Katze füttert, einkaufen geht und seiner Molly das Frühstückstablett bereitet: „righting her breakfast things on the humpy tray. [...] Another slice of bread and butter: three, four: right. She didn't like her plate full. Right.“¹⁷ Ein Ordnungsfreund

15 Vgl. Tobias Döring, „Virginia Woolf und das Abenteuer der Moderne“, in: *Abenteuer und Moderne* (wie Anm. 14), S. 125–148.

16 Sigmund Freud, „Der Familienroman der Neurotiker“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1999, S. 225–231.

17 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 4,7–12.

und Heimhüter, ein Kümmerer und Richtigmacher, alles andere also als ein Weltenbummler, Draufgänger oder Glücksspieler. Nicht nur, dass Bloom keine Risiken mag, er setzt sich sogar pädagogisch dafür ein, wie es im „Ithaka“-Kapitel heißt, dass Kinder nicht mit Spielzeugwaffen oder „games of hazard“¹⁸ spielen müssen und ersinnt alternatives Spielzeug, z.B. historische Kostümpuppen, „intended for an improved scheme of kindergarten“.¹⁹ Als Seefahrer ist er zudem völlig ungeeignet, nicht mal rudern kann er, wie Molly sich schauernd erinnert („Id never again in this life get into a boat with him“²⁰), nachdem er ihren Kahn einst fast zum Kentern gebracht hat.

Was also bleibt von dem notorischen Titelversprechen des Romans? Von der Aussicht, die er stellt, oder der Behauptung, die er aufstellt, dass wir in diesem Dubliner Jedermann die Neuausgabe eines der größten homerischen Helden sehen sollen, Ulysses, *no less*, dass wir Bloom und seine Kleinbürgersorgen, Tagesgeschäfte und Stadtlaufereien also als Odyssee lesen können und sollen, dass sich somit alles Banale, Triviale, Gewöhnliche, Allerweltshafte, auch alles Obszöne (denn das galt jahrzehntelang als Hauptmerkmal des Textes), das der Roman über hunderte von Seiten ausbreitet, ins Ordnungsmuster einer episch verbürgten Großerzählung fügen und fassen lasse – was bleibt davon?

„I’m now writing a book based on the wanderings of Ulysses“, erzählt Joyce einem Freund namens Frank Budgen, als sie sich im Sommer 1918 sehen. „The Odyssey, that is to say, serves me as a ground plan. Only my time is recent time and all my hero’s wanderings take no more than eighteen hours.“²¹ Mit diesen vielzitierten Sätzen stellt Joyce sein Buch, wie man vielleicht sagen darf, selbst als pädagogisch wertvoll vor („an improved scheme“) und seinen Helden als eine Art historische Kostümpuppe aus. Zu diesem Zeitpunkt hat kaum jemand das Buch gelesen, konnte es noch keiner lesen; die Serienveröffentlichung hat gerade erst eingesetzt, der komplette Text wird erst vier Jahre später herauskommen und gleich wieder – wegen der Sittenzensur – auf Jahrzehnte verschwinden. Umso verlockender, verheißungsvoller, ja glücksversprechender ein solcher Teaser, wie Joyce ihn hier in Umlauf setzt und in den Folgejahren noch verstärkt, als er diversen Kritikern und Rezensenten, die sich für den Roman stark machen, mehr oder minder elaborierte Schemata schickt, die den homerisch-symbolischen Bauplan enthüllen sollen, aber keineswegs veröffentlicht werden dürfen, was ihre Brisanz naturgemäß erhöht, je mehr verstohlene Einblicke in den geheimen Masterplan aus ihnen ruchbar werden. Wenn wir in

18 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.571.

19 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.569–570.

20 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 18.954.

21 Hugh Kenner, *Ulysses*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1987, S. 22–23.

Betracht ziehen, dass Joyce seinen modernen Odysseus als Profi in der jungen Werbewirtschaft vorstellt, mag uns der Gedanke kommen, dass auch der Autor sein Produkt nicht hätte wirksamer bewerben können als durch die ständigen Insinuationen und zugleich Verleugnungen des antiken Ordnungsmusters: So wird Begehren produziert, stripteasehaft, durch Locken und Verwehren.

Bezeichnend dafür, um ein kleines Beispiel aufzurufen, ist die eben zitierte Stelle, die Bloom einen „Everyman or Noman“²² nennt, denn *Noman* ist ein klares Triggerwort, das bei Belesenen sogleich Odysseus' List aufruft, sich gegenüber dem Zyklopen, so zu nennen. Es ein Glücksmoment für uns als Leser, wenn wir mitten in diesem Romantext mit seinem dichten, vielfach dunkel wuchernden, unübersichtlichen und oft unverständlichen Wortdickicht mit einem Mal auf etwas stoßen, das uns zurück zur Titelbehauptung und zu Homer bringen mag, eine kleine Heimkehr ins Vertraute, wenngleich nur bei-läufig und punktuell. Überdies ist gerade dieses Triggerwort, *Noman*, leider zugleich eine Negation und scheint sich somit selber wieder durchzustreichen.

Fakt ist, dass der einzige unzweideutige, undurchgestrichene Hinweis auf den homerischen Intertext der Titel ist und lange bleibt. Die meisten sonstigen Referenzen, wie besonders die gängigen Bezeichnungen für die 18 Episoden – so z.B. die Bezeichnung „Ithaka“ für das zitierte 17. Kapitel, die auch ich hier selbstverständlich nutze – stehen *nicht* im Text; sie sind inoffiziell, strikt paratextuell, eingewandert aus diversen Briefen oder mündlichen Erklärungen des Autors sowie den berüchtigten Schemata. Aus dem Manuskript, in welchem diese Episodentitel als Homer-Referenzen noch gestanden hatten, wurden sie vor Drucklegung entfernt. Wie kann, wie soll man also mit der gleichwohl beharrlichen Behauptung des homerischen Bauplans umgehen, ohne die Inkongruenzen, ja Impertinenz der so reklamierten Parallelen zu verkennen?

Dazu sind die Meinungen der Joyce-Leser geteilt. Sie reichen von enthusiastischen Enthüllungsformeln – „explicit, detailed, and sustained thematic parallels with the *Odyssey*“²³ – über skeptisch-distanzierte Warnungen wie „the parallel is a dangerous guide“²⁴ bis hin zu klaren Umkehrformeln wie der, dass Joyce die *Odyssee* kontrafaktisch einsetze – Bloom sei ein Anti-Odysseus, da er jede erdenkliche Möglichkeit nutzt, möglichst lange *nicht*

22 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2008.

23 Constance V. Tagopoulos, „Joyce and Homer: return, disguise, and recognition in Ithaca“ in: *Joyce in Context*, hg. v. Vincent J. Cheng u. Timothy Martin, Cambridge: Cambridge UP 1992, S. 184–200, hier S. 184, zum 17. Kapitel.

24 Kenner, *Ulysses* (wie Anm. 21), S. 19.

nach Hause zu kommen²⁵ – oder invertiert – bei Homer verweilt der *Ehemann* sieben Jahre lustvoll mit der Nymphe, bei Joyce vergnügt die *Ehefrau* sich gern mit einem andern.²⁶ Doch selbst bei Inversion und Negation bleibt doch der Referenztext als tradiertes Muster des Erzählens, das allen Alltagsoberflächenphänomenen unterliege, und als ordnungsverheißendes Versprechen, das die verwirrende Detail- und Faktenfülle des Erzählten einfängt, spürbar. Wie weit dürfen wir ihm trauen?

Sein Freund und Mentor Ezra Pound sah darin nur begrenzten Nutzen: „The correspondences are part of Joyce’s medievalism and are chiefly his own affair, a scaffold, a means of construction“,²⁷ schrieb er 1922. Ganz anders T.S. Eliot; in seiner berühmten Rezension von 1923 mit dem programmatischen Titel „Ulysses, Order, and Myth“ feiert er die homerischen Parallelen des Romans als mythische Methode und wissenschaftliche Entdeckung, „a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history“, und „a step toward making the modern world possible for art“. ²⁸ Wir sind, das darf man nicht vergessen, im Wasteland der Nachkriegszeit.²⁹ *Ulysses* ist ein Weltkriegsroman, geschrieben im Exil, als die bekannte Zivilisation ringsum in Trümmer ging. Eliot reagiert also nicht nur auf die zahlreichen Verrisse, die dem Autor Blasphemie, Schweinskram und Chaosproduktion vorwarfen, sondern formuliert ein salvatorisches Programm zur Rettung der Welt durch die Kunst, ein klassisches Ordnungsvorhaben, das zugleich ein Machtprogramm darstellt, denn immerhin soll es die allgemeine Anarchie beseitigen helfen.

Für unser Thema von Interesse ist diese Debatte, weil sie im Kern darum kreist, wie viel Offenheit und wie viel Risikovermögen wir diesem Roman-text zubilligen mögen und was er letztlich damit treibt. In Eliots Kunstuniversum einer klassisch verbürgten Totalstruktur, die alle Unordnung beseitigt, alles kontrolliert und allem einen Platz sowie eine Bedeutung zuweist, bleibt am Schluss für Unwägbares, Unerwartetes, Unbedeutendes, Ungedeutetes, schlicht Unstrukturiertes kaum mehr Raum. Da ist Pounds Sicht, wenn er von

25 Margot Norris, „Character, Plot, and Myth“, in: *The Cambridge Companion to Ulysses*, hg. v. Sean Latham, Cambridge: Cambridge UP 2014, S. 69–80, hier S. 70.

26 Keri Elizabeth Ames, „The Rebirth of Heroism from Homer’s *Odyssey* to Joyce’s *Ulysses*“, in: *Twenty-First Joyce*, hg. v. Ellen Carol Jones u. Morris Beja, Gainesville: University of Florida Press 2004, S. 157–178.

27 Johanna Sprondel, *Textus – Contextus – Circumtextus. Mythos im Ausgang von Joyce*, Aristoteles und Ricoeur, Berlin u.a.: de Gruyter 2013, S. 8.

28 T.S. Eliot, „Ulysses, Order, and Myth“, in: *Selected Prose*, hg. v. Frank Kermode, London: Faber 1975, S. 175–178, hier S. 178.

29 Declan Kiberd, *Ulysses and Us. The Art of Everyday Living*, London: Faber 2009, S. 6.

„scaffold“ spricht, schon aussichtsreicher, denn das Gerüst lässt Lücken und bleibt provisorisch; auch „medievalism“ ist ein interessanter Hinweis, da es bekanntlich das mittelalterliche und nicht das antike Epos war, das Sache und Begriff des Abenteuers als riskante Offenheit in einem Helden- und Erzählweg einführte.³⁰ Kann uns das auch bei *Ulysses* weiterhelfen?

2. Episode: Abenteuer des Erzählens

Auf jeden Fall verschiebt sich dabei, wie Sie merken, das Glücksrittertum als Suchbefehl unserer Ringvorlesung von der Charakteristik eines Helden oder eben Antihelden auf eine andere Ebene: auf die Machart der Erzählung, in der er figuriert, und damit von der Geschichte des Romans auf seinen Diskurs, um eine grundlegende Unterscheidung aufzurufen, *story* vs. *discourse*, die unter verschiedenen Termini bekannt ist und die nach Jonathan Culler³¹ als Begründungsdistinktion der gesamten Narratologie gelten kann. D.h. unsere Aufmerksamkeit verschiebt sich von dem, *was* erzählt wird, zu dem, *wie* diese Erzählung verfährt, wie sie das Erzählte also sequenziert, strukturiert, transportiert, interpretiert, überhaupt versprachlicht. Auch auf dieser Ebene des Erzählens, nicht nur des Erlebens, findet Abenteuer statt und dies zumal im *Ulysses*, dessen Episoden ja erzählerisch ganz unterschiedlich durchgestaltet sind und damit sprachlich-stilistisch in jedem Kapitel etwas gänzlich anderes bieten, uns in ein anderes Sprach- und Erzählspiel verwickeln, dessen Regeln wir mit jedem neuen Abschnitt erst ermitteln und erlernen müssen, was uns vor die Herausforderung stellt, dass wir (wie bei einer Ringvorlesung, nur noch viel drastischer) niemals vorher wissen, was uns als nächstes blühen mag. Auf dieser Ebene gibt es also sehr wohl Abenteuer im *Ulysses*, nicht des Erzählten, sondern Abenteuer des Erzählens, wie eine bekannte Formel dafür sich abwandeln lässt,³² eine *Odyssey of Style*, wie Karen Lawrence dies bezeichnet hat.³³ Aber wer wäre der Odysseus oder gar der Glücksritter auf dieser Reise und wo läge das Risiko? Um das zu klären, brauchen wir noch einiges an begrifflicher Beratschlagung.

30 Hierzu ausführlich: „Einleitung“, in: *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Brill/Fink 2019, S. 1–16.

31 Jonathan Culler, „Story and Discourse in the Analysis of Narrative“ [1980], in: *The Pursuit of Signs*, London, New York: Routledge 2001, S. 188–208, hier S. 188.

32 „Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture“ (Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris: Éditions du Seuil 1967, S. III).

33 Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, NJ: Princeton UP 1981.

Deshalb suche ich erneut Rat bei Martin von Koppenfels, der in seiner Einführung zu Semesterbeginn erklärt hat: „Die Etymologie von *aventure* deutet darauf hin, dass abenteuerliches Erzählen ein Bündnis mit Kontingenz einget: Es lockt seine Leser mit unvorhersehbaren Ereignisketten und mit dem Versprechen des Unerwarteten. Zugleich verspricht es, alle Zufälle, die etwa im Abenteuerwald lauern mögen, in eine Geschichte zu integrieren, die ‚aufgeht‘. Es verspricht also Kontingenz und Kohärenz zur gleichen Zeit.“³⁴ Was das für den Großstadtroman der Moderne heißen mag, hat Fredric Jameson als zentrales Kontingenzproblem beschrieben: Die Rede vom „Abenteuerwald“ setzt ja voraus, dass es überhaupt noch Wälder gibt, also naturhaft-wildwüchsige Außenräume, offene, unstrukturierte, ungekerbte Flächen, in denen irgendwo ein Zufall lauern mag. „The great modernist literature“ aber, so Jameson,

from Baudelaire [...] to *Ulysses* and beyond – is a city literature; its object is therefore the anti-natural, the humanized *par excellence*, a landscape which is everywhere the result of human labor, in which everything, including the formerly natural, grass, trees, our own bodies – is finally produced by human beings. This then is the historical paradox with which the experience of contingency confronts us [...]: how can the city be meaningless?³⁵

So betrachtet verhält sich das Problem also genau invers zu Eliots Diagnose – die moderne Großstadtwelt ist immer schon so unbehaglich kulturalisiert, durchgedeutet, überstrukturiert, dass sie keine Kontingenz mehr zulässt – läuft aber auf dieselbe Frage hinaus: Wo und wie kann ein Roman, der sich auf diese Welt einlässt, je Offenheiten, Spiel- und Risikoräume gewinnen, geschweige denn Abenteuerorte finden?

Mit dieser Frage komme ich auf die eingangs zitierte Passage zurück; schauen Sie daher bitte erneut auf die Textstelle, die Blooms Zubettgehen schildert. Bislang gar nicht kommentiert habe ich ihr auffälligstes Merkmal im *discourse*, nämlich die seltsame sprachliche Gestaltung als Frage- und Antwortspiel, ein regelrechter Katechismus, der sich in eben dieser Form durch die gesamte Episode, d.h. über fast zweieinhalbtausend Druckzeilen fortsetzt. Mehr als dreihundert Fragen werden da gestellt und ebenso viele Antworten verabreicht, in öder Einförmigkeit, blöder Absehbarkeit und sturer Detailvollständigkeitsbessenheit, dazu in absurd pompöser, pseudowissenschaftlicher Diktion. Wenn Bloom sich beispielsweise in der Küche hinkniet, um Feuer für

34 In diesem Band, S. XIV.

35 Fredric Jameson, „*Ulysses* in History“ [1980], in: *The Modernist Papers*, London: Verso 2007, S. 137–151, hier S. 140.

den Kessel anzufachen,³⁶ erfahren wir nicht nur, was für Kohlen dabei zur Verwendung kommen, was die gekostet haben und welche Firma sie von welcher Adresse geliefert hat, sondern auch wer sich bei welcher Gelegenheit und an was für anderen Orten und für sonstige Zwecke auch schon jemals hingekniet haben mag. Oder wenn Bloom den Hahn aufdreht, um den Wasserkessel zu füllen, wird der gesamte Wasserfluss vom Reservoir in County Wicklow bis zur Küche der Blooms mit allen Zwischenstationen sowie deren Historie aufgelistet, mehr als 60 Zeilen lang. Und so geht es durchweg zu in dieser Episode: Bei minimalen *story*-Elementen produziert der *discourse* einen ständigen Informationsfluss, ja -überfluss aus Faktenwissen, Aufzählungen, Listen, Katalogen, der die Lektüre des Heimkehr-Kapitels zu einer der nervigsten des gesamten Romans macht, eins der „most boring chapters of *Ulysses*“, wie auch Jameson befindet.³⁷

Es ist, wie Joyce bekundet hat, sein Lieblingskapitel und zwar eben wegen der detailverliebten Ausstellung von Faktenlisten, die genau dem entspricht, was Joyce gern seinen Krämergehilfengeist nannte, „grocer’s assistant’s mind“.³⁸ Im Krämerladen – und sei er noch so proppevoll – herrscht nämlich Ordnung, Klarheit, Übersicht, alles hübsch an seinem Platz in den Regalen. Oder, um ein anderes Modell zu gebrauchen, es herrscht taxonomische Struktur. So hat Frank Budgen, der vorhin schon erwähnte Freund, die Wirkung dieser Fakten-Episode wunderbar beschrieben: „It is the coldest chapter in an unemotional book“ – und das, so dürfen wir einfügen, beim hochemotionalen Akt der Heimkehr! „The skeleton of each fact is stripped of its emotional covering. One fact stands by the other like the skeletons of man and woman, ape and tiger in an anatomical museum at twilight, all their differences of contour made secondary by the sameness of material, function and mechanism.“³⁹ Was heißt das für unsere Frage nach dem Glücksrittertum?

Gewiss nichts Gutes. Statt Abenteuerwald also Anatomiestunde, statt wildwüchsig-kontingenter Natur Naturkundemuseum, Taxonomie im Zwielicht, dabei keinerlei Gefahrenrisiko, sondern Stillstellung des Materials, Skelettierung des Tigers und Leerlauf im bloßen Funktionsmechanismus. Wenn Abenteuertexte, wie von Koppenfels erklärt, Kontingenz und Kohärenz verbinden und somit arrangierte Kontingenz bezeugen, da sich zu ihrem Ende aller Zufall glücklich fügt und die Geschichte aufgeht, dann zeigt Joyces

36 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.126–147.

37 Jameson, „Ulysses in History“ (wie Anm. 35), S. 137.

38 Maud Ellmann, „Endings“, in: *The Cambridge Companion to Ulysses*, hg. v. Sean Latham, Cambridge: Cambridge UP 2014, S. 95–110, hier 103.

39 Lawrence, *Odyssey of Style* (wie Anm. 33), S. 182.

discourse in der „Ithaka“-Episode zunächst einmal bloßes Arrangement. In diesem Kapitel, das Joyce als den eigentlichen Schluss seines Romans bezeichnet hat (der folgende Bettmonolog von Molly bildet danach eher eine Coda), ist nichts als Kohärenz, alles Skelett, pure Struktur und fetischhafter Ordnungswahn, denn in der Umfassendheit, Allwissenheit und Faktenordnungslosigkeit des ständigen Aufzählens und Auflistens tritt der Arrangeur als großer Antwortgeber und Aufräumer in Erscheinung: eine Instanz, die Ordnung schafft, alle Fragen rückhaltlos beantwortet und alle losen Enden gnadenlos verschnürt.

Dabei versteht sich, dass dieser große Gestus parodistisch auftritt, völlig übertrieben vorgeführt, aber dennoch programmatisch und hoch sinnhaft ist, nicht zuletzt mit Blick auf das homerische Programm. Denn wenn schon Bloom als Heimkehrer nicht wie Odysseus aufräumt und die Ordnung im Haus wiederherstellt, dann findet dieser Akt hier immerhin auf der Erzählebene statt, im *discourse* also. In der *story* hingegen fügt sich Bloom ins Unvermeidliche, geht jeder Konfrontation aus dem Wege und richtet sich in der gestörten Ordnung seines Hauses ein: Im Bett legt er sich in die Kuhle, die ein anderer dort hinterlassen hat, und schläft ruhig ein.

3. Episode: Wetten und Wegwerfen

Mit Blick auf unsere Abenteuerfrage zeigt sich also, wie in dieser Episode *story* und *discourse* spürbar auseinanderklaffen, sich geradezu konträr verhalten und dies umso mehr, als auf der Ebene der *story* tatsächlich viel von Risiko, Koinzidenz und Kontingenz, von Zufall, Glück und Spielerei die Rede ist. Zum Beispiel gleich zu Beginn des 17. Kapitels, als Bloom sich in der Küche umschaute. Nach einer langen Inventarliste, die uns zunächst den Bestand des Küchenbuffets mitteilt, heißt es da:

What attracted his attention lying on the apron of the dresser?
Four polygonal fragments of two lacerated scarlet betting tickets, numbered 8 87, 88 6.⁴⁰

Welche auf der Schondecke des Schrankes liegenden Gegenstände erregten seine Aufmerksamkeit?
Vier polygonale Fragmente zweier zerrissener scharlachroter Wertscheine, nummeriert 8 87, 88 6.⁴¹

40 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.319–321.

41 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 4), S. 853.

Im Hause Bloom finden sich also Lose, Wettscheine, mittlerweile nutzlos und zerrissen, die gleichwohl bezeugen, dass hier jemand etwas eingesetzt, riskiert und sein Glück gewagt hat. Aber dieser Jemand war nicht Bloom, dem bloß im Nachgang festzustellen bleibt, dass er wieder einmal seine Chance verpasst hat:

What reminiscences temporarily corrugated his brow?

Reminiscences of coincidences, truth stranger than fiction, preindicative of the result of the Gold Cup flat handicap, the official and definitive result of which he had read in the *Evening Telegraph*, late pink edition, in the cabman's shelter, at Butt bridge.⁴²

Welche Erinnerungen furchten zeitweilig seine Stirn?

Erinnerungen an Koinzidenzen, in welchen sich, die Wahrheit wunderlicher als alle Erfindung, das Ergebnis im Flachhindernisrennen um den Goldpokal vorabgezeichnet hatte, dessen offizielles und definitives Resultat er sodann im *Evening Telegraph* gelesen, letzte rosa Ausgabe, in der Kutscherkneipe, an der Butt Bridge.⁴³

Diese Reminiszenzen richten sich auf das Pferderennen, das am frühen Nachmittag des 16. Juni stattfand, ein großer Aufreger des Tages, bei dem viele der Dubliner, denen wir und Bloom begegnet sind, mit Hoffnung und Einsatz gewettet haben. Gewonnen hat es allerdings ein krasser Außenseiter, den keiner auf der Rechnung hatte, ein Pferd namens Throwaway, die Gewinnspanne betrugt 20 zu 1 (übrigens alles faktisch klar verbürgt: der *grocer's assistant* hat ganze Arbeit geleistet). Fast hätte Bloom dieses ganz große Los gewonnen – wenn, ja, wenn er überhaupt gespielt hätte! Aber, wie wir wissen, ist er nun mal kein Glücksritter und -spieler. Die Throwaway-Affäre ist jedenfalls die spektakulärste Zufallshäufung und Koinzidenzenkette, die der Roman bietet. Als *story* lässt sie sich wie folgt rekonstruieren: Kurz vor dem morgendlichen Bad, wir sind im 5. Kapitel, es ist 10 Uhr vormittags, trifft Bloom einen Bekannten namens Lyons, der ihn darum bittet, einen Blick in die Zeitung werfen zu dürfen, die Bloom dabei hat, da er irgendetwas überprüfen will. Bloom sagt, er könne sie behalten, denn er habe sie ohnehin grad wegwerfen wollen: „I was going to throw it away that moment.“⁴⁴ Lyons überlegt einen Moment, wirft Bloom die Zeitung wieder zu und ruft dann aus: „I'll risk it.“⁴⁵

42 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.322–326.

43 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 4), S. 853–854.

44 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 5.537–38.

45 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 5.541.

Bloom versteht gar nicht, was das heißen soll, und auch wir Leser haben keine Ahnung, wovon Lyons spricht.

Etliche Zeit später, wir sind mittlerweile im 8. Kapitel, Bloom ist beim Lunch, es ist ein Uhr mittags, kommt das Gespräch im Pub aufs Pferderennen. Ein Bekannter namens Flynn plaudert über die Gewinnchancen der diversen Favoriten und übers Pech beim Wetten. Auf's Glück kann man sich ja nie verlassen, wie Bloom durch den Kopf geht: „Heads I win tails you lose“,⁴⁶ so lautet schon die sprichwörtliche Weisheit; Risiken lohnen also nicht. Oder vielleicht doch? Am späten Nachmittag, 5 Uhr, 12. Kapitel, sind wir mit Bloom in einem anderen Pub, wo man das Tagesrennen, das nunmehr gelaufen ist, gemeinsam diskutiert. Ein Pubbesucher namens Lenehan weiß, welches Pferd gewonnen hat: „*Throwaway*, says he, at twenty to one. A rank outsider.“⁴⁷ Und Lenehan weiß noch mehr: Am Morgen habe Lyons schon von Bloom den Tipp erhalten, auf *Throwaway* zu wetten, was Lenehan ihm aber blöderweise ausgeredet habe. Weshalb Lenehan und Lyons leider leer ausgingen, während Bloom, der Glückspilz, mittlerweile gewiss ein gemachter Mann sein muss: selbst ein Außenseiter, „A dark horse“⁴⁸ plötzlich der große Gewinner. Und nicht mal eine Runde Drinks spendiert er ihnen! Das empört die anderen Pubbesucher so dermaßen, dass sie Bloom drangsaliieren, handgreiflich und beleidigend werden und er nur mit Mühe entkommt. (Wir sind im sogenannten „Zyklopen“-Kapitel, in dem sich nationalistisch-antisemitisch motivierter Hass gegen Bloom entlädt.)

Was liegt hier vor? Eine Serie von Missverständnissen und Zuschreibungen, eine Zufallskette – Bloom hat ja gar nicht gewettet, er hatte keine Ahnung von dem Pferd namens *Throwaway*, er wollte bloß seine Zeitung wegwerfen –, eine Serie banaler Koinzidenzen, die kein Mensch absehen konnte und die erst im Rückblick überhaupt beginnen, sich zu einer *story* zu verknüpfen und ereignishaft bedeutsam zu werden: „truth stranger than fiction“⁴⁹ (immerhin hätte die Schlägerei im Pub noch richtig schmerzhaft werden können). Das alles dämmert Bloom und uns, als er nächstens in der Küche die zerrissenen Wettscheine findet.

Da lässt sich die *story* auch noch fortsetzen: Es müssen Boylans Hinterlassenschaften sein, Indizien *seiner* Pferdewette, die ebenfalls kein Glück brachte (die Lose sind zerrissen), wohingegen ihm bei seinem *anderen* Wagnis des Tages das Glück offenkundig hold war und den ganz großen Gewinn beschert hat

46 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 8.827.

47 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 12.1219.

48 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 12.1557.

49 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.323.

(die Lose sind *scarlet*, seit der Offenbarung des Johannes sowie Hawthornes Roman *Scarlet Letter* ein untrügliches Zeichen für Sex und transgressive Lust): Blazes Boylan also stellt sich hier als wahrer Glücksritter der *story* heraus. Zu Bloom hingegen folgen genau an diesem Punkt die eingangs schon zitierten Worte: „He had not risked, he did not expect, he had not been disappointed, he was satisfied.“⁵⁰ Wir halten fest: Während Bloom aufs Wetten und aufs Risiko verzichtet, findet auf der Hinterbühne des Romans just ein Pferderennen, d.h. ein echtes Glücks- und Wettspiel statt, das dem Kontingenten, das ansonsten ziemlich stillgestellt erscheint, doch erzählerischen Raum gibt. Was folgt daraus?

4. Episode: Die chronologische Umdrehung

Wir erinnern uns an die Erklärung des Kollegen von Koppenfels, der von den „unvorhersehbaren Ereignisketten“ spricht, mit denen uns das Abenteuer lockt. Was aber ist ein Ereignis und für wen unvorhersehbar? Wenn wir uns generell die Frage stellen, wie Risiko und Unvorhersehbares in eine Erzählung kommen, fragen wir offenkundig nach der *story*, die darin erzählt wird, nach der Ereignisfolge also, die ihr unterliegt und die im *discourse* je spezifisch präsentiert, gestaltet und gedeutet wird. Auf Ebene des *discourse* ist ja alles Determination, Produkt einer planvoll ordnenden Erzählinstanz, wie auch immer fassbar oder fern, die durch ihre Bearbeitung dem Erzählten Bedeutung und Struktur verleiht. So ließe sich die Grundsatzunterscheidung von *story* vs. *discourse* als Gegebenes vs. Gestaltetes auslegen.

Allerdings, und das zeigt Culler in dem schon erwähnten Aufsatz, muss man diesen Zusammenhang eigentlich genau umgekehrt betrachten. Streng genommen ist die *story* nie gegeben, sondern ihrerseits Produkt: Sie geht ja gerade nicht voraus, denn sie ist nirgends auffind- oder fassbar außer in der narrativen Ausgestaltung des *discourse*, aus der wir sie als ein Ereignissubstrat nachträglich rekonstruieren können. Genauer gesagt: wir *konstruieren* sie auf diese Weise – wie am Beispiel der Throwaway-Affäre eben vorgeführt –, denn erst in der Deutungszuschreibung und Retrodetermination eines Erzählakts konstituiert sich ein Ereignis überhaupt, auch wenn wir es gern als vorgängig existent voraussetzen. Dagegen gibt Culler zu bedenken „that every narrative operates according to this double logic, presenting its plot as a sequence of events [d.h. als *story*] which is prior to and independent of the given perspective on these events [d.h. *discourse*], and, at the same time,

⁵⁰ Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.349–350.

suggesting by its implicit claims to significance that these events are justified by their appropriateness to a thematic structure.⁵¹ Diese thematische Struktur manifestiert eine erzählerische Ordnung, die zuerst darüber entscheidet, was überhaupt Ereignis sein soll und als solches in die Sequenz einer *story* eingeht und damit auch spezifische Bedeutsamkeit zugewiesen bekommt. Ereignisse der *story* wären demnach keine primär vorliegenden Elemente, die durch den *discourse* sekundär in eine bedeutsame Ordnung gebracht würden, sondern gerade umgekehrt: erst die Erzählordnung bringt durch Bedeutungssetzung überhaupt hervor, was in ihr als Ereignis gilt.

Um das Argument an einem Beispiel zu veranschaulichen, verweist Culler auf *König Ödipus* von Sophokles und fragt, woher wir eigentlich die Kenntnis und Gewissheit über das zentrale Ereignis, das die gesamte Tragödie in Gang bringt, gewinnen: nämlich dass es Ödipus war, der seinerzeit Laios umgebracht hat.⁵² Um diesen Mordfall kreist bekanntlich Ödipus' Ermittlung und zieht zunächst durchaus noch eine andere Möglichkeit in Betracht. Zwar weiß er und gesteht auch ein, dass er einst einen alten Mann erschlug, aber handelte es sich, wie vom delphischen Orakel prophezeit, dabei tatsächlich um den eigenen Vater? Wie Jokaste berichtet, gibt es von Laios' Erschlagung einen Zeugen: Ein Hirte habe die Szene beobachtet und ausgesagt, dass nicht einer, sondern mehrere daran beteiligt waren: eine ganze Banditenbande. Das würde Ödipus klar entlasten, denn er handelte allein. Doch als der Zeuge vorgeladen und befragt wird, kommt dieser alles entscheidende Umstand – ein Täter oder mehrere? – gar nicht zur Sprache. Stattdessen geht es jetzt darum, Ödipus' familiäre Herkunft festzustellen, bis dieser sich in einem großen Aufschrei selbst des Vätermords bezichtigt. Einen unbezweifelbaren Hinweis auf dieses Ereignis und seine Täterschaft aber gibt es nicht. Das Geständnis geht der Überführung eines Schuldigen voraus und erübrigt alle weitere Tatsachenüberprüfung: „Oedipus becomes the murderer of his father not by a violent act that is brought to light but by bowing to the demands of narrative coherence and deeming the act to have taken place.“⁵³ Denn ohne eine solche schwere Schuld, das leuchtet ein, gäbe es gar keine Tragödie. Bedeutungshaftigkeit also entscheidet über Ereignishaftigkeit, d.h. „meaning is not the effect of a prior event but its cause“.⁵⁴ Was als *story* der Tragödie bekannt ist, konstituiert sich damit überhaupt erst im *discourse* der bedeutungsstiftenden Gestaltung.

51 Jonathan Culler, „Story and Discourse“ (wie Anm. 31), S. 189.

52 Dabei folgt Culler der Lektüre des Stückes von Sandor Goodhart, „Oedipus and Laius' Many Murderers“, in: *diacritics* 8: 1 (1978), S. 55–71.

53 Culler, „Story and Discourse“ (wie Anm. 31), S. 194.

54 Culler, „Story and Discourse“ (wie Anm. 31), S. 194.

Eine solche rückwirkende Bedeutungsstiftung verschafft mit der Einpassung in „a thematic structure“ also die Bedingungen, um Ereignisse zu begründen – eine Kausalität des Nachfolgenden oder „determination of event by structures of signification“,⁵⁵ die Culler im weiteren mit Rekurs auf ein Nietzsche-Fragment diskutiert. Dieses kurze Fragment aus dem Nachlass trägt den Titel „Die chronologische Umdrehung“ und behauptet, dass wir „die Chronologie von Ursache und Wirkung“ generell umdrehen, dass also „die Ursache imaginiert wird, nachdem die Wirkung erfolgt ist“, die vermeintlichen Ursachen daher eigentlich „nachgeboren nach der Wirkung“ sind.⁵⁶ Daraus folgt für unsere Analyse von Erzähltexten, dass die Ereignisse der *story*, die wir (re-)konstruieren, nachträglich zum *discourse* in Erscheinung wie auch ins Bewusstsein treten. Die Ursache, so Nietzsche weiter, tritt uns ins Bewusstsein, „erst nachdem sie eine Sprache gefunden hat, die das Individuum versteht“;⁵⁷ denn *verstehen* heißt naiv „etwas Neues ausdrücken können in der Sprache von etwas Altem, Bekannten“.⁵⁸ Deshalb, so müssen wir ergänzen, ist es weniger naiv, wenn wir erkennen, dass Sprache grundsätzlich immer etwas alt Bekanntes, Vorfindliches, Vorrätiges ist, in dem wir uns als Sprachgeschöpfe gleichwohl wiederfinden müssen. Das zu verkennen nennt Nietzsche einen „*Mangel an Philologie*“.⁵⁹

Die hier entwickelte Position scheint mir eine gute Sicht auf die Philologie des Abenteurers und speziell auf den *Ulysses* zu eröffnen, eine episodische Alltags erzählung, die jegliches Ereignis, das sich in ihr findet, vorrangig aus einer diskursiven Produktion gewinnt, die dem Erzählten nicht allein Signifikanz und Wirkung gibt, sondern die allererst Fundorte bereitstellt – ganz im Sinn von Topoi der Rhetorik –, an denen sich überhaupt was zu erzählen finden mag. Dazu nutzt der Roman vorrätige Sprachgebungs- und Deutungsmuster, allen voran (aber längst nicht ausschließlich) die *Odyssee*, wie eine Topik also oder wie die Syntax einer vorgegebenen Sprache, als Katalog an Zusammenstellungsmöglichkeiten, Ordnungsregeln sowie Sinngebungsverfahren, mit deren Hilfe er dann auf die Suche geht, etwas Erzählbares zu finden und Ereignisketten zu generieren. In diesem Prozess kommt die Kategorie Abenteuer somit als Strukturelement wie zugleich Strukturierungsmaßnahme ins Spiel.

55 Culler, „Story and Discourse“ (wie Anm. 31), S. 200.

56 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, 3. Band. München: Hanser 1997, S. 804.

57 Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, S. 805.

58 Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, S. 805.

59 Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, S. 805, Hervorhebung im Original.

Nicht nur ist verbürgt,⁶⁰ dass Joyce in jungen Jahren die Geschichte des homerischen Odysseus erstmals in der beliebten Nacherzählung von Charles Lamb kennenlernte, die den Titel *The Adventures of Ulysses* (1808) trägt; im späteren Schreib- und Produktionsprozess sprach er selbst von den Kapiteln bzw. Episoden als „adventures“⁶¹ und sah sie offenkundig als die funktionalen Einheiten, in denen er den ganzen Roman plante, schrieb und las. Diese Einheiten, so zeigt sich jetzt, suchte und fand Joyce bei Homer. Demnach wäre *Die Odyssee* für *Ulysses* weniger Bauplan als Spiel- und Arbeitsmaterial. Das alte Epos stiftet Vorprägungen, episodische Elemente oder auch nur Hohlformen des Herkömmlichen, die Joyce zu neuerlicher Nutzung heranzieht wie die Formen unserer Sprache, die uns prinzipiell vorausgehen und die wir dennoch immer wieder neu gebrauchen und rekombinieren können. Dass sich in der Rekombination solcher alten Homer-Elemente eine Struktur bauen lässt, die ihnen neuerlich Bedeutung gibt und als Ereignissen einer ganz anderen *story* zugleich neue Bedeutsamkeit verschafft, ließe sich vielleicht als eine Wette oder auch als Glücksspiel sehen, das der Roman eingeht und betreibt: ein Abenteuer seiner eigenen Hervorbringung. An der komplexen narrativen Architektur der homerischen Erzählung jedenfalls ist er ja bemerkenswert uninteressiert. Er nimmt sich einfach alles, was er brauchen kann, und *was* er braucht, das gibt ihm die erzählerische Ordnung vor, dicht und eng gefügt, sein diskursives Muster, das die Suchbefehle erteilt und so Ereignishaftigkeit hervorbringt.

In dieser Perspektive stellt sich Jamesons vorhin zitierte Frage „how can the city be meaningless?“ verschärft an den Stadtroman *Ulysses*: Wo und wie bleiben hier Offenheiten, Ungeordnetheiten, Wildwuchs, Raum für Risiko und Zufall – wie beim Münzwurf: heads or tails? –, wo doch offenkundig alles daran Struktur, Design und Kohärenz darstellt, während aller Zufall scheinbar ist, weil selbstredend herbeigeführt, ein klarer Fall von „Heads I win tails you lose“, von vollständiger Konstruktion also, unter Ausschluss von Alternativen. Bekanntlich hat auch Freud seinen Aufsatz zum Problem der „Konstruktionen in der Analyse“⁶² mit eben dieser sprichwörtlichen Wendung eingeleitet. Joyces Antwort auf dieses Problem ist der Exzess, wie im 17. Kapitel derart hemmungslos betrieben, dass der schiere Überschuss an Ordnungsakten nur noch Verwirrung und graues Einerlei stiftet – Budgens „museum at twilight“ – und der

60 Richard Ellmann, *James Joyce*. New and revised edition. Oxford: Oxford UP 1983 [1959], S. 46.

61 Scarlett Baron, „Beginnings“, in: *The Cambridge Companion to Ulysses*, hg. v. Sean Latham, Cambridge: Cambridge UP 2014, S. 51–68, hier S. 53.

62 Sigmund Freud, „Konstruktionen in der Analyse“ [1937], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1999, S. 41–56.

Überfluss an uninformativen Informationen nur noch Ausschuss produziert, eine „throwaway“-Ästhetik, so Maud Ellmann,⁶³ bei der die Überstrukturierung in ihr Gegenteil umschlägt: Wegschmeißwissen. Eben darin ließe sich die dialektische Pointe dieses Schlusskapitels sehen: Totale Kohärenz schlägt um in Kontingenz. Die Narratio des *Ulysses* rückt in immer größere Distanz, erscheint mit all dem aufgetürmten, aber letztlich leeren Wissen zunehmend beliebiger und kontingenter – der Abschied dieses Romans von sich selbst, von seinen Akten narrativer Gestaltung und Kontrolle, womöglich vom Erzählen überhaupt. Anders also als vorhin gemutmaßt, werden hier die losen Enden gerade nicht durch Allwissen verknüpft, nicht einmal verknäult, sondern nur noch immer weiter ausgefasert, genauso wie in der Großstadt der Moderne sich der durchgekerbte Raum oft nur noch als öde, leer oder diffus darstellt.

Bei so viel Entfremdung ist es dann am Ende vielleicht doch ein Trost, wenn man wie Bloom am späten Abend einen Ort der Geborgenheit findet, eine Mulde, in die man sich betten kann, auch wenn sie ein anderer ins eigne Bett geprägt hat. Daher lohnt an dieser Stelle noch einmal ein Blick auf unser Eingangszitat:

What did his limbs, when gradually extended, encounter?
New clean bedlinen, additional odours, the presence of a human form, female, hers, the imprint of a human form, male, not his, some crumbs, some flakes of potted meat, recooked, which he removed.⁶⁴

Was bekamen seine Glieder, als er sie nach und nach langsam ausstreckte, zu spüren?
Frische saubere Bettwäsche, zusätzliche Düfte, die Gegenwart einer menschlichen Gestalt, weiblich, ihrer, den Eindruck einer menschlichen Gestalt, männlich, nicht seiner, ein paar Krümel, ein paar Flocken des Inhalts von Fleischkonserven, aufgewärmt, die er entfernte.⁶⁵

Der Abdruck, „imprint“, geht voraus, wie Bloom wohl weiß, eine Hohlform oder vorgeprägte leere Kuhle, die sogar unter dem frischen Laken spürbar bleibt und die immer wieder neu zu füllen und besetzen ist. Das ergibt eine Serie, d.h. Wiederholungsfolge, die sich, wie ich behaupten möchte, auch poetologisch lesen lässt: als Serie der Odyssees seit Homer oder genauer: als Folge der Odysseus-Figuren, die Homers vorgeprägte Rolle immer wieder neu ausfüllen, ausprägen und umprägen – über Vergil, Dante, Charles Lamb oder Alfred Tennyson bis hin zu Bloom, um einige der für Joyce präsenten

63 Maud Ellmann, „Endings“ (wie Anm. 38), S. 96.

64 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2122–2125.

65 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 4), S. 930.

Odyseuse zu nennen – und die nie an ein Ende gelangt. Denn wie das frische Laken, das die Bettmulde bedeckt, und wie das weiße Nachthemd, das Bloom angezogen hat und das wie eine frische weiße Seite wirkt, nutzt und bietet jede Umschrift auch die Chance zur Fortschreibung, ohne dass ein Ende je in Sicht kommt: „and so on to no last term.“⁶⁶ Mit einer solchen fortgesetzten Serie von Rewritings öffnet dieser Text sich zum Schluss doch noch auf ein Glück des Künftigen.

Das ist keineswegs eine moderne Sicht, sondern bereits in den antiken Texten vorgeprägt.⁶⁷ Im 10. Buch von Platons *Politeia*, ein Buch, das übrigens mit einer Diskussion von Betten und Bettgestellen beginnt, findet sich ganz zum Ende ein Bericht, wie die Seelen von Verstorbenen ein neues Leben für die nächste Runde wählen: ein Prozess, der Zufall und Notwendigkeit, Loswurf und eigene Entscheidung auf intrikate Art verbindet. Er beginnt damit, dass unter den verstorbenen Seelen eine Reihenfolge ausgelost wird, anschließend wird in eben dieser Folge unter den verfügbaren Lebensrollen von jeder Seele ihre künftige Gestalt gewählt. Als letztes kommt Odysseus an die Reihe. Er hat das letzte Los gezogen, hat also keine große Auswahl mehr, ist eigentlich kein glücklicher Gewinner und findet doch genau die Rolle, die er sich zu seinem Glück ersehnt: Lange sei die Seele des Odysseus, wie es bei Platon heißt, „umhergegangen, um eines von Staatsgeschäften entfernten Mannes Leben zu suchen, und mit Mühe habe sie es, von allen anderen übersehen, irgendwo liegen gefunden, und als sie es gesehen, habe sie gesagt, sie würde ebenso wie jetzt gehandelt haben, auch wenn sie das erste Los gezogen hätte“.⁶⁸ Das Leben eines gewöhnlichen Privatmanns also ist es, fern von allen öffentlichen Aufgaben und Ämtern, das Odysseus sich „mit Freuden“ wählt – womöglich ein Privatmann, den wir uns so vorstellen mögen, dass er sich gern in Gegebenes fügt, dass er nicht mal gescheit rudern kann, Risiken meist aus dem Weg geht, stattdessen lieber seiner Frau das Frühstück ans Bett bringt und dabei auch mal, so wie Bloom, ein kompliziertes Wort wie „Metempsychosis“,⁶⁹ das sie noch nicht kennt, erklärt. Diese Stelle im 4. Kapitel ist übrigens nach dem Titel des Romans der zweite Glücksmoment, das zweite unabweisbare Indiz dafür, dass wir ihn in der Perspektive einer solchen Seelenwanderung, d.h. Umwandlung und Übertragung antiker Vorprägungen lesen sollen, da er einer Wanderungs- und Wandlungsspur nachgeht, die uns zu immer neuen Übersetzungen und

66 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 17.2142.

67 Diesen Hinweis verdanke ich Susanne Gödde.

68 Platon, *Sämtliche Werke 3. Phaidon, Politeia*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, hg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi u. Gert Plamböck, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 535.

69 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 4.339.

Überformungen führt. Auch darauf deutet schon der Titel, denn *Ulysses* ist ja die englische Version der lateinischen Version des griechischen Namens: eine Übertragungskette.

Diese Kette lässt sich übrigens, ganz wie die eben angesprochene Serie von Rewritings, aus heutiger Sicht fortsetzen, denn auch post-*Ulysses* finden weiterhin homerische Umprägungen statt. Um dafür nur auf ein Beispiel zu verweisen, sei hier Derek Walcotts *Omeros*⁷⁰ genannt, ein karibisches Epos, das Homers Helden wie Odysseus in die Welt einfacher Fischer, Taxifahrer und Kellnerinnen auf St. Lucia übersetzt und nebenbei auch James Joyce einen Cameoauftritt verschafft – mithin eine erzählerische Ordnung entwirft, in der sich vieles von der Wanderungsgeschichte zwischen Homer und *Ulysses* aufgehoben findet. Dem kann ich heute Abend leider nicht mehr nachgehen.⁷¹ Schließen oder vielmehr öffnen möchte ich stattdessen mit einem Nachsatz zu Leopold Bloom.

Nachspiel am Strand

Am frühen Abend, noch bevor es richtig dämmt, hat Bloom ein Stündchen am Strand von Sandymount verbracht und dort, gänzlich unerwartet, ein Glücksmoment erlebt. Damit meine ich gar nicht die junge Dame, die ihm dort lustvoll Anblick ihres Höschens verschafft, so dass er sich ordentlich befriedigen kann, sondern den außerordentlichen Zufall, dass es ihm spontan gelingt, sein Stöckchen so wegzuworfen, dass es genau mit der Spitze im Sand steckenbleibt: „Now if you were trying to do that for a week on end you couldn't. Chance.“⁷² Hier also ein Akt des Wegwerfens, *throwaway*, der glückt. Er mag darauf verweisen, dass Bloom vielleicht doch zarte Ansätze zum Abenteurer zeigt. Immerhin weiß er Gelegenheiten gut zu nutzen, wie eben den besagten Höschen-Anblick oder schon beim morgendlichen Gang zum Metzger den Anblick einer drallen Nachbarin. Und wenigstens postalisch spielt er ganz auf Risiko, denn er unterhält ja eine geheime Briefaffäre mit einer Domina namens Martha. Sollte er also doch das Zeug zum Glücksritter haben? Wir werden es nie erfahren. Genau hier am Strand wollte er sich endlich selbst erklären, mit dem Stöckchen in den Sand schreiben, wer er ist: „I.“ „AM.“ „A.“ hat er schon

70 Derek Walcott, *Omeros*, London: Faber 1990.

71 Ansätze dazu an anderer Stelle: Tobias Döring, *Caribbean-English Passages. Intertextuality in a Postcolonial Tradition*, London, New York: Routledge 2002. Kap. 6.

72 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 13.1271.

geschrieben, aber dann ist nicht mehr genug Platz – „No room. Let it go“,⁷³ und Bloom tritt seine Sandschrift aus.

Dieser abgebrochene Schreibprozess ist auch symptomatisch für *Ulysses*, der ja eher abgebrochen als abgeschlossen wurde, womöglich einfach irgendwann herauskam, weil Joyce ihn zum 40. Geburtstag in den Händen halten wollte. Bis dahin hat er wie besessen daran weiter- und beständig umgeschrieben, einen Großteil bei den Fahnenkorrekturen, für die er bis zu sieben Durchläufe benötigte, weil ihm zu jeder Druckversion, jedem vorfindlichen „imprint“, immer wieder so viel weiteres einfiel, dass gleich die nächste Version fällig war. Gerade auch die Druckfehler, zufällige *misprints* also, nahm Joyce nachweislich als gute Gelegenheiten und willkommene Chance an, die er gern für weitere Puns und Quirks zu nutzen wusste. Wenn also Wagnis, Risiko und Abenteuer bei *Ulysses* irgendwo im Spiel sind, dann auf jeden Fall im Prozess des Schreibens,⁷⁴ und der erste, wenn nicht gar der eigentliche Glücksritter wäre der Autor. Seither aber gilt das Risiko den Lesenden, die sich auf diesen vielgewanderten, vielgewandten und gewendeten Text einlassen, bereit, sich seinen Wendungen und Wahnwitzigkeiten überhaupt zu überlassen und, mit etwas Glück, wer weiß, vielleicht irgendwann sogar einmal seine Erzählordnung auffinden.

Literaturverzeichnis

- Ames, Keri Elizabeth, „The Rebirth of Heroism from Homer’s *Odyssey* to Joyce’s *Ulysses*“, in: *Twenty-First Joyce*, hg. v. Ellen Carol Jones, Morris Beja, Gainesville: University of Florida Press 2004, S. 157–178.
- Baron, Scarlett, „Beginnings“, in: *The Cambridge Companion to Ulysses*, hg. v. Sean Latham, Cambridge: Cambridge UP 2014, S. 51–68.
- Culler, Jonathan, „Story and Discourse in the Analysis of Narrative [1980]“, in: *The Pursuit of Signs*, London/New York: Routledge 2001, S. 188–208.
- Döring, Tobias, *Caribbean-English Passages. Intertextuality in a Postcolonial Tradition*, London, New York: Routledge 2002.
- Eliot, T.S., „Ulysses, Order, and Myth“ [1923], in: *Selected Prose*, hg. v. Frank Kermode, London: Faber 1975, S. 175–178.
- Ellmann, Maud, „Endings“, in: *The Cambridge Companion to Ulysses*, hg. v. Sean Latham, Cambridge: Cambridge UP 2014, S. 95–110.

73 Joyce, *Ulysses* (wie Anm. 1), 13.1265.

74 Monika Schmitz-Emans, „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Literatur als Wagnis / Literature as Risk*. DFG-Symposium 2011, Berlin u.a.: de Gruyter 2013, S. 647.

- Ellman, Richard, *James Joyce*. New and revised edition. Oxford: Oxford UP 1983 [1959].
- Freud, Sigmund, „Der Familienroman der Neurotiker [1909]“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7. Frankfurt a. M.: Fischer TB 1999, S. 225–231.
- , „Konstruktionen in der Analyse [1937]“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1999, S. 41–56.
- Gifford, Don u. Robert J. Seidman, *Ulysses Annotated*, Rev. Ed. Berkeley: University of California Press 1988.
- Goodhart, Sandor, „Oedipus and Laius' Many Murderers“, *diacritics* 8: 1, 1978, S. 55–71.
- Jameson, Fredric, „Ulysses in History“ [1980], in: *The Modernist Papers*, London: Verso 2007, S. 137–151.
- Joyce, James, *Ulysses*. The Gabler Edition, New York: Vintage 1986.
- , *Ulysses*, übers. v. Hans Wollschläger, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Homer, *Die Odyssee*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Reinbek: Rowohlt TB 2012.
- Kenner, Hugh, *Ulysses*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1987.
- Kiberd, Declan, *Ulysses and Us. The Art of Everyday Living*, London: Faber 2009.
- Lawrence, Karen, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, NJ: Princeton UP 1981.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, Bd. 3, München: Hanser 1997.
- Norris, Margot, *Virgin and Veteran Readings of Ulysses*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.
- Platon, *Sämtliche Werke* 3. Phaidon, *Politeia*. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, hg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi u. Gert Plamböck, Hamburg: Rowohlt 1958.
- Reichert, Klaus, *Welt-Alltag der Epoche. Essays zum Werk von James Joyce*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Schmitz-Emans, Monika, *Literatur als Wagnis/Literature as Risk*, Berlin u.a.: de Gruyter 2013.
- Sprondel, Johanna, *Textus – Contextus – Circumtextus. Mythos im Ausgang von Joyce, Aristoteles und Ricoeur*, Berlin u.a.: de Gruyter 2013.
- Tagopoulos, Constance V., „Joyce and Homer: return, disguise, and recognition in ‚Ithaca‘“, in: *Joyce in Context*, hg. v. Vincent J. Cheng, Timothy Martin, Cambridge: Cambridge UP 1992, S. 184–200.
- Walcott, Derek, *Omeros*, London: Faber 1990.

Vom Glücksritter zum Bürokraten

Transformationen des frühsowjetischen Abenteuer-narrativs in *Zwölf Stühle* (1928) und *Das goldene Kalb* (1931) von Il'ja Il'f und Evgenij Petrov

Ein Glücksritter ist eine ambivalente Figur: Einerseits ist er ein „abenteurer, der auf glück ausgeht, [...] dabei die gefahr nicht scheut und sich in gewagte abenteuer begibt“; andererseits aber ist er auch „derjenige, der mit unredlichen mitteln glück, besonders reichthum und macht, erreichen will“.¹ In dieser doppelten Bedeutung wird der Glücksritter in der Literatur nicht selten von pikaresken Figuren verkörpert, die beides sind: Gauner bzw. Hochstapler, die listenreich und ohne große moralische Skrupel nach Reichtum streben, und zugleich Abenteurer, die das Abenteuer um des Abenteuers willen suchen und dabei einen raschen und kontingenten Wechsel von Glück und Unglück erleben.

In der russischen Literatur, in der sich der mittelalterliche Ritterroman mit seiner ‚edlen‘ Version des Glückritters nicht etablieren konnte,² existiert seit dem 18. Jahrhundert eine Tradition moralisch dubioser Glücksritter pikaresken Ursprungs, die im frühen 20. Jahrhundert einen Höhepunkt in der Figur des Ostap Bender, des Protagonisten der berühmten Dilogie von Il'ja Il'f und Evgenij Petrov³ *Dvenadcat' stul'ev* (*Zwölf Stühle*, 1928) und *Zolotoj telenok* (*Das goldene Kalb*, 1931), findet. Diese satirische Dilogie steht am Ende einer kurzen, aber literarisch und literaturtheoretisch äußerst produktiven Beschäftigung mit Formen und Funktionen der Abenteuerliteratur in der frühen Sowjetunion der 1920er Jahre. Am Vorabend der Entstehung des Sozialistischen Realismus, in dem auf die ‚anarchistischen‘ Elemente erzählten Abenteuers bewusst verzichtet wird, stellen beide Romane einerseits die Krönung der pikaresken

1 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde., Bd. 8., Leipzig 1854–1961, Sp. 391–393: http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&hitlist=&patternlist=&lemid=GG20618 (abgerufen am 15.10.2020).

2 Erst im 17. Jahrhundert verbreiten die sog. „Volksbücher“ anonyme Historien französischer, italienischer und deutscher Herkunft, meistens Übersetzungen aus dem Polnischen, in denen klassische Ritterabenteuer (Kämpfe gegen Recken und Fabelwesen zur Wiedergewinnung von Liebe bzw. Herrschaft) das russische Publikum zum ersten Mal mit exotischer Spannung vertraut machen. Vgl. Vera D. Kuz'mina, *Rycarskij roman na Rusi*, Moskau: Nauka 1964.

3 Il'f und Petrov sind die Pseudonyme des Autorenpaars Il'ja Fajnsil'berg und Evgenij Kataev.

Abenteuerliteratur der 1920er Jahre mit ihren zahlreichen Glücksritter-Ganoven dar; andererseits zeugen sie auch von der Unmöglichkeit, unter veränderten sozialen, politischen und literarischen Bedingungen an diesem Narrativ festzuhalten.

Im Folgenden soll es darum gehen, anhand der Veränderungen der Hauptfigur Ostap Bender zwischen dem ersten und dem zweiten Roman die Transformation zu zeigen, die die pikareske Glücksritter-Erzählung sowjetischer Prägung in der Dilogie erfährt: Das Abenteuernarrativ mutiert hier vom Gestaltungs- und Bewegungsprinzip des Textes zu einem funktionslosen und erstarrten Relikt einer unmöglich werdenden Literatur, die ihre Unmöglichkeit geradezu ausstellt. In diesem Sinne lässt sich der zweite Roman, *Das goldene Kalb*, als eine Art *metapoetische Beerdigung* des Abenteuers interpretieren. Bereits Viktor Šklovskij, ein Experte für Abenteuerliteratur in Theorie und Praxis,⁴ hatte *Das goldene Kalb*, an sich ein Füllhorn an komischen Einfällen, kurz nach seinem Erscheinen als „ein ganz und gar trauriges Buch“ bezeichnet.⁵ Der Fokus soll hier auf einem Aspekt dieser Transformationen liegen, nämlich auf dem Eindringen des fremden Elements der bürokratischen Idylle in die Abenteuerwelt im zweiten Roman, *Das goldene Kalb*; darauf folgt die Implosion der Abenteuererzählung.

In der russischen Literatur der 1920er Jahre sind gaunerische Glücksritter häufig anzutreffende Figuren. Zu den bekanntesten ‚Brüdern‘ von Ostap Bender gehören u.a. Julio Jurenito, der „große Provokator“ (*velikij provokator*) und Protagonist von Ilja Ėrenburgs satirischem Schelmenroman *Neobyčajnye počoždenija Chulio Churenito i ego učenikov* (*Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger*, 1922)⁶; Nevzorov, der in Aleksej Tolstoj's *Počoždenija Nevzorova ili Ibikus* (*Die Abenteuer von Nevzorov, oder Ibikus*, 1924)⁷ in den Wirren der Revolution und des Bürgerkrieges mit unredlichen Methoden vergeblich nach Glück und Reichtum sucht; oder auch Prochorov,

4 Šklovskij beschäftigte sich nicht nur theoretisch mit dem Abenteuer (s.u.), er war auch, zusammen mit Vsevolod Ivanov, Autor des metapoetischen Abenteuerromans *Iprit* (*Yperit*, 1925).

5 „[...] совсем грустная книга.“ Viktor Šklovskij, „Zolotoj telenok i staryj plutovskoj roman“, in: *Literaturnaja gazeta* (30.04.1934), S. 4.

6 Ilja Ėrenburg, *Neobyčajnye počoždenija Chulio Churenito i ego učenikov* [...], in: –, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, Bd. 1., Moskau: Goslitizdat 1962, S. 9–232. Dt. Übersetzung: Ilja Ehrenburg, *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger*, aus dem Russischen v. Maria Riwkin, Berlin: Volk und Welt 1975.

7 Aleksej Tolstoj, *Počoždenija Nevzorova ili Ibikus*, in: –, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Bd. 3, Moskau: Chudožestvennaja literatura 1958, S. 402–532. Dt. Übersetzung: Alexej Tolstoj, *Ibykus. Die Emigranten*, aus dem Russischen v. Christine Patzer, Berlin u. Weimar: Aufbau 1976, S. 5–192.

der Buchhalter in Valentin Kataevs *Rastratčiki* (*Die Defraudanten*, 1926)⁸, der zusammen mit seinem Kassierer Staatsgelder veruntreut, bei einem wilden Ritt durch die Sowjetunion auf der erfolglosen Suche nach einem vorrevolutionären Luxusleben.

Diese glückslosen Glücksritter sind eng verwandt mit den Gaunern und Hochstaplern, die der russische Schelmenroman im 18. und bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts entwirft.⁹ Man denke beispielsweise an den Moskauer Räuber und Spitzel Van'ka Kain, der in der europäischen Tradition von literarisierten Lebensgeschichten historischer Verbrecher wie Cartouche¹⁰ und Jonathan Wild¹¹ steht und zum Protagonisten eines damals sehr populären Abenteuerromans von Matvej Komarov (1779) wurde;¹² man denke auch an die listenreichen und amoralischen, im Land umherziehenden Anti-Helden wie die Figuren in den Romanen von Ivan Novikov *Pochoždenie Ivana Gostinogo syna* (*Die Abenteuer des Kaufmannsohns Ivan*, 1785)¹³, und, in der weiblichen Picara-Variante, in Michail Čulkovs *Prigožaja povaricha, ili pochoždenie razvratnoj ženščiny* (*Die schmucke Köchin oder Die Abenteuer einer lasterhaften Frau*, 1770)¹⁴; man denke schließlich auch an den „ebenfalls herumziehenden und dienenden, aber intellektuell überlegenen, seiner ‚Picaro-Freiheit‘ bewussten und höher emporsteigenden Gauner“¹⁵ wie die Hauptfigur Nepoch in Čulkovs *Peresmešnik* (*Der Spötter*, 1766).¹⁶

8 Valentin Kataev, *Rastratčiki*, in: –, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, S. 7–128. Dt. Übersetzung: Valentin Katajev, *Die Hochstapler*, aus dem Russischen v. Hans-Joachim Grimm, Berlin: Verlag der Nationen 1973. Vgl. auch Veniamin Kaverins *Konec chazy* (1925). Dt. Übersetzung: Weniamin Kawerin, *Das Ende einer Bande*, aus dem Russischen v. Marianne Wiebe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.

9 Zum russischen pikaresken Roman vgl. Jurij Striedter, *Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol*, Berlin: Harrassowitz 1961.

10 Vgl. die deutsche Version: *Leben und Thaten Deß Welt-berüchtigten Spitzbuben Louis Dominique Cartouche und seiner Cameraden [...]*, 1722. Russ. Übersetzung: *Podlinnoe opisanije žizni Francuzskogo mošennika Kartuša i ego sotovariščej [...]*, St. Petersburg 1771.

11 Vgl. Henry Fielding, *Life of Jonathan Wild the Great* (1743). Russ. Übersetzung: *Dejanija gospodina Ionafana Vilda Velikogo, pisannye gospodinom Fil'dingom*, St. Petersburg 1772.

12 Matvej Komarov, *Obstojatel'noe i vernoe opisanie dobrych i zlych del rossijskogo mošennika, vora, razbojnika i byvsčego moskovskogo syščika Van'ki Kaina [...]*, in: ders., *Van'ka Kain. Milord Georg*. Moskau: Nauka 2019, S. 5–148. Dt. Übersetzung: Matvej Komarov, *Die ausführliche und wahrhaftige Geschichte des russischen Gauners Wanka Kain [...]*, aus dem Russischen von Mary Schleifstein u. Roland Beer, Kassel: Erich Röth 1978.

13 Ivan V. Novikov, *Pochoždenie Ivana Gostinogo syna, i drugie povesti i skazki*, St. Petersburg 1785.

14 Michail D. Čulkov, *Prigožaja povaricha, ili pochoždenie razvratnoj ženščiny: roman, skazki, pesni*, Moskau: Ėksmo 2008.

15 Striedter, *Schelmenroman*, S. 282.

16 Michail D. Čulkov, *Peresmešnik*. Moskau: Sovetskaja Rossija 1987.

Diese Gauner-Variante pikaresker Glücksritter-Erzählungen erlebt in den ersten Jahren nach der russischen Revolution eine Renaissance, die im Kontext der bereits erwähnten Hochkonjunktur von Abenteuerliteratur insgesamt steht.¹⁷ Das ‚Pinkerton-Fieber‘, also die enorme Popularität von amerikanischen und britischen Detektivgeschichten mit Figuren wie Nat Pinkerton, Nick Carter und Sherlock Holmes als Protagonisten, aufgreifend¹⁸ und mit dem Auftrag ausgestattet, einen „kommunistischen Pinkerton“ zu entwickeln,¹⁹ machen sich die russischen Literaten der 1920er Jahre auf, Möglichkeiten, Formen und Funktionen von Abenteuerliteratur zu explorieren. Um die Mitte der 1920er Jahre, am Höhepunkt der „Neuen Ökonomischen Politik“ (NÖP), wird die sowjetische literarische Kultur von einem regelrechten Abenteuerfieber erfasst, das zu unterschiedlichen literarischen Experimenten und theoretischen Reflexionen in der und über die Gattung des Abenteuerromans führt. Das breite literarische Spektrum reicht von patriotischer Jugendliteratur über den Bürgerkrieg²⁰ bis zur metaliterarischen Parodie westlicher Abenteuerliteratur,²¹ von der frühen Science Fiction²² bis zum obengenannten neo-pikaresken Roman. Als theoretisches Pendant zu diesen Werken, und häufig in direktem Dialog mit ihnen, fungieren die Reflexionen über das erzählte Abenteuer, die in denselben Jahren im Umkreis des Formalismus, vor allem von Viktor Šklovskij und Boris Ėjchenbaum²³ sowie von Boris Grifcov,

17 Vgl. Matthias Schwartz, *Expeditionen in anderen Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit*, Köln u.a.: Böhlau 2014. Den Bezug der o.g. Romane von Aleksej Tolstoj und Ilja Ėrenburg zur pikaresken Tradition zeigt nicht zuletzt die Verwendung des alten Begriffs „pochoždenie“ für „Abenteuer“ statt „priključenje“ im Titel, wie in den Schelmenromanen des 18. Jahrhunderts.

18 Vgl. Boris Dralyuk, *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*, Leiden u. Boston: Brill 2012.

19 Das ‚Pinkerton-Fieber‘ diente im Oktober 1922 Nikolaj Bucharin, Chefredakteur der Parteizeitung *Pravda*, als Grundlage für Überlegungen über eine neue, politische Abenteuerliteratur, einen „kommunistischen Pinkerton“, um die Jugend für die sowjetischen Ideale begeistern und sie entsprechend erziehen zu können. Vgl. Nikolaj Bucharin, „Kommunističeskoe vospitanie molodeži v uslovijach NĖPa“, in: *Pravda* (14.10.1922), S. 2.

20 Vgl. dazu Schwartz, *Expeditionen*, S. 83–127.

21 Vgl. u.a. Mariëtta Šaginjans *Mess Mënd, ili Janki v Petrograde (Mess Mend oder die Yankees in Petrograd, 1924)*; Viktor Šklovskijs und Vsevolod Ivanovs *Iprit (Īperit, 1925)*.

22 Vgl. u.a. Aleksej Tolstojs *Aĕlita* (1923).

23 Siehe u.a.: Viktor Šklovskij, „Svjaz' priĕmov sjužetosloženijsa s obščimi priĕmami stilja“. Dt. Übersetzung: „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren“ [1919], in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. von Jurij Striedter, Bd. 1, München: Wilhelm Fink, S. 36–121, insb. S. 78–99; Viktor Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Berlin: Vseobščaja biblioteka 1923 (Engl. Übersetzung: Viktor Shklovsky, *Literature and Cinematography*, übers. v. Irina Masinovsky, Champaign u. London: Dalkey

Michail Bachtin, Leonid Grossman und anderen sowjetischen Literaturwissenschaftlern, entstehen.²⁴ Dabei erfährt auch die Figur des pikaresken Gauners eine theoretische Aufwertung: Viktor Šklovskij beispielsweise untersucht in seiner Studie über Matvej Komarov die Bedeutung des „nicht kanonisierten“ Abenteuerromans des 18. Jahrhunderts und seiner pikaresken Glücksritter wie Van'ka Kain (s.o.) für die Entwicklung der russischen Prosa insgesamt.²⁵

Der alte Schelm (russ. *plut*) wird nun in der Zeit der Neuen Ökonomischen Politik zum Hochstapler (*aferist*) und, bei Il'f und Petrov, zum „großen Kombinator“ (*velikij kombinator*), wobei hier das Wort „Kombination“ (*kombinacija*) in der sowjetischen Gaunersprache der Zeit für ein unsauberes Geschäft, einen Betrug steht.²⁶ Die Popularität solcher literarischen Figuren führt Sheila Fitzpatrick auf den Unterschied zwischen „politischem“ und „kriminellen Betrug“ zurück, also auf die zwei Typen der Maskierung, die für den frühsowjetischen Identitätsdiskurs charakteristisch sind.²⁷ Während der geächtete politische Betrüger sich maskiere, um sein wahres Gesicht zu verbergen und konterrevolutionäre Aktionen durchführen zu können, sei der kriminelle Betrüger ein Hochstapler, der unter falscher Identität versucht, andere zu übervorteilen. Letzterer sei politisch toleriert gewesen, nicht nur weil die Texte, in denen diese Figur agiert, einen klaren satirischen Duktus aufweisen, sondern auch weil die Eigenschaft des Hochstaplers, immer neue

Archive Press 2008); Viktor Šklovskij, „Novella tajn / Roman tajn“, in: –, *Teorija prozy*, Moskau u. Leningrad: Krug 1925, S. 97–138 (gekürzte dt. Übersetzung: Viktor Schklovskij, „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle“, in: *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, hg. v. Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink 1971, S. 76–94); Boris Ėjchenbaum, „O. Genri i teorija novelly“, in: –, *Literatura: Teorija. Kritika. Polemika*, Leningrad: Priboj 1927, S. 166–209; Boris Tomaševskij, *Teorija literatury. Poëtika*, 4. Ausgabe, Moskau u. Leningrad: Gosudarstvvennoe izdatel'stvo 1928, S. 193. Vgl. dazu Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, insb. S. 515–530.

24 Vgl. Riccardo Nicolosi, „Der Abenteuerheld in der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre (von Šklovskij bis Bachtin)“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 229–249.

25 Viktor Šklovskij, *Matvej Komarov, žitel' goroda Moskvy*, Leningrad: Priboj 1929.

26 Vgl. Michail P. Odesskij u. Dmitrij M. Feld'dman, *Miry I.A. Il'fa i E.P. Petrova. Očerki verbalizovannoj posvednevnosti*, Moskau: RGGU 2015, S. 52. Zur pikaresken Tradition in der Dilogie von Il'f und Petrov vgl. John L. Wright, *Il'f and Petrov's The Twelve Chairs and The Golden Calf and the Picaresque Tradition*, Wisconsin: The University of Wisconsin, Ph.D. 1973.

27 Vgl. Sheila Fitzpatrick, *Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia*, Princeton: Princeton University Press 2005, S. 19–21.

Rollen spielen zu können, mit dem sowjetischen Projekt der Neukonstruktion des Selbst im Einklang stand.²⁸

Unter den sowjetischen, Trickster-ähnlichen Glücksrittern der 1920er Jahre stellt Ostap Bender zweifelsohne die bekannteste Erscheinung dar.²⁹ Der spitzbübisch freche, unverwüstliche und schlagfertige Ganove Ostap Bender tritt zum ersten Mal im siebten Kapitel des Romans *Zwölf Stühle* als „ein junger Mann von achtundzwanzig Jahren“ auf, der „von Nordwesten“ in der (fiktiven) Stadt Stargorod ankommt:

Als er in die Stadt kam, trug er einen schmalen, taillierten grünen Anzug. Um seinen kräftigen Hals schlang sich mehrmals ein alter Wollschal, die Füße steckten in Lackstiefeletten mit einem Oberteil aus apfelsinengelbem Wildleder. Socken trug er nicht. In der Hand hielt er ein Astrolabium. [...] Der junge Mann hieß Ostap Bender. Aus seiner Biographie erzählte er gewöhnlich nur eine Einzelheit: „Mein Papa war ein türkischer Untertan“. Der Sohn des türkischen Untertans war in seinem Leben schon vielen Beschäftigungen nachgegangen. Sein lebhafter Charakter hinderte ihn, sich nur einer Sache zu widmen, trieb ihn immer wieder in die verschiedensten Ecken des Landes und hatte ihn jetzt nach Stargorod geführt, ohne Socken, ohne Schlüssel, ohne Wohnung und ohne Geld.³⁰

Bender erscheint in Stargorod wie aus dem Nichts: Ein mittelloser, das Land durchstreifender Schelm ohne Vergangenheit, der bereit ist für die nächste

28 Fitzpatrick, *Tear Off the Masks!*, S. 265–281.

29 Zum Trickster in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts vgl. Mark Lipovetsky, *Charms of the Cynical Reason. The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston: Academic Studies Press 2011.

30 Ilja Ilf u. Jewgeni Petrow, *Zwölf Stühle*, aus dem Russischen v. Thomas Reschke, München: Luchterhand 2003, S. 67, 70. Diese Übersetzung folgt dem Originalmanuskript, das auf Russisch erst 1998 publiziert wurde: Il'ja Il'f u. Evgenij Petrov, *Dvenadcat' stul'ev*, hg. und komm. v. M. Odesskij u. D. Fel'dman, Moskau: Vagrius 1998. Die russischen Buchausgaben von 1928 und 1929 (und all die folgenden sowjetischen Ausgaben) enthalten aus Zensurgründen z.T. stark gekürzte Versionen des Romans. „В город молодой человек вошел в зеленом, узком, в талию, костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета. Носков под штиблетами не было. В руке молодой человек держал астрoliaбию. [...] Звали молодого человека – Остап Бендер. Из своей биографии он обычно сообщал только одну подробность: «Мой папа, – говорил он, – был турецко-поданный». Сын турецко-поданного за свою жизнь переменил много занятий. Живость характера, мешавшая ему посвятить себя какому-нибудь одному делу, постоянно кидала его в разные концы страны и теперь привела в Старгород без носков, без ключа, без квартиры и без денег.“ (Il'f u. Petrov, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 74, 76).

„Kombination“.³¹ Von nun an wird er zum Protagonisten einer atemlosen Jagd durch das Sowjetland nach zwölf Stühlen: In einem von ihnen hatte eine alte Aristokratin aus Stargorod bei Ausbruch der Revolution ihre Brillanten versteckt. Am Sterbebett hatte sie sowohl ihrem Schwiegersohn, dem ehemaligen Adelsmarschall und jetzigen Standesbeamten Ippolit Vorob'janinov, als auch ihrem Beichtvater, dem Popen Fedor Vostrikov, das Geheimnis der Salongarnitur verraten. Der schlaue Bender verbündet sich mit dem ‚einfältigen‘ Vorob'janinov und wird sein „Gesellschafter“, wobei er sich selbst zum „technischen Leiter des Geschäfts“ (*techničeskij rukovoditel' dela*)³² ernannt. Das ungleiche Paar, der „Abenteurerheld“ Bender und sein „Anhänger“ Vorob'janinov sowie deren „Widersacher“ Vater Fedor³³ gehen – gemäß einem klassischen Abenteurersujet – auf getrennten, aber sich immer wieder kreuzenden Wegen auf die Suche nach den Stühlen, die nach einer Versteigerung über das ganze Land verstreut sind; manche von ihnen befinden sich außerdem ‚in Bewegung‘, wie die vier Stühle, die mit dem Moskauer Kolumbus-Theater auf Gastspielreise gehen. Gemäß den Sujetgesetzen der Schatzsuche finden die Protagonisten in keinem der ersten elf Stühle den gesuchten Schmuck. Bevor sie den letzten Stuhl auseinandernehmen, schneidet Vorob'janinov dem schlafenden Bender die Kehle durch. In den Besitz der Brillanten kommt Vorob'janinov trotzdem nicht, denn der Schmuck war bereits gefunden worden: Aus dem Erlös hatte man in Moskau einen Eisenbahnerklub gebaut.

Der Roman *Zwölf Stühle* wurde gleich nach dem Erscheinen zum großen Publikumserfolg und Ostap Bender zu einer der beliebtesten Figuren der russischen Literatur, wovon u.a. die zahlreichen Denkmäler zeugen, die man ihm im sowjetischen und postsowjetischen Russland gewidmet hat. Zum Erfolg des Romans hat zweifelsohne auch seine Struktur eines klassischen Abenteuerromans beigetragen, wobei das Sujet auf die Sherlock-Holmes-Erzählung *The Adventure of the Six Napoleons* (1904) zurückgeht.³⁴ Die Suche nach den zwölf Stühlen entspricht Šklovskijs Bezeichnung des Abenteurersujets als Sujettyp

31 Der Hinweis auf den Vater, der ein „türkischer Untertan“ gewesen sein soll, deutet auf Odessa als Herkunftsort von Bender hin, wo viele, insbesondere jüdische, Kaufleute türkische Untertanen waren. Vgl. Odesskij u. Fel'dman, *Miry*, S. 32.

32 Il'f u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 77; Il'f u. Petrov, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 84.

33 Zu diesen typischen „Rollen“ in der Figurenkonstellation des Abenteuerromans vgl. Volker Klotz, *Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne*, München u. Wien: Hanser 1979, S. 14–18.

34 Vgl. Viktor Šklovskij, „Jugo-Zapad“, in: –, *Gamburgskij ščët (1914–1933)*, Moskau: Sovetskij pisatel' 1990, S. 470–475, hier S. 473. Zum Erfolg der Sherlock-Holmes-Erzählungen in Russland vgl. Dralyuk, *Western Crime Fiction*, S. 29–48.

des „gewundenen Weges“ (*tip krivoj dorogi*), wobei das Verfahren der ver-fremdenden „Verzögerung bzw. Verlangsamung“ (*zaderžka* bzw. *zamedlenie*) der Handlung mittels der Aneinanderreihung von Peripetien einzig durch die Forderung des Sujets motiviert wird.³⁵ Das daraus resultierende Moment der Serialität in der Jagd nach den Brillanten hebt Ostap Bender durch seinen berühmten Ausruf „Die Sitzung geht weiter“³⁶ (*zasedanie prodolžaetsja*) hervor, mit dem er das Ende einer Episode und den Beginn der nächsten, d.h. die Schwelle zwischen dem gerade erlebten Scheitern und dem nächsten ‚Glücksritt‘, markiert. Typisch für eine Glücksritter-Erzählung ist das struktur-bildende Motiv der Reise: Die Sujetbewegung entspricht der Bewegung der Protagonisten durch den Raum der Sowjetunion auf der Suche nach den Stühlen. Kontingenz fungiert hier als Motor dieser Sujetbewegung, wobei unvorhersehbare Ereignisse und Widrigkeiten das für das Abenteuer wichtige Moment der Spannung erzeugen.

Der Raum, in dem sich das ungleiche Glücksritterpaar Bender/Vorob'janinov sowie Vater Fedor bewegen, lässt sich als „abstrakt“ im Sinne Bachtins bezeichnen. In seiner wegweisenden Bestimmung des Chronotopos im antiken Abenteuerroman hat Bachtin darauf hingewiesen, dass das Abenteuer, um sich entfalten zu können, „viel Raum braucht“, dass aber dieser Raum zugleich „völlig abstrakt“, weil austauschbar ist.³⁷ Der geographische Raum in *Zwölf Stühle* ist zwar weitläufig, er reicht von Moskau bis Tiflis, besteht aber – nach der treffenden Definition von Jurij Ščeglov – aus „diskreten Inseln“, d.h. aus getrennten, ins sich geschlossenen Orten mit geringer sozialer und geographischer Konkretetheit.³⁸ Auf der Suche nach den Juwelen bewegen sich Bender, Vorob'janinov und Vater Fedor von „Insel“ zu „Insel“, wobei diese Orte lediglich in ihrer Funktion als Abenteuer Räume existieren, d.h. als Räume, in denen das Abenteuer mit seinem typischen, kontingenten Wechsel von Glück und Unglück stattfinden kann und die nicht primär auf eine außertextuelle Realität verweisen.

35 Šklovskij, „Svjaz' / Der Zusammenhang“, S. 75–97. Vgl. auch Boris Briker, „The Notion of the Road in ‘The Twelve Chairs’ and ‘The Golden Calf’ by I. Ilf and E. Petrov“, in: *Canadian Slavonic Papers* 35.1–2 (1993), S. 13–28.

36 Ilf u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 179 u. passim.

37 Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, hg. v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, 3. Auflage, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 23–24. Michail M. Bachtin, „Formy vremeni i chronotopa v romane“, in: –, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskau: Chudožestvennaja literatura 1975, S. 234–407, hier S. 249.

38 Vgl. Jurij Ščeglov, *Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja*, Bd. 1, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 26.1 1990, S. 62.

Wie jede Abenteuerwelt ist auch die erzählte Welt von *Zwölf Stühle* zutiefst literarisch und intertextuell. Wie bereits erläutert, steht Ostap Bender am Ende einer langen genealogischen Reihe pikaresker Glücksritter russischen und nicht-russischen Ursprungs. Darauf hat die Forschung von Anfang an aufmerksam gemacht und eine literarische Familiengeschichte rekonstruiert, die von Lazarillo de Tormes über die russischen Schelme des 18. Jahrhunderts, Gogol's Čičikov aus *Die toten Seelen*, bestimmte Charaktere von Charles Dickens und Mark Twain bis hin zu Charlie Chaplin und den oben genannten Abenteuerhelden der sowjetischen 1920er Jahre, in erster Linie Julio Jurenito, reicht.³⁹ Bender ist einer jener Abenteurer, für die die Suche nach und das Erleben von Abenteuern die eigentliche und einzige Bestimmung ist: Als Abenteurer tritt er in die erzählte Welt hinein (s.o.), als Abenteuerheld handelt er, ein schlauer Gauner und moderner Picaro, einfallsreich und charismatisch.

Im Rahmen dieser – in ihrer narrativen Grundstruktur bereits mehrmals erzählten – Abenteuerwelt fällt auf, dass Ostap Bender ein Glücksritter ist, der trotz, oder gerade wegen, seiner literarischen Sekundarität nach Originalität und Individualität strebt. Als Trickster-Figur ist Bender einerseits extrem wandelbar und anpassungsfähig, sodass er jegliche soziale Rolle mimetisch und überzeugend spielen kann: sei es die Rolle eines Heiratsschwindlers oder Konterrevolutionärs; eines Plakatmalers, obwohl er nicht malen kann, oder eines Schachgroßmeisters, auch wenn er vom Schachspiel keine Ahnung hat.⁴⁰ Als „Schauspieler des Lebens“⁴¹ ist Bender ein klassisches Instrument sozialer Satire, welche in *Zwölf Stühle* auch einen konkreten politischen Auftrag hatte, nämlich die Diskreditierung der Neuen Ökonomischen Politik im Kontext des Flügelkampfes in der bolschewistischen Partei gegen den Trotzismus.⁴² Andererseits ist Bender mit sich selbst bemerkenswert identisch, er ist die einzige „freie“ Figur in einem Roman, in dem die sowjetische „Mittelmäßigkeit“ (*pošlost'*) Gogol'schen Ursprungs omnipräsent ist.⁴³ Seine Überlegenheit gegenüber der Masse verleiht Bender Individualität; diese kommt besonders zum Vorschein, wenn Bender die Mediokrität seiner Mitbürger als eine Art

39 Vgl. u.a. Šklovskij, „Jugo-Zapad“, S. 35; Ščeglov, *Romany*, S. 34–36.

40 Zu Ostap Bender als Trickster vgl. Lipovetsky, *Charms*, S. 89–124.

41 So Bachtin treffend über den Schelmen. Bachtin, *Chronotopos*, S. 88.

42 Vgl. Odesskij u. Fel'dman, *Miry*, S. 64–87.

43 Lipovetsky, *Charms*, S. 96. Bereits Anatolij Lunačarskij hatte in seinem Vorwort zur amerikanischen Ausgabe des zweiten Romans darauf hingewiesen, dass „allein der Schelm Bender als echter Mensch unter all diesen mikroskopischen Scheusalen erscheint („плут Бендер кажется единственно подлинным человеком среди этих микроскопических гадов“). Anatolij Lunačarskij, „Predislovie k amerikanskomu izdaniju knigi I. Il'fa i E. Petrova“, in: Il'fa Il'f u. Evgenij Petrov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 2, St. Petersburg: Pal'mira 2017, S. 5–13, hier S. 10.

Rohmaterial verwendet, das er in seinen teuflischen „Kombinationen“ beliebig modellieren kann.⁴⁴

Die Originalität und Individualität von Bender ergibt sich darüber hinaus aus der besonderen Figurenkonstellation des Romans, d.h. aus seinem Verhältnis zur Gehilfen-Figur Ippolit Vorob'janinov. In der ursprünglichen Roman-konzeption war für Vorob'janinov die Rolle des Protagonisten angedacht gewesen, die Rolle eines sowjetischen Don Quijote, der in seinen Abenteuern vom Sancho-Panza-ähnlichen Ostap Bender begleitet werden sollte.⁴⁵ Bezeichnend ist die Tatsache, dass die ersten sechs Kapitel ausschließlich von Vorob'janinov und seinem vergangenen wie gegenwärtigen Leben handeln. Vorob'janinov ist ein ebenfalls zutiefst literarischer Abenteuerheld: Er ist die Parodie der Figur des Aristokraten, der nach dem verlorenen Familienreichtum sucht und dadurch seinen verlorenen sozialen Status wieder zu erlangen versucht, indem er – wie Bachtin in Bezug auf den Abenteuerhelden des 19. Jahrhunderts sagt – „in den Elendsvierteln [umherirrt] und mit den asozialen Elementen der Gesellschaft [sich verbrüdet].“⁴⁶ Ähnlich wie viele Abenteuerhelden der Literatur der NÖP-Zeit, wie z.B. Nevzorov in Aleksej Tolstojs *Ibykus* und Prochorov in Valentin Kataevs *Die Hochstapler* (s.o.), strebt Vorob'janinov nach der unmöglichen Wiederherstellung seines vorrevolutionären, frivolen Abenteuerlebens eines reichen Adelsmarschalls samt Skandalen und Affären, über die in den Kapiteln vier und fünf rückblickend berichtet wird. Nach Maxim Gor'kij's Terminologie ist er ein „gewesener Mensch“ (*byvsij čelovek*), ein Repräsentant der aristokratischen „Ausbeuterklasse“, die in der Sowjetunion ihre Daseinsberechtigung verloren hat.

Vorob'janinovs Sehnsucht nach dem früheren Abenteuerleben ist sujetkonstituierend: Er vergeudet nach alter Manier, in einer wilden Nacht im Café Prag als „Salonlöwe und Frauenbezwinger“ (*svetskij lev i pokritel' ženščin*),⁴⁷ die Hälfte des Geldes, das Bender durch seine betrügerischen „Kombinationen“ ergattert hatte und das für den Kauf der Stühle bei der Versteigerung in Moskau bestimmt war. Dadurch bewirkt er, dass das Abenteuer richtig Fahrt aufnimmt und seriell wird, denn die Stühle gelangen nach der Auktion an mehrere Personen und verschwinden in unterschiedliche Richtungen. Vorob'janinov befördert also das syntagmatische Gesetz der Serie, die obligatorische Aneinanderreihung der nachfolgenden Episoden, in

44 Zu Benders demiurgisch-artistischen Fähigkeiten vgl. Aleksandr K. Žolkovskij, *Blužda-juščie sny i drugie raboty*, Moskau: Nauka 1994, S. 40–43.

45 Vgl. Šklovskij, „Jugo-Zapad“, S. 473.

46 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a. M. u.a.: Ullstein 1985, S. 114. Vgl. dazu Briker, „The Notion“, S. 19.

47 Ilf u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 237; Il'f u. Petrow, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 223.

denen die beiden Glücksritter auf die Jagd nach den über das Land verstreuten Stühlen gehen.⁴⁸ Vorob'janinov hat darüber hinaus aber auch eine andere wichtige strukturelle Funktion im Roman, denn Bender braucht ihn nicht so sehr, um die Juwelen zu finden, dafür ist er zu ungeschickt, sondern vielmehr als *negative Kontrastfolie*: Bender erscheint im Kontrast zum ehemaligen Adelsmarschall als der neue Abenteuerheld der NÖP-Zeit, als der intelligente und scharfsinnige Hochstapler (*aférist*), der dem Abenteuerer alten Schlags weit überlegen ist. Dadurch kann Bender Originalität und Individualität in Bezug auf seine Person in einer Abenteuerwelt herstellen, die durch allumfassende literarische Sekundarität charakterisiert ist.⁴⁹

Zur Überlegenheit Benders gegenüber den anderen handelnden Figuren gehört auch die Tatsache, dass er über ein hohes Reflexionsbewusstsein in Bezug auf die Literarizität der Welt, in der er handelt, verfügt. Diese meta-poetische Reflexivität äußert sich nicht nur darin, dass Bender häufig Abenteuerliteratur zitiert, z.B. den edelmütigen Gauner Andy Tucker, den Protagonisten einer Serie von Erzählungen von O. Henry,⁵⁰ oder auch den in Russland sehr populären Abenteuerroman *Die Höhle des Leuchtweiß* (*Peščera Lechtvejsa*, 1909–10).⁵¹ Vielmehr scheint er die Gesetzmäßigkeiten der Serialität von Abenteuerliteratur zu kennen: Nach der Versteigerung der zehn noch nicht untersuchten Stühle, der er tatenlos zusehen musste, versucht Bender mithilfe einer Gruppe von Straßenkindern herauszufinden, wo die Stühle sich nun befinden. Von den Kindern bekommt er neun Adressen, vom zehnten Stuhl verliert sich aber die Spur, was Bender sofort beunruhigt: „Nur der zehnte Stuhl machte ihm Sorgen. Es gab zwar eine Spur, aber was für eine! Sie verlor sich im

48 In diesem Sinne entspricht Vorob'janinov der Konzeptualisierung des Abenteuerhelden bei den russischen Formalisten, für die ein Abenteuerheld eine Funktion des Sujets darstellt, d.h. das „Bindeglied“ in einem Sujet, das „vom schnellen und verschiedenartigen Wechsel der Ereignisse und Situationen bestimmt wird.“ Vgl. Nicolosi, „Abenteuerheld“, S. 237.

49 Über die „Sekundarität“ der erzählten Welt bei Ilf und Petrow vgl. Ščeglov, *Romany*, S. 49–59.

50 „[...] ich habe nicht minder Grund, wie Andy Tucker sagte, anzunehmen, dass ich auch allein mit Ihrer Angelegenheit fertig werde.“ Ilf u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 78. „—У меня есть не меньшие основания, как говорил Энди Таккер, предполагать, что и я один смогу справиться с вашим делом.“ Ilf u. Petrow, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 84.

51 „Ein faules Ding“, sagte er, ‚die Höhle des Leuchtweiß. Ein geheimnisvoller Rivale. Wir müssen ihm zuvorkommen.“ Ilf u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 78. „— Кислое дело, — сказал он, — пещера *Лехтвейса*. Таинственный соперник. Его нужно опередить“ (Ilf u. Petrow, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 110).

Nebel.⁵² Dieser verschwundene Stuhl bleibt „ein dunkler Fleck“⁵³ in dem auf Wahrscheinlichkeitsberechnungen basierenden „Spiel“ von Bender, der zwar ständig vorgibt, die „Tücken des Schicksals“ (*šutki sud'by*)⁵⁴ zu kennen und die Regeln des Glücksspiels zu beherrschen, der aber zugleich ahnt, dass der verschwundene Stuhl derjenige ist, in dem die Brillanten womöglich stecken:

In dieses harmonische System von Betrachtungen zum Thema Zufall schlich sich wie ein dunkles Ungetüm der Stuhl, der in der Güterabfertigung des Oktober-Bahnhofs verschwunden war. Die Gedanken an diesen Stuhl waren unangenehm und weckten bohrende Zweifel. Der große Kombinator befand sich in der Lage eines Roulettespielers, der ausschließlich auf eine Zahl setzt, da er sofort das Sechsendreißigfache seines Einsatzes gewinnen möchte. Die Situation war sogar noch vertrackter: Die Konzessionäre spielten ein Roulette, bei dem elf von zwölf Nummern Zero entsprachen. Und die Nummer zwölf war dem Blickfeld entschwunden, befand sich sonstwo und barg in sich womöglich den wunderbaren Gewinn.⁵⁵

Es lässt sich also postulieren, dass Bender im Grunde weiß, dass sein aleatorisches Spiel mit den Stühlen keines ist, da er die Suche nach den versteckten Juwelen nach den Gesetzen des Abenteuerromans bis zum letzten Stuhl durchführen muss. Damit macht sich Bender jene metapoetische Reflexivität zu eigen, die manche Abenteuerliteratur der 1920er Jahre, z.B. Mariëtta Šaginjan's *Mess Mënd, ili Janki v Petrograde* (*Mess Mend oder die Yankees in Petrograd*, 1924) oder auch Viktor Šklovskijs und Vsevolod Ivanovs *Iprit* (*Yperit*, 1925), charakterisiert hatte.

Benders überraschenden Tod am Ende des Romans kann man also gewissermaßen als Racheakt des alten Abenteurers Vorob'janinov gegen seinen Usurpator verstehen, der ihm als Abenteurer in jeder Hinsicht überlegen war.

52 Il'f u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 254. „Беспокоил только десятый стул. След, конечно, был, но какой след! – расплывчатый и туманный.“ Il'f u. Petrow, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 241.

53 Il'f u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 347. „тем[ое] пятн[о].“ Il'f u. Petrow, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 323.

54 Il'f u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 293; Il'f u. Petrow, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 276.

55 Il'f u. Petrow, *Zwölf Stühle*, S. 294. „В эту стройную систему умозаключений, в основу которых был положен случай, темной громадой врезывался стул, уплывший в глубину товарного дома Октябрьского вокзала. Мысли об этом стуле были неприятны и навевали тягостное сомнение. Великий комбинатор находился в положении рулеточного игрока, ставящего исключительно на номера, одного из той породы людей, которые желают выиграть сразу в тридцать раз больше своей ставки. Положение было даже хуже: concessionеры играли в такую рулетку, где зеро приходилось на одиннадцать номеров из двенадцати. Да и сам двенадцатый номер вышел из поля зрения, находился черт знает где и, возможно, хранил в себе чудесный выигрыш.“ (Il'f u. Petrow, *Dvenadcat' stul'ev*, S. 276–277).

Dass der „große Kombinator“ im nachfolgenden Roman *Das goldene Kalb* mit einer dicken Narbe am Hals doch ‚auferstehen‘ und erneut auf Glück ausziehen darf, entspricht wiederum den klassischen Gesetzen des Abenteuer narrativs, die Aleksej Tolstoj in seinem Roman *Ibykus* in Bezug auf seinen Helden Semën Ivanovič Nevzorov wenige Jahre zuvor metaliterarisch so formuliert hatte:

Natürlich wäre es besser für die Erzählung gewesen, Semjon Iwanowitsch sterben zu lassen, beispielsweise durch eine verdorbene Auster, oder ihn unter ein Automobil zu stoßen. Aber Semjon Iwanowitsch ist doch unsterblich. Der Autor hat es auf diese und jene Weise versucht – nein, man kann Semjon Iwanowitsch nicht so ohne weiteres von den Blättern der Erzählung streichen. [...] Sehnig, zäh, innerlich verhärtet, wird er immer imstande sein, sich einer misslichen Lage zu entziehen, und man müsste sich hinsetzen und seine neuen Abenteuer beschreiben.⁵⁶

Der prinzipiellen Serialität der Abenteuerliteratur entsprechend beginnt *Das goldene Kalb* sozusagen wieder von vorne, mit der Ankunft von Ostap Bender, der seine typische weiße Schirmmütze auf dem Kopf und einen Hebammenkoffer in der Hand trägt, in einer fiktiven russischen Provinzstadt, die diesmal Arbatov heißt.⁵⁷ Der gewiefte Hochstapler Bender legt gleich mit seiner ersten „Kombination“ los und wird beim Vorsitzenden des dortigen Exekutivkomitees in der Rolle des „Sohnes des Leutnants Schmidt“, eines Helden der Revolution von 1905, vorstellig. Während er den Vorsitzenden um monetäre Unterstützung bittet, platzt in das Dienstzimmer ein weiterer Ganove, Šura Balaganov, hinein, der ebenfalls vorgibt, der Sohn des Leutnants Schmidt zu sein. Bender und Balaganov können der gefährlichen Situation listig entkommen, verbrüdernd sich und schmieden den Plan, den ‚Untergrund-Millionär‘ Korejko ausfindig zu machen, von dessen Existenz Balaganov im Gefängnis von einem der Mitinsassen erfahren hatte, um ihm eine Million abzujagen. Korejko hatte sich die

56 Tolstoj, *Ibykus*, S. 192. „Разумеется, было бы лучше для повести уморить Семена Ивановича, например, гнилой устрицей или толкнуть его под автомобиль. Но ведь Семен Иванович – бессмертный. Автор и так и этак старался, – нет, Семена Ивановича не так-то просто стереть с листов повести. [...] Жилистый, двужильный, с мертвой косточкой, он непременно выцарапается из беды, и – садись, пиши его новые похождения.“ (Tolstoj, *Pochoždenija*, S. 532).

57 Auch der zweite Roman der Dilogie hat eine komplizierte Editionsgeschichte. *Zolotoj telenok* (*Das goldene Kalb*) erschien 1931 bereits in gekürzter Form – und nur dank der Intervention von Maksim Gor'kij – in der Literaturzeitschrift *30 dnej* (*Dreißig Tage*). 1933 erfolgte die Buchpublikation, nachdem 1932 bereits englische, deutsche und französische Übersetzungen erschienen waren. Zwischen 1949 und 1956 wurde der Roman verboten. Die erste vollständige Ausgabe erschien erst 1994, diese liegt der neuen deutschen Übersetzung zugrunde: Ilja Ilf u. Jewgeni Petrow, *Das goldene Kalb, oder die Jagd nach der Million*, aus dem Russischen v. Thomas Reschke, Berlin: Die Andere Bibliothek 2013.

Millionen während der Revolutions- und NÖP-Zeit ergaunert und wartet nun in Černomorsk am Schwarzen Meer, getarnt als bescheidener Buchhalter in der staatlichen Behörde „Herkules“, auf die Rückkehr des Kapitalismus.

Der skurrilen Gaunerbande, die sich an Bord eines alten Autos der Marke Lorraine-Dietrich, das Bender in „Antilope Gnu“ (*Antilopa-Gnu*)⁵⁸ umtauft, auf den Weg nach Černomorsk macht, gehören außerdem der Fahrer und Besitzer des Autos, der mehrfach vorbestrafte Kozlevič, Arbatovs einziger und glückloser Taxifahrer an, sowie der „nicht mehr junge“⁵⁹ Halunke Panikovskij, der ebenfalls als „Sohn des Leutnants Schmidt“ in Arbatov sein Glück sucht. Bender, der sich selbst als „Rennleiter“ (*komandor probega*) und Balaganov als „Bordmechaniker“ (*bortmechaničnik*) ernannt,⁶⁰ rettet Panikovskij, der mit einer Gans unter dem Arm vor einer wütenden Menschenmenge flieht, und nimmt ihn mit an Bord der Antilope Gnu als „Mädchen für alles“ (*prisluža za vse*).⁶¹

Unterwegs geraten die motorisierten Glücksritter auf die Strecke des Autorennens „Moskau – Charkov – Moskau“ und geben vor, die Spitzenreiter zu sein, um in den die Rennteilnehmer feierlich empfangenden Dörfern Geschenke, Proviant und Tankfüllungen zu erhalten, bis der Schwindel entdeckt wird und sie fliehen müssen. In Černomorsk versucht die Gaunerbande auf mehreren Wegen vergeblich, von Korejko die Million zu erpressen, bis diesem mit seinem Geld die Flucht aus der Stadt gelingt. Bender findet heraus, dass Korejko in Kasachstan, beim Bau der Eisenbahnlinie „Ostmagistrale“, eine Anstellung gefunden hat. Auf dem Weg dorthin verschrottet die Bande das Auto und Panikovskij stirbt an den Strapazen der Reise, woraufhin Balaganov und Kozlevič den „Rennleiter“ verlassen. Bender, als Journalist getarnt, schafft es bis nach Gremjaščij ključ, wo die Ostmagistrale feierlich eröffnet werden soll, und zwingt Korejko, ihm die Million auszuhändigen. Das Geld auszugeben erweist sich in einem sozialistischen Staat aber als ein schwieriges Unterfangen, weswegen Bender sich entschließt, ins kapitalistische Ausland zu fliehen. An der rumänischen Grenze, die er auf dem vereisten Dneestr zu überqueren versucht, wird er von Grenzern gefasst, ausgeraubt und zurück zum Sowjetufer geschickt, wo er ins Leere schreit: „Bitte keine Ovationen! Ein Graf von Monte Christo bin ich nicht geworden. Ich muss mich zum Hausmeister qualifizieren.“⁶²

58 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 54; Il'ja Il'f u. Evgenij Petrov, *Zolotoj telenok. Avtorskaja redakcija*, Moskau: Tekst 2003, S. 46.

59 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 23.

60 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 53. Il'f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 45.

61 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 79. Il'f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 64.

62 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 469. „Не надо оваций! Графа Монте-Кристо из меня не вышло. Придется переквалифицироваться в управдом.“ (Il'f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 354).

Vordergründig präsentiert sich *Das goldene Kalb* als ein ‚Sequel‘ des ersten Romans, worauf Ostap Bender selbst hinweist, als er sich beim Vorsitzenden des Exekutivkomitees mit der Frage „Guten Tag! Erkennen Sie mich?“⁶³ vorstellt, die man auch metaleptisch, d.h. an den Leser gerichtet, interpretieren kann. Groß ist am Anfang des Romans die Wiedererkennbarkeit der Abenteuerwelt und der Abenteuerhandlung, deren Wendepunkte Bender wie in *Zwölf Stühle* mit seinem Standardausruf „Die Sitzung geht weiter!“⁶⁴ kommentiert. Allerdings macht der auch hier klare satirische Bezug zur politischen Realität der Zeit deutlich, dass man sich nun in einer veränderten Welt befindet, nämlich in der Welt des ersten Fünfjahreplanes,⁶⁵ d.h. des Aufbaus des Sozialismus, des Kampfes gegen „Bükratismus“ und der ersten „Säuberungen“.⁶⁶ Auffallend ist auch eine Spaltung in der erzählten Welt des Romans zwischen der Abenteuerwirklichkeit, in der Bender agiert, und einem „wirklichen Leben“, das sich davon abgekoppelt hat: Die Realität der sowjetischen Moderne, in der Bender und seine Bande wie deplatziert wirken. Diese Realität manifestiert sich nicht nur am Ende des Romans, als der zum Millionär gewordene Bender das von ihm geträumte Luxusleben nicht realisieren kann, weil das Geld in der Sowjetunion mit der Zeit seine Bedeutung verloren hat.⁶⁷ Bereits zu Beginn der Handlung rauscht diese Moderne an den Antilopenfahrern vorbei in Form der am Rennen „Moskau – Charkov – Moskau“ tatsächlich teilnehmenden Autos:

Kaum waren sie von der verfluchten Magistrale herunter und hatten den Wagen in der anbrechenden Dunkelheit hinter eine Anhöhe gefahren, da knallten schon die Motorexpllosionen heran, und mit vorführenden Lichtsäulen kam das Spitzenfahrzeug in Sicht. Die Gauner duckten sich am Straßenrand ins Gras; sie hatten ihre Dreistigkeit eingebüßt und beobachteten wortlos die vorbeibrausende Kolonne. [...] Das wirkliche Leben war vorübergebraust, freudig trompetend, mit lackglänzenden Flügeln. Den Abenteurern blieb nur der Benzingeruch. Noch lange saßen sie niesend und sich abklopfend im Gras. „Ja“, sagte Ostap, „jetzt sehe ich selbst, dass das Auto kein Luxus ist, sondern ein Verkehrsmittel. Sind sie nicht neidisch, Balaganow? Ich ja“.⁶⁸

- 63 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 16. „Здравствуйте, вы меня узнаете?“ (Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 17).
- 64 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 55; Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 47.
- 65 Zu den Romanen von Ilf und Petrow im Kontext der Gattung des „Produktionsromans“ vgl. Mary A. Nicholas, *Writers at Work. Russian Production Novels and the Construction of Soviet Culture*, Lewisburg: Bucknell University Press 2010, S. 118–153.
- 66 Vgl. Odesskij u. Fel'dman, *Miry*, S. 282–284.
- 67 Zum Motiv des Geldes in *Das goldene Kalb* vgl. Hans Günther, „Ves'ma svoeobraznyj vseobščij ekvivalent“. Den'gi v sovetskoj satiričeskoj literature 1930-čh godov“, in: *Russian Literature* 69 (2011), S. 21–37.
- 68 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 105–106. „Едва успели свернуть с проклятой магистрали и в наступившей темноте убрать машину за пригорок, как раздались взрывы и пальба моторов, и в столбах света показалась головная машина. Жулики

Auf die Herausforderungen dieser veränderten Realität reagiert Ostap Bender zunächst mit einer Steigerung seines „Charismas“, das nach Volker Klotz das Hauptcharakteristikum eines jeden Abenteuerhelden ist:⁶⁹ Als Mittelpunkt und Träger der Handlung, als Identifikationsfigur für den Leser erscheint der Abenteuerheld meistens als eine charismatische Figur, die sich aus seiner Umwelt deutlich heraushebt und dadurch in der Lage ist, in dieser Umwelt „Identitäten herzustellen.“⁷⁰ Bender stellt seine „Außeralltäglichkeit“ nun durch ein autoritäres und zugleich gönnerhaftes Verhalten gegenüber seiner Gefolgschaft heraus, das er mit Ausrufen wie: „Die Parade kommandiere ich“⁷¹ oder auch: „Auf die Knie!“⁷² markiert. Diese Form „charismatischer Herrschaft“ (Max Weber)⁷³ kommt deutlich zum Vorschein vor dem Hintergrund der Tatsache, dass seine Anhänger Balaganov, Panikovskij und Kozlevič, anders als Vorob’janinov in *Zwölf Stühle*, weder eine sujetstrukturierende Rolle haben, noch Bender in heiklen Situationen beistehen. Bender führt den Kampf gegen den Widersacher Korejko im Prinzip allein, die Präsenz einer Gefolgschaft von kleinen, phantasielosen Ganoven ist dazu da, um Benders charismatische Überlegenheit als Abenteuerheld zu bestätigen. Bender lässt seine „Untergebenen“ (*podčinnnye*)⁷⁴ oft im Unklaren darüber, welche „Kombination“ er gerade plant, verlangt aber aufgrund seiner außeralltäglichen Fähigkeiten bedingungslose Gehorsamkeit und Anerkennung.

Seine Überlegenheit gegenüber der Umwelt demonstriert Bender auch durch eine Steigerung seiner bereits erwähnten poetologischen Kompetenz

притаились в траве у самой дороги и, внезапно потеряв обычную наглость, молча смотрели на проходящую колону. [...] Настоящая жизнь пролетала мимо, радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями. Искателям приключений остался только бензиновый хвост. И долго еще сидели они в траве, чихая и отряхиваясь.—Да, сказал Остап,—теперь я вижу, что автомобиль не роскошь, а средство передвижения. Вам не завидно, Балаганов? Мне завидно.“ (Il’f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 84–85).

69 Klotz, *Abenteuer-Romane*, S. 14–15. Vgl. auch Axel Dunker, „Abenteuerroman“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart: Kröner 2009, S. 1–8; Michael Nerlich, *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 100–1750*, Berlin: Akademie-Verlag 1977, S. 21–23. Zu Benders Charisma vgl. auch Ščeglov, *Romany*, S. 35–36.

70 Klotz, *Abenteuer-Romane*, S. 222.

71 Il’f u. Petrov, *Das goldene Kalb*, S. 41 u. passim. „Командовать парадом буду я!“ (Il’f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 36 u. passim).

72 Il’f u. Petrov, *Das goldene Kalb*, S. 79 u. passim. „Станьте на колени!“ (Il’f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 64 u. passim).

73 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Teilband 4 („Herrschaft“); Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe Bd. I/22–4, hg. v. Edith Hanke, Tübingen: Mohr 2009, S. 221–225.

74 Il’f u. Petrov, *Das goldene Kalb*, S. 243; Il’f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 188.

in Bezug auf die Abenteuerliteratur. Mehrmals doziert er im Beisein seiner Anhänger über Elemente des Abenteuers, z.B. über Glück und Zufall auf dem Abenteuerweg,⁷⁵ oder auch über die Weggabelung und die Entscheidung, welcher der drei Wege, „eine Asphaltstraße, eine Landstraße und ein Feldweg“, einzuschlagen sei. Hier beruft er eine „Konferenz der russischen Recken“ ein und begründet die Entscheidung für den Feldweg folgendermaßen:

Da liegt er, der uralte Märchenweg, über den die Antilope Gnu fahren wird. Hier ist der russische Geist! Hier riecht's nach Russland! Hier fliegt heute noch der brennende Feuervogel und lässt goldene Federchen auf Leute unseres Berufs her-niederrieseln. [...] Vom Standpunkt der Straßenbautechnik ist dieser Märchenweg schauerhaft. Für uns jedoch ist es der richtige Weg. Adam! Wir fahren!⁷⁶

Benders gestiegene poetologische Kompetenzen beschränken sich aber nicht auf das Gebiet der Abenteuerliteratur, wie die „Praktische Anleitung, unentbehrlich für die Abfassung von Jubiläumsartikeln, Feiertagsfeuilletons, aber auch von Festgedichten, Oden und Lobgesängen“⁷⁷ zeigt, die er in wenigen Stunden verfasst und dem Journalisten Uchudžanskij, der unter einer Schreibblockade leidet, verkauft: Ein regelrechter Topiktraktat nach barockem Muster.

Schließlich wird Bender selbst zum Abenteuerschriftsteller: Zum einen verfasst er das Drehbuch zum „Abendfüllenden Spielfilm ‚Der Hals‘“ (*„Šeja‘ Mnogometražnyj fil'm“*)⁷⁸, das er der „Kinofabrik“ in Černomorsk verkauft und das – der Vermutung ist kaum zu entgehen – die Geschichte seiner früheren Abenteuer aus *Zwölf Stühle* enthält. Sein schriftstellerisches Meisterwerk stellt aber die Akte über die früheren Machenschaften von Korejko dar, die Bender in mühsamer Recherchearbeit zusammenstellt. Panikovskij und Balaganov beobachten eines Abends, wie Bender an der Akte arbeitet und rufen ihm belustigt zu: „Schriftsteller!“ (*pisatel!*).⁷⁹ Die Akte, die die vollständige Lebensbeschreibung von Korejko und seinen Betrügen enthält, gilt nur vordergründig Erpressungszwecken, vielmehr ist sie ein wahrer Abenteuerroman,

75 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 94; Il'f u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 75–76.

76 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 335. „Вот он – древний сказочный путь, по которому двинется «Антилопа»! Здесь русский дух! Здесь Русью пахнет! Здесь еще летает догорающая жар-птица, и людям нашей профессии перепадают золотые перышки. [...] С точки зрения дорожной техники этот сказочный путь отвратителен. Но для нас другого пути нет. Адам! Мы едем!“ (Il'f u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 255).

77 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 378–382. „Торжественный комплект. Незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей.“ (Il'f u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 286–289).

78 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 319; Il'f u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 243.

79 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 275; Il'f u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 212.

die beeindruckende Sammlung genialer Einfälle eines begabten Hochstaplers, den Bender letztlich bewundert und von dem er sich Anerkennung für „seine große Arbeit“ erhofft.⁸⁰ Denn Korejko ist ein wahrer Künstler unter den Glücksrittern der Bürgerkriegszeit und der NÖP, zugleich verkörpert er die Mimikry des neuen sowjetischen Menschen in Perfektion, denn er kann, anders als Bender, die Rolle des Abenteuerhelden samt ihren romantisch-anarchistischen Elementen ablegen und sich als grauer Buchhalter mimetisch tarnen.⁸¹

Korejko erscheint im Roman als der wahre Abenteuerheld der Gegenwart, dem Bender, gewissermaßen ein Relikt der Gaunerwelt der NÖP-Zeit, lange unterlegen ist. Mehrmals scheitert Bender an Korejko kläglich: Sich auf seine Menschenkenntnisse verlassend versucht Bender, den Untergrund-Millionär unter den Büroangestellten im „Herkules“ allein nach dem Aussehen zu identifizieren, muss aber verlegen feststellen, dass der Mann, den er als einen „Speichellecker, [ein] Nichts, ein Sowjetmäuschen“ bezeichnet hatte, in Wahrheit Korejko ist.⁸² Sein erster, grober Erpressungsversuch misslingt derart, dass er sich dafür regelrecht „schämt“.⁸³

Daraufhin ändert Bender seine Strategie und eröffnet das „Kontor zum Ankauf von Hörnern und Hufen“ (*kontora po zagotovke rogov i kopyt*), um sich „in der Legalität“ der sorgfältigen Untersuchung von Korejkos Betrugsfällen widmen zu können.⁸⁴ Diese längere Episode in *Das goldene Kalb* wurde bislang in der Forschung als Satire auf den sowjetischen Bürokratismus der Zeit interpretiert, wobei „Hörner und Hufe“ das groteske Pendant zur echten Behörde „Herkules“ darstellt.⁸⁵ In Hinblick auf das Abenteuerernarrativ ist diese Strategie allerdings etwas anders gelagert als Benders übliche Einfälle und Kombinationen, weil die Entscheidung, das Kontor zu eröffnen, Bender und seine ‚Knappen‘ in eine Welt versetzt, die dem Abenteuer entgegengesetzt ist, nämlich in die Welt der Bürokratie. Denn während in der Abenteuerwelt das Außeralltägliche und das Zufällige herrschen, herrscht in der Welt der Bürokratie der Alltag, die Planbarkeit und Berechenbarkeit, die Routine, das Rationale. Nach Max Weber beruht Bürokratie auf der „Akte“, die die „Grundlage aller Ordnung“ ist.⁸⁶ Wenn also die Abenteuerwelt in *Das goldene Kalb*

80 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 278; Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 213.

81 Vgl. dazu Lipovetsky, *Charmes*, S. 112–124.

82 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 153–155; Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 119–121.

83 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 197; Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 153.

84 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 207; Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 161.

85 Vgl. u.a. Ja. S. Lur'e, *V kraju nepuganych idiotov. Kniga ob Il'fe i Petrove*, St. Petersburg: Evropeiskii Un-t v Sankt-Peterburge 2005, S. 97–119.

86 Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 35.

zunächst auf der gesteigerten „charismatischen Herrschaft“ von Bender basiert, dringt durch die Eröffnung des Kontors und die Herstellung der Akte über Korejko ein „Bürokratismus“ in sie hinein, der – nach Weber – eine dem „Charatismus“ entgegengesetzte Form der Herrschaft darstellt. Dadurch verliert das Abenteuerer-narrativ seine Geschlossenheit und beginnt zu bröckeln.

In seiner neuen Rolle beginnt Bender sich spürbar zu ändern: Er handelt nun nicht mehr nur situativ und intuitiv wie sonst, sondern befasst sich *analytisch* mit dem Studium von Korejkos Vergangenheit, welches Planung und Recherche verlangt. Bender, der über sich selbst sagt, dass er „im Grunde seines Herzens [...] ein Bürokrat [sei]“,⁸⁷ sammelt die Beweisstücke über Korejko in einem „gelben Aktendeckel mit Schnürbänden.“⁸⁸ Mit „heller Freude“ (*svetlaja radost'*) stattet er das Kontor mit komplizierten „Büromaschinen und -geräten“ aus.⁸⁹ Die Jagd nach der Million wird zur Jagd nach Korejko, dem neuen, überlegenen Abenteuerhelden, den Bender mit seinen klassischen Tricks nicht besiegen kann. Dieser Strategiewechsel bedeutet aber auch einen Wechsel nicht nur von einer „charismatischen“ zu einer „bürokratischen“ Welt, sondern auch vom Chronotopos des Abenteuerers zum Chronotopos der Idylle mit seiner prinzipiellen Statik.⁹⁰ Die Zeit im Kontor ist für die Glücksritter die ruhigste im ganzen Roman, aber dadurch wird deren Bestimmung, auf dem Abenteuerweg zu sein, verraten.

Der größte Triumph für Bender ist bezeichnenderweise nicht das Gelingen seines Erpressungsversuchs, als er von Korejko die Million erhält: Diese Szene ist von „banaler Alltäglichkeit“, wie Bender selbst enttäuscht feststellen muss:

Auf einmal wurde er traurig. Ihn bedrückte die banale Alltäglichkeit der Situation, und er fand es merkwürdig, dass die Welt in dieser Sekunde ihr Aussehen nicht veränderte und dass ringsum nichts, rein gar nichts geschah. [...] Das Geheimnis war enthüllt, das Ziel erreicht, es gab nichts mehr zu tun, er musste den Beruf wechseln.⁹¹

87 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 208; „В душе я бюрократ [...]“ Il'f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 161.

88 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 201; „[...] твердая желтая папка с ботиночными тесемками.“ Il'f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 157.

89 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 209. „сложные канцелярские машины и приборы“ (Il'f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 162).

90 Zum Chronotopos der Idylle vgl. Bachtin, *Chronotopos*, S. 160–179.

91 Il'f u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 403. „Остап вдруг опечалился. Его поразила обыденность обстановки, ему показалось странным, что мир не переменялся сию же секунду и что ничего, решительно ничего не произошло вокруг. [...] Тайна раскрыта, цель достигнута, делать больше нечего, и надо менять профессию.“ (Il'f u. Petrov, *Zolotoj telenok*, S. 304).

Benders größter Triumph ist vielmehr die Fertigstellung der Akte, die er mit seinem Tangotanz im Kontor, wohl einer der berühmtesten Passagen im Roman, feiert. Bezeichnet ist die Tatsache, dass Bender *mit der Akte* tanzt, die er „zärtlich, als wäre sie ein junges Mädchen, an die Brust drückt.“⁹²

Der Wechsel des Erzählmusters vom klassischen Abenteuersujet zur bürokratischen Idylle, auch wenn sie temporär ist, bewirkt aber eine grundsätzliche Verzerrung der erzählten Welt, die ihren klassischen Abenteuercharakter allmählich und endgültig verliert. Von Gremjaščij ključ reitet Bender auf Kamelen zusammen mit Korejko in eine zentralasiatische Stadt, die „Bagdad nicht nachsteht“ und in der sie das orientalische Abenteuer suchen, aber nicht finden, weil der Ort sich mittlerweile in eine sozialistische Musterstadt mit geraden europäischen Straßen statt verwinkelter Gassen und mit modernen Großküchen statt Schenken im asiatischen Stil verwandelt hat.⁹³ Die neue sowjetische Welt, in der der Millionär Bender nun lebt, wird durch eine allgegenwärtige Langeweile und eine penetrante Todesmetaphorik charakterisiert, man denke hier u.a. an die von Bender erzählte Geschichte über den Tod des „ewigen Juden“, die Ähnlichkeiten mit seinem eigenen Schicksal aufweist.⁹⁴ Bezeichnend ist aber vor allem die ‚Verhaltensauffälligkeit‘ von Bender, der als Abenteuerheld nicht mehr ‚funktioniert‘ und – wie Viktor Šklovskij treffend hervorhebt – „mit der Million außerhalb des Lebens steht“.⁹⁵ Als er beispielsweise im Zug eine Gruppe von Jungkommunisten trifft, versteht er vieles von dem, was die jungen Leute sagen, nicht und „kommt sich uralt vor“.

Wenngleich Ostap ohne Zweifel Mittelpunkt der Aufmerksamkeit war, seine Rede ohne Stocken dahinströmte und die jungen Leute im Abteil sich aufs freundlichste zu ihm verhielten, gab es hier weder Balaganows Anbetung oder Panikowskis feige Unterwerfung noch Koźlewicz' ergeben Liebe. Bei den Studenten war die Überlegenheit des Zuschauers gegenüber dem Conferencier zu spüren.⁹⁶

92 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 278. „Правой рукой он нежно, как девушку, прижал к груди папку.“ Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 214.

93 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 410–418; Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 310–316.

94 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 371–373; Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 281–282.

95 „Остап Бендер с миллионами оказывается вне жизни.“ (Šklovskij, „Zolotoj telenok“, S. 4).

96 Ilf u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 444; „Хотя Остап был, несомненно, центром внимания всего купе и речь его лилась без запинки, хотя окружающие и относились к нему наилучшим образом, но не было здесь ни балагановского обожания, ни трусливого подчинения Паниковского, ни преданной любви Козлевиича. В студентах чувствовалось превосходство зрителя перед конференсье.“ (Ilf u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 335).

Um die Studenten zu beeindrucken, zeigt Bender ihnen den Koffer mit der Million, wiederholt damit gewissermaßen die Geste des Grafen von Monte Christo in Alexandre Dumas' Roman, der dem Pariser Bankier seinen Reichtum zeigt und von ihm unbegrenzten Kredit erhält. Aber in der Nicht-Mehr-Abenteuerwelt der letzten Kapitel von *Das goldene Kalb* wirkt diese theatralische Geste deplatziert, ja peinlich, so dass die Studenten einer nach dem anderen das Abteil verlassen: „Der große Kombinator war allein“, stellt der Erzähler lakonisch fest.⁹⁷

Bender verliert allmählich sein Abenteuer-Charisma und sinkt in die Niederungen der lächerlichen Abenteuerhelden der NÖP-Zeit hinab, von denen er das selbstzerstörerische Verhalten übernimmt. Nach einem Besäufnis in einem Grandhotel wacht er am nächsten Morgen im Zimmer „in seinen Sachen [auf], den Koffer mit der Million an die Brust gedrückt“,⁹⁸ und spielt somit eine Szene aus Kataevs *Die Hochstapler* nach,⁹⁹ was ihm wiederum gleich bewusst wird: „Was war das bloß?“ murmelte er, Grimassen schneidend. „Im Restaurant schlecht benommen! Ich glaube sogar, randaliert! Pfui! Ich habe mich aufgeführt wie ein Kaufmann zweiter Gilde!“¹⁰⁰

Im letzten Teil des Romans entstehen merkwürdige Bildbrüche, die man als ‚narrative Katachresen‘ bezeichnen könnte. Beispielhaft steht dafür die letzte Szene, in der Bender versucht, die Grenze zu Rumänien illegal zu überqueren. Der Bildbruch besteht darin, dass Bender vom Abenteuerhelden zum Objekt der Suche regelrecht mutiert: Seine groteske Aufmachung – er trägt zwei enorme Pelzmäntel, in denen er Juwelen, Zigarettentuis, Uhren und andere kostbare Sachen versteckt hat, in die er die Million umgetauscht hat, – verwandelt ihn in den Stuhl, in dem im ersten Roman die Brillanten versteckt waren. Dieser paradoxe Rollenwechsel zeigt, dass „die Sitzung“ nicht weitergehen kann. Die eigene „Demobilisierung“¹⁰¹ beschreibt Bender durch die bereits zitierte Schlussfolgerung, dass er sich nun „zum Hausmeister qualifizieren muss“, da er ein „Graf von Monte Christo“ nicht geworden sei. Das Verlassen der Abenteuerwelt für die Welt der Hausmeister, d.h. die Welt der „niederen Bürokratie“,¹⁰²

97 If u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 448; „Великий комбинатор остался один.“ If u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 338.

98 If u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 428; „[...] одетый, прижимая к груди чемодан с миллионом.“ If u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 323.

99 Kataev, *Hochstapler*, S. 89; Kataev, *Rastratčiki*, S. 77f.

100 If u. Petrow, *Das goldene Kalb*, S. 428; „—Что ж это было?— пробормотал он, гримасничая.— Гусарство в ресторанном зале! И даже, кажется, какое-то кавалергардство! Фу! Держал себя как купец второй гильдии!“ If u. Petrow, *Zolotoj telenok*, S. 323.

101 Šklovskij, „Zolotoj telenok“, S. 4.

102 Odesskij u. Fel'dman, *Miry*, S. 291.

entspricht dem tragikomischen Ende der Abenteuerliteratur, wie es Il'f und Petrov in ihrem Feuilleton *Kak sozdavalsja Robinson* (*Wie Robinson entstanden ist*) von 1932 beschrieben haben:¹⁰³ Die Zeitschrift *Priključenčeskoe delo* (*Das Abenteuerwesen*) bestellt einen Abenteuerroman über einen sowjetischen Robinson, der nach langen Diskussionen in der Redaktion zu einem Roman über die „Gewerkschaftsarbeit“ (*profrabota*) auf der einsamen Insel wird, in dem Robinson selbst keinen Platz mehr hat.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, hg. v. Michael C. Frank u. Kristen Mahlke, 3. Auflage, Berlin: Suhrkamp 2014.
- , *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a. M. u.a.: Ullstein 1985.
- Briker, Boris, „The Notion of the Road in ‘The Twelve Chairs’ and ‘The Golden Calf’ by I. Il'f and E. Petrov“, in: *Canadian Slavonic Papers* 35.1–2 (1993), S. 13–28.
- Bucharin, Nikolaj, „Kommunističeskoe vospitanie molodeži v uslovijach NĖPa“, in: *Pravda* (14.10.1922), S. 2.
- Čulkov, Michail D., *Peresmešnik*. Moskau: Sovetskaja Rossija 1987.
- , *Prigožaja povaricha, ili pochoždenie razvratnoj ženščiny: roman, skazki, pesni*, Moskau: Ėksmo 2008.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde., Bd. 8., Leipzig 1854–1961, Sp. 391–393. http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&hitlist=&patternlist=&lemid=GG20618 (abgerufen am 15.10.2020).
- Dralyuk, Boris, *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*, Leiden u. Boston: Brill 2012.
- Dunker, Axel, „Abenteuerroman“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart: Kröner 2009, S. 1–8.
- Ehrenburg, Ilja, *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger*, aus dem Russischen v. Maria Riwkin, Berlin: Volk und Welt 1975.
- , *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učениkov* [...], in: —, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, Bd. 1., Moskau: Goslitizdat 1962, S. 9–232.
- Ėjchenbaum, Boris, „O. Genri i teorija novelly“, in: —, *Literatura: Teorija. Kritika. Polemika*, Leningrad: Priboj 1927, S. 166–209.
- Fitzpatrick, Sheila, *Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia*, Princeton: Princeton University Press 2005.

103 Il'ja Il'f u. Evgenij Petrov, „Kak sozdavalsja Robinson“, in: *Pravda* 27. Oktober 1932, S. 3.

- Günther, Hans, „Ves'ma svoeobraznyj vseobščij ékvivalent'. Den'gi v sovetskoj satiričeskoj literature 1930-ch godov“, in: *Russian Literature* 69 (2011), S. 21–37.
- Hansen-Löve, Aage A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978.
- Il'f, Il'ja u. Evgenij Petrov, *Dvenadcat' stul'ev*, hg. und komm. v. M. Odesskij u. D. Fel'dman, Moskau: Vagrius 1998.
- , *Zwölf Stühle*, aus dem Russischen v. Thomas Reschke, München: Luchterhand 2003.
- , *Das goldene Kalb, oder die Jagd nach der Million*, aus dem Russischen v. Thomas Reschke, Berlin: Die Andere Bibliothek 2013.
- , „Kak sozdavalsja Robinson“, in: *Pravda* 27. Oktober 1932, S. 3.
- Kataev, Valentin, *Rastratčiki*, in: —, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, S. 7–128.
- , *Die Hochstapler*, aus dem Russischen v. Hans-Joachim Grimm, Berlin: Verlag der Nationen 1973.
- Kaverins, Veniamin, *Konec chazy* (1925). Dt. Übersetzung: Weniamin Kawerin, *Das Ende einer Bande*, aus dem Russischen von Marianne Wiebe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Klotz, Volker, *Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne*, München u. Wien: Hanser 1979.
- Komarov, Matvej, *Obstoatel'noe i vernoe opisanie dobrych i zlych del rossijskogo mošennika, vora, razbojnika i byvshego moskovskogo syščika Van'ki Kaina [...]*, in: ders., *Van'ka Kain. Milord Georg*. Moskau: Nauka 2019, S. 5–148.
- , *Die ausführliche und wahrhaftige Geschichte des russischen Gauners Wanka Kain [...]*, aus dem Russischen v. Mary Schleifstein u. Roland Beer, Kassel: Erich Röth 1978.
- Kuz'mina, Vera D., *Rycarskij roman na Rusi*, Moskau: Nauka 1964.
- Lipovetsky, Mark, *Charms of the Cynical Reason. The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston: Academic Studies Press 2011.
- Lunačarskij, Anatolij, „Predislovie k amerikanskomu izdaniju knigi I. Il'fa i E. Petrova“, in: Il'ja Il'f u. Evgenij Petrov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 2, St. Petersburg: Pal'mira 2017, S. 5–13.
- Lur'e, Ja. S., *V kraju nepuganych idiotov. Kniga ob Il'fe i Petrove*, St. Petersburg: Evropeiskii Un-t v Sankt-Peterburge 2005.
- Nerlich, Michael, *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100–1750*, Berlin: Akademie-Verlag 1977.
- Nicholas, Mary A., *Writers at Work. Russian Production Novels and the Construction of Soviet Culture*, Lewisburg: Bucknell University Press 2010.
- Nicolosi, Riccardo, „Der Abenteuerheld in der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre (von Šklovskij bis Bachtin)“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 229–249.

- Novikov, Ivan V., *Pochoždenie Ivana Gostinogo syna, i drugie povesti i skazki*, St. Petersburg 1785.
- Odesskij Michail P. u. Dmitrij M. Feld'dman, *Miry I.A. Il'fa i E.P. Petrova. Očerki verbalizovannoj povsednevnosti*, Moskau: RGGU 2015.
- Ščeglov, Jurij, *Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja*, Bd. 1, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 26.01.1990.
- Schwartz, Matthias, *Expeditionen in anderen Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit*, Köln u.a.: Böhlau 2014.
- Šklovskij, Viktor, „Jugo-Zapad“, in: —, *Gamburgskij ščët (1914–1933)*, Moskau: Sovetskij pisatel' 1990, S. 470–475.
- , „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle“, in: *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, hg. v. Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink 1971, S. 76–94.
- , *Literatura i kinematograf*, Berlin: Vseobščaja biblioteka 1923.
- , *Literature and Cinematography*, übers. v. Irina Masinovsky, Champaign u. London: Dalkey Archive Press 2008.
- , *Matvej Komarov, žitel' goroda Moskvyy*, Leningrad: Priboj 1929.
- , „Novella tajn / Roman tajn“, in: —, *Teorija prozy*, Moskau u. Leningrad: Krug 1925, S. 97–138.
- , „Zolotoj telenok i staryj plutovskoj roman“, in: *Literaturnaja gazeta* (30.04.1934).
- , „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren“ [1919], in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München: Wilhelm Fink 1969, S. 36–121.
- Striedter, Jurij, *Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol'*, Berlin: Harrassowitz 1961.
- Tolstoi, Alexej, *Ibykus. Die Emigranten*, aus dem Russischen v. Christine Patzer, Berlin u. Weimar: Aufbau 1976, S. 5–192.
- , *Pochoždenija Nevzorova ili Ibikus*, in: —, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Bd. 3, Moskau: Chudožestvennaja literatura 1958, S. 402–532.
- Tomaševskij, Boris, *Teorija literatury. Poëtika*, 4. Ausgabe, Moskau u. Leningrad: Gosudarsvtennoe izdatel'stvo 1928.
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Teilband 4 („Herrschaft“); Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe Bd. I/22–4, hg. v. Edith Hanke, Tübingen: Mohr 2009.
- Wright, John L., *Il'f and Petrov's The Twelve Chairs and The Golden Calf and the Picaresque Tradition*, Wisconsin: The University of Wisconsin, Ph.D. 1973.
- Žolkovskij, Aleksandr K., *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Moskau: Nauka 1994.

Experimentales Handeln in Hollywood

Unberechenbarkeit

Das Abenteuer ist erzählend gebannte Kontingenzerfahrung. Was sich unvorhersehbar ereignet, fügt sich einem ihm nachträglich zgedachten Sinn. Dabei sind es die gestaltenden und kohärenzstiftenden Kräfte des Erzählens, die aus dem Abenteuer erst ein solches machen, indem sie alles Geschehen, so zufällig es sich auch ereignen mag, zu einem sinnvollen Ganzen verbinden und aus der Serie kontingenter Ereignisse eine Geschichte machen. In dieser doppelten Struktur, die alles Kontingente *aufhebt*, es also bewahrt wie auch tilgt, ist das Abenteuer seinem modernen Verständnis nach bereits bei Georg Simmel gefasst:

Daß ein Isoliertes und Zufälliges eine Notwendigkeit und einen Sinn enthalten könne – das bestimmt den Begriff des Abenteuers in seinem Gegensatz zu allen Stücken des Lebens, die die bloße Fügung der Geschehnisse in dessen Peripherie einstellt. [...] Denn immer meinen wir mit dem Abenteuer ein Drittes, jenseits sowohl des bloßen abrupten Geschehnisses, dessen Sinn uns schlechthin außen bleibt, wie es von außen kam, als auch der einheitlichen Lebensreihe, in der jedes Glied das andere zu einem Gesamtsinne ergänzt. [...] darum erscheint dem nüchternen Menschen das abenteuerliche Tun oft als Wahnsinn, weil es, um einen Sinn zu haben, vorauszusetzen scheint, dass das Unwißbare gewußt werde.¹

Nun scheint es, als Probe aufs Exempel, interessant, das Abenteuer nicht vom Gelingen seiner Erzählung her zu betrachten, sondern von dem her, was dieses Gelingen immer schon bedroht: vom Experimentieren mit ungewissem Ausgang. Es ist in diesem Sinne, in dem Michael Nerlich vom experimentalen Handeln als einer unaufhebbaren Voraussetzung des Abenteuers spricht. Das Hochmittelalter sei „in allen Bereichen der gesellschaftlichen Praxis“ von einem regelrechten „Experimentalausgang“ erfasst gewesen,² von der Bereitschaft zu Risiko und Wagnis im Zuge der Ausweitung des merkantilen Handels und der

-
- 1 Georg Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Band 1* (= *Gesamtausgabe*, Bd. 12). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 97–110, hier S. 99, 100 und 103.
 - 2 Michael Nerlich, *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*, München: Gerling Akademieverlag 1997, S. 202.

wissenschaftlichen Exploration. Die Verserzählung *Guillaume d'Angleterre* (um 1175), worin ein König sein Glück als Kaufmann macht, den ererbten gegen erworbenen Besitz eintauscht, gilt Nerlich dabei als Schlüsseltext für seine Argumentation, das Merkantilbürgertum habe sich die Abenteuerideologie der Ritter zu eigen gemacht, um das eigene riskante Handeln darin zu begründen. Dabei war es gerade das Risiko, welches das kapitalistische Handelsgeschäft, die Besitzvermehrung und Profitmacherei, moralisch und gesellschaftlich rechtfertigte. Abenteuerlust und Risikokalkül sind in der langen Geschichte des Kapitalismus eng miteinander verbunden. Auch wenn es zutreffen mag, dass man das Risiko für ein bestimmtes Ziel sprichwörtlich in Kauf nimmt, während man das Abenteuer um seiner selbst willen sucht, so rücken beide Begriffe in der frühen Neuzeit doch in unmittelbare Nähe, als sich, ausgehend von den Handelsstädten, mit den *merchant adventurers* ein neuer Abenteuerertypus herausbildet, der planvoll und berechnend vorgeht.³ In dieser Zeit, zumal im Umfeld des Seehandels, der hohe Verluste von Schiffen und Handelsgut zu verzeichnen hatte, bildete sich ein ganzes System der Versicherung und Vorsorge heraus, eine auf ökonomischem Kalkül basierende Berechnung und Begrenzung des Risikos. Was den mittelalterlichen Rittern noch als Schicksalsschlag wiederfuhr, als ein Wirken von Mächten, das sich menschlicher Handlungsmacht und Kontrolle entzieht, war nunmehr ein Risiko, das sich, wenn nicht vermeiden, so doch immerhin kalkulieren ließ:

[...] in der systematischen Anerkennung, ja Forderung nach Risiko schlägt der (spontane) Selbstschutz um in ebenso systematische Abwehr des Risikos. Mit anderen Worten: die Anerkennung des Handels über das Risiko ermächtigt den Menschen, die Sicherheit, die Stabilität der Existenz, das Glück, in letzter Konsequenz das Paradies auf Erden zu planen und zu organisieren. [...] Kurzum: der Wagemut ging einher mit möglichst großer Risikovermeidung.⁴

Als eine Technik des Risikomanagements mag in diesem Zusammenhang die Abenteuererzählung selbst gesehen werden, insofern sie der Kontingenzbewältigung, der erzählenden Bannung unberechenbarer Gefahren und unvorhergesehener Zufälle dient.⁵ Worauf es hier ankommt, ist, dass das

3 Siehe hierzu Michael Nerlich, *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100–1750*, Berlin: Akademie 1977, S. 163 ff.

4 Nerlich, *Kritik der Abenteuer-Ideologie*, S. 313 u. S. 315.

5 An der Abenteuererzählung in Literatur und Film können wir, wie Nicolai Hannig und Hiram Kümper im Vorwort zu ihrem Buch über die Paradoxien des Abenteuers schreiben, nachvollziehen, „wie die eigene Abenteuersehnsucht auf andere delegiert wird, die das eigentliche Abenteuer dann stellvertretend für einen selbst wagen“. Nicolai Hannig u. Hiram Kümper, *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 20.

Risikomanagement, die mit ihm verbundenen Verfahren der Kontrolle und des Kalküls nicht außerhalb des experimentalen Handelns liegen, sondern ganz im Gegenteil selbst darin gründen. Wenn experimentales Handeln zu den unaufhebbaren Bedingungen des Abenteurers gehört, dann schließt es Techniken der Vermeidung oder Begrenzung des Risikos unweigerlich ein.

Nicht in den Ergebnissen, die sie jeweils hervorbringen, sondern in den Weisen des experimentalen Handelns sind die Wissenschaften und die Künste nach Hans-Jörg Rheinberger miteinander zu vergleichen und zugleich vom System technischer oder marktökonomischer Produktion von Gütern zu unterscheiden: „Es geht in beiden, in den Künsten wie in der wissenschaftlichen Forschung, um Formen der nach vorne offenen Welterkundung, nicht nur um das Einkreisen von etwas, das sich – vielleicht hartnäckig – dem Zugriff entzieht“.⁶ Es ist bezeichnend, dass sich Rheinberger nicht nur auf die Künste beruft, wenn es darum geht, die Bedeutung der Zufälle und Unfälle für die experimentelle Forschung in den Naturwissenschaften in Anschlag zu bringen, sondern auch, dass er dies im Vokabular des Abenteurers als einem Aufbruch ins Ungewisse tut. Erst im Rekurs auf das Abenteuer lassen sich jene Zufälle und Unfälle im Labor produktiv machen, angesichts derer das Experimentalsystem in der Rückschau als eine „Vorkehrung zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen“⁷ erscheinen mag.

Experimentieren generiert ein Wissen, das nützlich ist und gebraucht werden kann, mehr noch: es bestimmt, was überhaupt erforscht, überprüft, nachgewiesen werden kann. Avital Ronell sieht ihre Verantwortung als Philosophin nun darin, dem Testen jene historische Komplexität zurückzuerstatten, die ihm unter dem Druck der Erzeugung empirischer Evidenz abhandengekommen ist. Dem semantischen Feld des Testens schlägt sie dabei zu, was bei Nietzsche oder Freud, Kafka oder Rilke auch als Prüfung oder Probe figuriert und wiederholt in den Kategorien des Abenteurers gefasst wird, wenn Nietzsche etwa die Philosophen „auf die Schiffe!“⁸ ruft, so wie er die „fröhliche Wissenschaft“ durch das gesamte Werk hindurch als Suche „nach neuen Meeren“⁹ entwirft, in welche das Geschriebene, in endloser Offenheit,

6 Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Forschung, Kunst. Vortrag auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft*, Oldenburg, 26.–29. April 2012, S. 16 und S. 17, online verfügbar auf der Webseite der Dramaturgischen Gesellschaft. <https://dramaturgische-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/06/Hans-Joerg-Rheinberger-Experiment-Forschung-Kunst.pdf>.

7 Rheinberger, *Experiment, Forschung, Kunst*, S. 7.

8 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (= *Werke in drei Bänden*, Bd. 2). München: Hanser 1954, S. 168.

9 So der Titel des Gedichts aus den „Liedern des Prinzen Vogelfrei“, die Nietzsche seinem Buch *Die fröhliche Wissenschaft*, als er es 1887 ergänzt um einen fünften Teil herausbrachte, anhängte. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 271.

niemals ankommend, mündet. Was sich auf den Spuren dieser Lektüre für Avital Ronell erschließt, ist ein schillerndes Spektrum wissenschaftlicher und philosophischer Erkenntnissuche. Dabei unterscheidet sie mit Nietzsche an den äußersten Enden dieses Spektrums zwei grundsätzliche Register des Testens, die sich wechselseitig bedingen und daher nicht voneinander zu trennen sind: auf der einen Seite eines, das sichere Resultate verspricht, mit denen man kalkulieren und auf die man zählen kann; auf der anderen Seite eines, das dieses Versprechen der Sicherheit unterwandert und durchkreuzt, weil es zweifeln und scheitern lässt, ja sogar die experimentelle Ordnung der Wissensproduktion selbst aufhebt.¹⁰ Während das eine Register auf einem standardisierten und verfügbaren Wissen beruht, das im Testergebnis bestätigt findet, was im Vorfeld bereits gewusst wurde, führt das andere Register in den Bereich des Nicht-Wissens, der Unverfügbarkeit dessen, was sich erst nachträglich als Gewinn neuer Erkenntnis erweist. Diese beiden Dimensionen des Testens, die sie als performativ bzw. als konstatierend bezeichnet,¹¹ müssen in ein Gleichgewicht gebracht werden, bei dem blindes und zielgerichtetes Handeln einander die Waage halten.

Abenteurer, die dem Aufbruch ins Unberechenbare mit Berechnung begegnen, tun, wie es bei Simmel heißt, „den einzelnen Schritt nur wie probeweise“¹². Sie wagen nur, riskieren nur, was zuvor getestet wurde. Experimentieren und testen meinen dabei als Begriffe, wie ich sie hier verwenden möchte, weder dasselbe noch stehen sie im Gegensatz zueinander;¹³ vielmehr demarkieren sie ein Spannungsfeld zwischen Berechenbarkeit und Unberechenbarkeit, das für das moderne Abenteuerverständnis konstitutiv ist.¹⁴

10 Avital Ronell, *The Test Drive*, Urbana u. Chicago: University of Illinois Press 2005, S. 18.

11 Ronell, *The Test Drive*, S. 47.

12 Simmel, „Philosophie des Abenteurers“, S. 102.

13 Von einer „dialectical tension between the need to secure high returns and a penchant for visionary, if risky, experimentation“ ist in Bezug auf die Geschichte industrieller Filmproduktion die Rede bei Bhaskar Sarkar: *Speculations on Film/Theory and the Trope of Exploration*. In: James Leo Cahill, Luca Caminati (Hgg.): *Cinema of Exploration. Essays on an Adventurous Film Practice*. New York 2020, S. 297–317, hier S. 303.

14 Zur mathematischen Berechenbarkeit des Glücks im Kontext der Geschichte der Probabilistik und zum daraus abgeleiteten Verhältnis des Erzählens und Zählens in der Literatur siehe Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*. Göttingen: Wallstein 2003; Peter Schnyder, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850*. Göttingen: Wallstein 2009.

Überzähligkeit

Unter all den Künsten, die vom Abenteuer erzählen, darf der Film wohl als die kostspieligste und damit wirtschaftlich riskanteste gelten. Die Attraktivität, die Abenteuerstoffe für den Film beweisen, liegt mithin nicht nur in ihrer Popularität begründet. Denn die Adaption literarischer Abenteuerstoffe ist nicht zuletzt eine Möglichkeit, das finanzielle Risiko der Filmproduktion zu minimieren, es kalkulierbar zu machen im Rückgriff auf Bekanntes und Erprobtes. Möchte man diese Argumentation weiterführen, so ist der historische Umstand, dass die Hochphase des Abenteuergenres mit dem Studiosystem zusammenfällt, vielleicht nur vor dem Hintergrund zu erhellen, dass Hollywood gerne vom Abenteuer erzählte, während es eigentlich Risikomanagement betrieb.¹⁵ Das klassische Hollywoodkino, das sich auf Berechnung und Kalkül angesichts enormer Budgets verstand, brachte zahllose Abenteuerfilme hervor, die auch vom Wagnis der eigenen Produktion erzählten. Durch die Geschichte hindurch erscheint die Filmproduktion mithin selbst als Abenteuer – als riskante Unternehmung, deren finanzieller und personeller Aufwand sich nicht nur auf dem Papier beziffern lässt, sondern darüber hinaus in die ästhetische Erfahrung der Filme durchschlägt. Die gesteigerten Schauwerte, die Abenteuerfilme vielfach bieten, verbürgen dabei auch die hohen Einsätze der Produktionen und aller an ihnen Beteiligten.

Gelegentlich setzte Hollywood sich als modernes Risikounternehmen selbst ins Bild. Die Filme, in denen es von sich als solches erzählt, werden dabei kaum dem Genre des Abenteuerfilms zugeschlagen, obschon sie als eine Fortsetzung der bürgerlichen Abenteuerideologie im Kielwasser der *merchant adventurers* gelesen werden können. In diesem Kontext mehrfach variiert wurde die Geschichte gewöhnlicher Menschen, die den Weg nach Hollywood wagen, als Statisten, um aus den niedersten Rängen des filmischen Personals zum Star aufzusteigen. Statisten sind die Vielen, die das Bild an den Rändern und im Hintergrund füllen. Sie sind das bewegte Beiwerk des Abenteurers, die wogende Menge, das Heer in der Schlacht, die Ruderer auf der Galeere, das jubelnde Fußvolk – „die dunkle Nacht des Kinos, wenn der Film denn eine Kunst sein will, um seine Sterne funkeln zu lassen“¹⁶. Als Repräsentanten gewöhnlicher Menschen stellen sie immer schon sich selbst dar; damit halten

15 Siehe hierzu Bodo Traber u. Hans J. Wulff (Hgg.), *Filmgenres: Abenteuer*, Stuttgart: Reclam 2004.

16 Georges Didi-Huberman, *Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 168.

sie die Verbindung zum Leben und der sozialen Erfahrung „da draußen“,¹⁷ aus dem die Form des Abenteurers, wenn man Simmel folgen möchte, herausfällt. So ihre Geschichte nicht erzählt wird, stehen sie außerhalb der sinnstiftenden Zusammenhänge, die Kontingenzen einhegen, sind also anders als die Helden des Abenteurers dem statistischen Zufall preisgegeben. Innerhalb des Studiobetriebs bilden sie die unterste Klasse derjenigen, die am arbeitsteilig organisierten Produktionsprozess partizipieren. Von den Schauspielern unterscheiden sich dadurch, dass sie eben nicht spielen, sie staffieren und dekorieren die Szene; dabei wird ihnen das Nichtstun, das Herumstehen und Warten zur anstrengenden Arbeit, die weder angemessen bezahlt noch mit einem Credit honoriert wird. Sie werden nummeriert und gezählt, sind dem statistischen Komplex des Kinos zugehörig.¹⁸ Die englische Bezeichnung *extras* weist auf die ökonomische Dimension ihrer Einsätze hin, auf die das Maß des Üblichen und Notwendigen übersteigenden Kosten, die mit der Produktion von Filmen verbunden sind. Es ist also keinesfalls zufällig, dass es gerade die Statisten sind, an denen sich die kapitalistische Berechnung des Unberechenbaren veranschaulichen ließ. Dabei ist es nicht zuletzt die Verbindung mit dem Kalkül ökonomischer Risiken, das sie als Protagonisten für jene Filme qualifizierte, die vom „Weg zu den Sternen“ als einem merkantilen Abenteuer erzählen.

A Star Is Born (1937) beginnt märchenhaft, in einer verschneiten Winter- nacht bei Vollmond und Wolfsgeheul. Eine Cinderella-Story sollen wir wohl nicht erwarten. Im finsternen Wald von North Dakota träumt eine rothaarige junge Frau, gespielt von Janet Gaynor, davon, nach Hollywood zu gehen. Bei den strengen, verzopften Eltern findet sie keinen Zuspruch, nur die Groß- mütter bestärkt sie, ihren Träumen zu folgen: *There'll always be a wilderness to conquer, and maybe Hollywood's your wilderness now.*¹⁹ Aber es gibt auch Risiken, die in Kauf genommen werden müssen: *For every dream of yours that you make come true, you'll pay the price with heartbreak.* Und so macht sich die junge Frau auf den Weg westwärts, auf den Spuren der Pioniere, die Gold

17 In diesem Sinn erachtet Paul Willemsen das Erscheinen und Verschwinden von Statisten im Film als „a sort of opening to the outside world/to everything which carries on as normal outside the film“. Paul Willemsen, „Figures of the Extra“, in: *Actors & Extras*. Ausst.-Kat. Argos Centre for Art & Media. Berlin 2009, S. 9–36, hier S. 25.

18 Es besteht, in etymologischer wie auch in epistemologischer Perspektive, ein Zusammen- hang zwischen den Statisten und der Statistik, dem ich mich an anderer Stelle ausführ- licher gewidmet habe: „Just Numbers. Challenging Statistical Reasoning in Peter Watkins' *La Commune (Paris, 1871)*“, in: *View. Theories and Practices of Visual Culture* 25 (2019). <https://www.pismowidok.org/en/archive/2019/25-present-history/just-numbers>. Zur historischen Begründung der Statistik siehe grundlegend Alain Desrosières, *Die Politik der großen Zahlen. Eine Geschichte der statistischen Denkweise*, Berlin: Springer 2005.

19 Zitate aus Filmen erscheinen hier und im Folgenden kursiv.

und Öl suchten, um Hollywood zu erobern und den genannten Preis dafür zu zahlen. Dort angekommen, stellt sie sich in den Büros von Central Casting, gefilmt in den Originalräumlichkeiten auf dem Hollywood Boulevard, als Statistin vor. Eine Wandtafel, datiert auf Juli 1935, informiert sie, dass dort aktuell 12.416 Personen als Statisten registriert sind, und fügt, in großen Lettern hinzu, dass dies sechzehnmal so viele seien, wie täglich zur Arbeit gebraucht würden. *Do you understand figures?* Die Chancen, als Statistin beschäftigt zu werden, sind gering, die Chancen, auf diesem Weg zum Star zu werden, noch viel geringer, wie die strenge Dame im Castingbüro ihr vorrechnet: *Know what your chances are? One in a hundred thousand.* Natürlich kann die junge Frau rechnen, aber sie rechnet sich Chancen aus: *But maybe I'm that one.* Sie erweist sich damit als Abenteurerin, die der „quantitativ herabgesetzte[n] Sicherheit“²⁰ mit unerschütterlichem Vertrauen in den eigenen Erfolg begegnet.²¹

Tatsächlich zählte Central Casting im Jahr 1935 12.416 registrierte Statisten, die unterbeschäftigt und unterbezahlt waren,²² und tatsächlich gehörte es zu den praktizierten Strategien des Büros, die vielen jungen Frauen, die sich täglich bei Marian L. Mel, der Leiterin der Frauenabteilung, vorstellten, wieder nach Hause zu schicken, die Register für Monate oder gar Jahre gänzlich für Neueinträge zu schließen.²³ Abertausende waren nach Hollywood geströmt, um dort als Statisten anzuheuern; die Studios beuteten ihre billige Arbeitskraft aus, sahen sich aber auch in die Verantwortung genommen, die wirtschaftlich und arbeitsrechtlich prekäre Situation der Statisten zu verbessern. Mit diesem Auftrag war Central Casting als zentrales Besetzungsbüro

20 Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, S. 102.

21 In dem Sinn, in dem Vivian Sobchack die ästhetische Erfahrung von Geschichte auf den geleisteten Produktionsaufwand in den historischen Epen Hollywoods zurückführt: „the genre *formally repeats* the surge, splendor, and extravagance, the human labor and capital costs entailed by its narrative's *historical content* in both its *production process* and its *modes of prepresentation*. Through these means, the genre *allegorically* and *carnally* inscribes in the model spectator a sense and meaning of being in time and human events in a manner and at a magnitude exceeding any individual temporal construction or appropriation“. Vgl. Vivian Sobchack, „Surge and Splendor“. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic“, in: *Representations* 29 (Winter 1990), S. 24–49, hier S. 29.

22 „Thus, the figures from Central showed that out of the 12,416, only 1,583 had earnings exceeding \$40 a month. Despite the fact that Central Casting had closed its registration books some nine months earlier people still came; 25 to 75 people showed up every day at the Central office in the vain hope of getting listed.“ Kerry Segrave, *Extras of Early Hollywood. A History of the Crowd, 1913–1945*, Jefferson: McFarland 2013, S. 80.

23 „Think over your life and recall the thing you do best. Then go home and do it. Hollywood doesn't need or want you. Go home. If you stay here, you will only suffer and possibly starve.“ Marian L. Mel zit. nach Anthony Slide, *Hollywood Unknowns. A History of Extras, Bit Players and Stand-Ins*, Jackson: University Press of Mississippi 2012, S. 71.

ein Jahrzehnt zuvor begründet worden, nachdem die Arbeitsbedingungen der Statisten in einer Studie aktenkundig wurden, die Mel als Sekretärin der Industrial Welfare Commission von Kalifornien im Auftrag von Will Hays für die Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) durchführte.²⁴ *A Star Is Born* sollte einen Beitrag zur Ableitung und Administration der Statistenströme leisten, die Hays als eine der Strategien von Central Casting vorsah, und so empfahl ihm der Filmproduzent David O. Selznick seinen Film als Warn- und Schreckmärchen: „a warning to girls of how strong the chances are against them“.²⁵ Nun erzählt der Film aber gerade von dem statistisch unwahrscheinlichen Glück, das die Abenteurer finden, die, wie Simmel notiert, „das Unberechenbare des Lebens so [behandeln], wie wir uns sonst nur dem sicher Berechenbaren gegenüber verhalten“²⁶. Janet Gaynor gehörte einst selbst zu den wenigen bei Central Casting registrierten Statisten, die es zum Star geschafft hatten, nachdem sie einen Screentest für eine kleine Hauptrolle erfolgreich absolvierte und daraufhin einen Studiovertrag erhielt. Der Vertrag, den die von ihr gespielte junge Frau, Esther Blodgett, in *A Star Is Born* später nach ihrem erfolgreichen Screentest unterschreibt, ist in Wortlaut und Schriftbild exakt demjenigen nachempfunden, den Gaynor für die Rolle selbst zeichnete, sodass zahlreiche Korrespondenzen zwischen den Karrierewegen der Rollenfigur und der Schauspielerin hergestellt werden, die den Dokumentencharakter des Films verbürgen.

A Star Is Born inszeniert Einblicke in den Studiobetrieb, in denen die Protokolle des Risikomanagements selbst erzählwürdig werden. Auch hiervon erzählt der Film: von dem ganzen Papierkram der Annoncen, Vorladungen, Registrierungen, Dispositionen, Inventarisierungen und Verträgen, der daran erinnert, dass der ökonomische Mensch bei seinen riskanten Unternehmungen vor allem anderen die Buchhaltung entdeckte, deren erste gedruckte Abhandlungen in der Frühen Neuzeit erschienen. Die Buchhaltung, die „alles Geschehen“, noch das abenteuerlichste und riskanteste, „auf den Nenner von (Zahlen und) Zahlungen bringt“,²⁷ erweist sich dabei, wie Joseph Vogl aufzeigt, als modellhaft für Erzählungen, worin sich die Helden als „Bilanz-Subjekte“²⁸

24 Zur Geschichte von Central Casting siehe das Kapitel „Hollywood's ‚Extras‘“ in: Murray Ross, *Stars and Strikes. Unionization of Hollywood*, New York: Columbia University Press 1941, S. 64–88.

25 David O. Selznick zit. nach Christopher Ames, *Movies About the Movies. Hollywood Reflected*, Kentucky: University Press of Kentucky 1997, S. 22.

26 Simmel, „Philosophie des Abenteurers“, S. 102

27 Joseph Vogl, „Poetik des ökonomischen Menschen“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 17/3 (2007), S. 547–460, hier S. 550.

28 Vogl, „Poetik des ökonomischen Menschen“, S. 551.

und ihre Reisen als Berufskarrieren darstellen. Der „Zusammenhang von Buchhaltung und Erzählung“ ergibt sich dabei daraus, dass die „Reisen auf dem Papier“ unternommen werden.²⁹ *A Star Is Born* stellt diesen Zusammenhang zwischen Buchhaltung und Erzählung regelrecht aus, wenn, über die prominent ins Bild gesetzten Schriftdokumente hinaus, der gesamte Film als Blick in die Bücher ausgewiesen wird, gerahmt durch die schreibmaschinengetippten Seiten des Drehbuchs, das, bevor es aufgeschlagen, zunächst gestempelt wird – und damit selbst als eine bürokratische Maßnahme des Risikokalküls auf Papier erscheint. Diese inszenierten Einblicke in den Verwaltungsapparat des Studiobetriebs erzählen vom ökonomischen Interesse an der Erfolgskontrolle auf allen Ebenen der Produktion von der Entwicklung der Stoffe bis zur Ermittlung des Starpotentials. Hollywood inszeniert sich dabei auch als ein System der Administration testierbarer Arbeitsleistung. Alles, was der Gestaltungsmacht des Studios unterstellt und ihr gefügig gemacht werden soll, wird getestet, wird der Prüfung und Prognose unterzogen.

Die Paradoxien des Abenteuers, in dem Risikobereitschaft und Sicherheitsbedürfnis verstrickt sind, finden im Film ihre Entsprechung in der Konstruktion eines doppelsträngigen Plots, der vom Auf- und Abstieg, verteilt auf zwei Figuren, gleichzeitig erzählt. Während Esther Blodgett unter ihrem Künstlernamen Vicky Lester als neuer Stern am Himmel Hollywoods aufsteigt, sinkt der als Star einst gefeierte Mann an ihrer Seite, Norman Maine, immer tiefer, ertränkt sich in Selbstmitleid, in Alkohol und schließlich im Pazifischen Ozean. Dieses gängige Erzählschema, das Rick Altman als „dual focus narrative“ bezeichnet,³⁰ findet sich bereits in George Cukors *What Price Hollywood* (1932), an dem sich William A. Wellman in *A Star Is Born* wenige Jahre später orientierte. Cukor radikalisierte dieses Schema, als er *A Star Is Born* im Jahr 1954 noch einmal als Musical neu verfilmte, mit Judy Garland in der Hauptrolle. Es sollte das von ihrem Ehemann, dem Produzenten Sidney Luft, arrangierte Comeback Garlands sein, dem einstigen Kinderstar bei MGM, dem das Studio 1950, nach 15-jähriger Zusammenarbeit, kündigte, infolge der hohen finanziellen Verluste, die es verzeichnet hatte, nachdem die Schauspielerin bei Dreharbeiten mehrfach ausgefallen war. Sie war – wie Kenneth Anger sie in seiner Skandalschrift *Hollywood Babylon* (1981) nannte – „MGM's Amphetamine Annie“³¹, nahm abwechselnd die ihr gereichten Aufputsch- und Schlaftabletten, um den unregelmäßigen Arbeitszeiten zu entsprechen,

29 Vogl, „Poetik des ökonomischen Menschen“, S. 551.

30 Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press 1987, S. 16–27.

31 Kenneth Anger, *Hollywood Babylon*, Los Angeles: Bell Publishing Company 1981, S. 413.

hungerte ständig, um „camera slim“ zu bleiben, trank, war finanzieller Ausbeutung und sexueller Belästigung ausgesetzt, hatte bereits zwei gescheiterte Ehen (bis zu ihrem Tablettentod im Alter von 47 war sie fünfmal verheiratet) und einen Selbstmordversuch hinter sich. Während der Film vom Aufstieg der Figur zum Star erzählt, liest das Publikum den Abstieg der Schauspielerin in die Erzählung mit hinein. Unverkennbar ironisch, die Tyrannei des Glücksversprechens in Szene setzend, ist daher auch die Musicalnummer „Lose That Long Face“, die die von Garland gespielte Figur bei Probenarbeiten im Studio zeigt, als Gassenmädchen, das Zeitungen verkauft mit der Schlagzeile: *Bright Future Predicted*. Das in der Presse öffentlich verhandelte Leben Judy Garlands wird der Filmerzählung eingeschrieben, damit durch das Glücksversprechen hindurch die Risiken des Abenteuers sichtbar werden.³² Hollywood um welchen Preis?

1967, nur zwei Jahre vor ihrem vorzeitigen Tod, wagte Garland für *Valley of the Dolls* einen weiteren Versuch der Rückkehr nach Hollywood, vom dem lediglich noch Aufnahmen zu Kostümprounzen zeugen. Sie zeigen Garland in den Kleidern für eine Rolle, die sie niemals spielen sollte, da man sie, diesmal bei 20th Century Fox, aus dem Vertrag entließ und durch Susan Hayward ersetzte, die im Film an ihrer statt eine der drei jungen Frauen in Hollywood spielt, deren Weg ins Tal der Medikamentenabhängigkeit führte. Fachmännisch wird Garland in den Testaufnahmen vom Studiopersonal instruiert – *would you turn around please, that's nice, turn all the way round, that's lovely, now move in, that's it, alright, would you turn around, excellent, that's nice, can we see the other side, turn all the way round, that's it, the other side, all of you, alright, thank you* –, während sie unsicher, vielleicht auch nicht mehr ganz nüchtern, scherzt: *you pardon me, but I do get the giggles*. Niemand versteht sich hier aufs Scherzen, es wird mit kalter Geschäftigkeit getestet. Diese für den Blick der Zuschauer nicht bestimmten Aufnahmen wurden später berühmt,³³ nachdem Judy Garland in einem der Kostüme, einem glamourösen, gänzlich mit Pailletten und Perlen bestickten Hosenanzug auf der Konzertbühne auftrat, um glühend und glitzernd, wie Phönix aus der Asche, vor jubelndem Publikum wiederaufzuerstehen. Als Souvenir ihrer unrühmlichen Entlassung, ihrer Aussteuerung

32 Es gehört zu den wiederkehrenden Strategien der Filme des Typs „A Star Is Born“, dass sie mit dem Wissen der Zuschauer*innen um den Karriereweg der Darsteller*innen kalkulieren. *A Star Is Born* (1976) mit Barbara Streisand verlegte die Handlung in das Milieu der Rock- und Popstars, in dem auch *A Star Is Born* (2018), mit Lady Gaga in der Hauptrolle, angesiedelt ist. Siehe dazu auch James Stratton, *A Star Is Born and Born Again. Variations on a Hollywood Archetype*, Albany: Bear Manor Media 2015.

33 Die Testaufnahmen sind auf YouTube zu finden. <https://www.youtube.com/watch?v=I7QfWHz3QDM> (18.10.2020).

aus der Filmproduktion, wird das Kostüm dabei zum Symbol ihres Triumphes über alle erlittene Zurückweisung und Verletzung. Es wird mithin selbst zum Träger ihrer Geschichte, von der es fortan auch an anderen Körpern erzählen kann. Für ihre achtkanalige Videoinstallation *Valley* (2018) ließ Suzanne Bocanegra sämtliche Kostüme, die Garland in den Testaufnahmen trug, akribisch rekonstruieren, um acht Performerinnen, ihrerseits Kunstschaffende aus den Bereichen der Literatur, des Tanzes, der bildenden Künste, darin vor der Kamera posieren zu lassen, um in der Unterwerfung unter das Regime des Testens die marginalen Spielräume freien künstlerischen Ausdrucks zu erproben.³⁴

Nichtstun

Hollywood bildete die Erzählung vom „Weg zu den Sternen“ in einem historischen Umfeld der durchgreifenden Organisation des Arbeitslebens aus, worin dem Testen besondere Bedeutung zufiel.³⁵ Screentests erfüllen in diesem Zusammenhang eine zentrale Funktion, insofern sie dazu beitragen, das ökonomische Risiko der Filmproduktion unter standardisierten Bedingungen kalkulierbar zu machen, wobei der Film, wie es bei Walter Benjamin heißt, selbst zur Testapparatur wird. Im Blick auf experimentelle Verfahren der beruflichen Eignungsprüfungen, wie sie die Psychotechnik entwickelt hatte, sprach Benjamin auch von der Filmaufnahme als Unterwerfung der Schauspieler unter eine „Reihe von optischen Tests“³⁶, sodass ihm letztlich jede Leistung, die im Angesicht der Apparatur erbracht wird, als Screentest gilt.

MGM, das wirtschaftlich erfolgreichste der Studios, hatte ein standardisiertes Verfahren zur Entdeckung und Erschaffung von Stars entwickelt, das auf einem mehrstufigen Prozess der Auslese nach streng formalisierten Vorgaben basierte.³⁷ Bis zu tausend Personen wurde monatlich zum Vorsprechen zugelassen; die Hälfte davon wurde zur Lesung vorgeladen; fünfzig bis hundert

34 Siehe hierzu Suzanne Bocanegra, *Poorly Watched Girls*, Ausst.-Kat., New York: MW Editions / The Fabric Workshop and Museum 2019, S. 23–46. Bei den Performerinnen handelt es sich um Anne Carson, Alicia Hall Moran, Deborah Hay, Joan Jonas, Tanya Selvaratnam, Kate Valk, Carrie Mae Weems und Wendy Whelan.

35 Ausführlicher äußere ich mich dazu in dem Aufsatz „Testbilder. Ränder filmischer Produktion“, der demnächst in der Zeitschrift *Frauen und Film*, Heft 69, erscheint.

36 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Zweite Fassung) (1936), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 471–508, hier S. 488.

37 Vgl. Ronald L. Davis, *The Glamour Factory. Inside Hollywood's Big Studio System*, Dallas: University of Oklahoma Press 2003, S. 80–92.

von ihnen wurden zu einer zweiten Lesung bestellt, von denen wiederum etwa fünf zum Screentest ausgelesen wurden, zunächst stumm, dann mit Ton, auf dem Set mit professionellen Kameraleuten, Schauspielern und Second-Unit-Regie. Jeweils eine oder einer aus der getesteten Gruppe wurde unter Vertrag genommen, für eine Probezeit von sechs Monaten, in denen sie oder er zunächst kleine Nebenrollen erhielt. Zum Risikomanagement gehörte ein ganzer administrativer Apparat des Vertragswesens, darunter sogenannte „option contracts“, die es den Studios erlaubten, die Rentabilität einer Schauspielerin oder eines Schauspielers alle sechs Monate zu überprüfen und über die Möglichkeit der Fortsetzung des Engagements zu befinden; sie konnten ihre Schauspieler also jederzeit aus dem Vertrag entlassen, sie aber auch auf Jahre exklusiv an das eigene Studio binden. Bestimmte Vertragsklauseln sicherten den Studios dabei die totale Kontrolle über die Schauspieler, über ihre Rollen, ihre Namen, ihr Erscheinungsbild, ihr Auftreten in der Öffentlichkeit, ihre Äußerungen in der Presse – dies alles mit dem Argument, dass die Entwicklung von Talenten teuer und riskant sei. Da sind die Kosten aufseiten der Schauspieler, die das Risiko der Zurückweisung und Aussteuerung, der persönlichen Verletzung und Beschädigung in Kauf nehmen. Und da sind die Kosten aufseiten der Studios, die mit enormen Produktionsbudgets kalkulieren und auf den Ertrag an den Kinokassen spekulieren. Die Besetzung mit Stars spielte bei dieser Rechnung eine zentrale Rolle: „A star’s popularity and drawing power created a ready-made market for his or her pictures, which reduced the risks of production financing. Because a star provided an insurance policy of sorts and a production value, as well as a prestigious trademark for a studio, the star system became the prime means of stabilizing the motion-picture business.“³⁸

Alle kennen Esther Williams, die Wassernixe der MGM-Musicals, die in *Million Dollar Mermaid* (1952) aus schwindelerregenden Höhen ins Studio-becken sprang (und sich dabei drei Halswirbel brach). Kaum jemand aber, bemerkte Andy Warhol, wird die hundert anderen Mädchen kennen, die neben ihr von der Schaukel springen sollten und unter denen sich vielleicht eines befand, das sich nicht traute – der „star of the out-take“, der verpatzten Szene, die in den Film nicht eingegangen ist.³⁹ Es sind die „leftovers“, die übrig-gebliebenen, Abgewiesenen, Ausgelesenen, die ihn interessierten und denen er mit der Factory ein alternatives Studio errichtete.⁴⁰ Andy Warhols *Screen Tests*

38 Tino Balio, „Selling Stars“, in: ders., *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930–1939*, Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press 1993, S. 143–177, hier S. 144.

39 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York u.a.: Harcourt Brace Jovanovich 1975, S. 93.

40 Vgl. Peter Wollen, „Raiding the Icebox“, in: *Andy Warhol. Film Factory*, hg. v. Michael O’Pray, London: British Film Institute 1989, S. 14–27, hier S. 23.

bestehen aus 472 Probeaufnahmen, die dort zwischen 1964 und 1966, über einen Zeitraum von über zwei Jahren, entstanden. Alle diese Aufnahmen wurden dabei nach demselben Schema, mit immer gleichem Aufbau im Studio, gefilmt: schwarz-weiß, stumm, frontal, vor neutralem Hintergrund, ausgeleuchtet, mit unbewegter Kamera. Die Porträtierten erhielten die Anweisung, drei Minuten lang, der Dauer einer 16mm-Filmrolle entsprechend,⁴¹ still zu sitzen, nicht zu sprechen oder zu lächeln, nach vorn zu schauen, ohne zu blinzeln, während Warhol oftmals die Szene verließ, um die Kamera ihre Arbeit automatisch verrichten zu lassen. Die so entstandenen Aufnahmen erinnern nicht von ungefähr an fotografische Verfahren zur kriminalpolizeilichen Identifikation und Fahndung, wie sie Alphonse Bertillon um 1880 entwickelt hatte, indem er Gesichter, *en face* und *en profil*, in strikt standardisierter Weise fotografierte, um ihre Vergleichbarkeit zu gewährleisten.⁴² Tatsächlich waren die *Screen Tests* von Fahndungsfotos inspiriert, die Warhol in einer Broschüre des New York City Police Departments fand, deren Titel „The Thirteen Most Wanted“ er für die aus den Aufnahmen kompilierten Serien *The Thirteen Most Beautiful Boys* und *The Thirteen Most Beautiful Women* variierte.⁴³ Allan Sekula wies darauf hin, dass die Bertillonage aus der Geschichte der Sozialstatistik im 19. Jahrhundert und der ihr zugrunde liegenden Vorstellung vom „average man“ resultierte.⁴⁴ Es ist diese visuelle Epistemologie der Durchschnittlichkeit, die Warhol in den Serien seiner nummerierten Porträts gegen die Produktion von Starqualitäten in Anschlag bringt.

Einer gängigen Lesart zufolge dokumentieren die *Screen Tests* die performative Arbeit von Gesichtern, die ihrem Porträt zu entkommen versuchen, so wie auch ihre Aufnahme bloß Tätigkeit des Testens bleibt, ohne dass aus ihr ein späterer Film resultierte. „Each test“, schreibt Wayne Koestenbaum, „performs an identical protest against career and futurity: Not a prelude to a later performance in a ‚real‘ film, the test is (in most cases) the event itself,

41 Die Dauer der jeweiligen Aufnahmen entspricht dabei einer Rolle 16mm-Film von 100 Fuß bei einer Aufnahmegeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde, die der standardisierten Bildrate des Tonfilms entspricht, wobei die *Screen Tests* mit einer für den Stummfilm üblichen Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde vorgeführt werden sollten.

42 Siehe in diesem Zusammenhang etwa Roland Meyer, „Gesichtsbildformate 1860/1960. Disdéri, Warhol und der Primat der Zirkulation“, in: *Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960*, hg. v. Magdalena Nieslony u. Yvonne Schweizer, München: Edition Metzler 2020, S. 170–183.

43 Callie Angell, „Introduction“, in: dies., *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams in association with the Whitney Museum of American Art, New York 2006, S. 12–19, hier S. 13.

44 Allan Sekula, „The Body and the Archive“, in: *October* 39 (Winter 1986), S. 3–64, hier S. 19.

a warm-up for nothing“.⁴⁵ Es wäre allerdings trügerisch anzunehmen, dass das Nichtstun, zu dem Warhol die Porträtierten anwies, einem Widerstand gegen industrielle Produktivität, gegen die Kapitalisierung schauspielerischer Leistung in den Großaufnahmen der Stars gleichkäme. Vielmehr stellt das Nichtstun einen *default mode* von Testaufnahmen dar, wie sie in den Hollywoodstudios zahllos produziert wurden, um gerade die Starpotentiale zu ermitteln. Dabei leisteten Screentests das Versprechen, der Berechnung und Planbarkeit zu unterziehen, was ihnen unweigerlich entkommt: „the mystery of stardom“⁴⁶, das sich nur schwerlich den Prinzipien des Scientific Management unterwerfen ließ, nach denen die Filmstudios ihre betrieblichen Arbeitsprozesse organisierten.⁴⁷ Die kulturelle Leistung, die Screentests als standardisierte Verfahren in Hollywood erbrachten, bestand nicht eigentlich darin, die Eignung zum Star zu überprüfen, sondern ihre Überprüfbarkeit selbst unter den Bedingungen der systematischen und wiederholbaren Arbeitsverrichtung zu gewährleisten. In diesem Sinn sind Warhols Bildserien eine „homage to an bygone Hollywood era“⁴⁸, die deren Praktiken des Testens ebenso zur Anwendung bringen wie sie diese selbst einem Test unterziehen. Es ist die konstitutive Unentschiedenheit zwischen Affirmation und Negation, die das Testen als solches für den experimentellen Film in der Bemessung seines Verhältnisses zum kommerziellen Standard attraktiv macht. Der filmische Screentest ist, nach Irene Gustafson, gerade deshalb ein „slippery object“⁴⁹, weil er zwischen den Bereichen der künstlerischen und industriellen Filmproduktion zirkuliert und vermittelt.

In der Theorie und Praxis des Films wurde das Experimentieren systematisch als Herausforderung oder Zurückweisung des Erzählens gefasst. Unter den

-
- 45 Wayne Koestenbaum, „Andy Warhol: Screen Tests“, in: *Artforum International* 42/2 (Oktober 2003), S. 166 und 198, hier S. 166. Siehe zum filmischen Testdispositiv bei Warhol auch Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton u. Oxford: Princeton University Press 2012, S. 167–171.
- 46 Vgl. Robert B. Ray, „The Mystery of Stardom“, in: *New England Review* 32/4 (2011–2012), S. 175–184.
- 47 Zur Organisation Hollywoods nach den Prinzipien des Scientific Management siehe Thomas Schatz, *The Genius of the System. Hollywood in the Studio Era*, New York: Pantheon 1998.
- 48 Gerard Malanga, *Archiving Warhol. Writings and Photographs*, New York: Creation Books 2002, S. 65.
- 49 Irene Gustafson, „Putting Things to the Test. Reconsidering *Portrait of Jason*“, in: *Camera Obscura* 26/2 (2011), S. 1–31, hier S. 6. Siehe zu Probe und Test in den Künsten außerdem Sabeth Buchmann, Ilse Lafer u. Constanze Ruhm (Hgg.), *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin: Sternberg Press 2016.

Begriff des Experimentalfilms wird für gewöhnlich breit subsummiert, was außerhalb des kommerziellen Erzählkinos liegt oder sich gar gezielt dagegen richtet. Dabei ist es vor allem die Negation oder Subversion narrativer Konventionen, denen sich die Zuschreibung des Experimentellen verdankt: „So sind,“ wie Christine Noll Brinckmann bemerkt, „viele Experimentalfilme nicht nur nicht-fiktional, sondern ausgesprochen anti-narrativ.“⁵⁰ Was eine solche antagonistische Bestimmung des Experimentellen und des Narrativen verdeckt, ist die enge Beziehung, die gerade auch das kommerzielle Kino zum experimentalen Handeln unterhält, sofern man dieses als vermittelnd und zerrissen zwischen Wagnis und Absicherung versteht. Es waren die Filmstudios Hollywood, die sich dem Testen, der Prüfung und Prognose verschrieben, um ästhetische Entscheidungen im Blick auf ihre ökonomischen Profite zu kalkulieren.



Abb. 12.1 Greta Garbo and Rouben Mamoulian on the set of *Queen Christina*, ca. 1934, Motion Picture Producers and Distributors of America, Photographer unknown, Gelatin Silver Print, 8 × 10 inches, Industrial Life Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School

50 Christine Noll Brinckmann, „Experimentalfilm, 1920–1990. Einzelgänge und Schübe“, in: *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler 1993, S. 417–450, hier S. 418.

Einer berühmten Anekdote zufolge, die Rouben Mamoulian in einem seiner Gespräche mit George Stevens, Jr. erzählte, gab er Greta Garbo die Regieanweisung, in der Schlusseinstellung von *Queen Christina* (1933) nicht zu spielen: „You do nothing. You don't act. You don't have a thought nor a feeling. In fact, try not to blink your eyes. Just hold them open. Make your face into a mask.“⁵¹ Louis B. Mayer hatte Mamoulian dazu angewiesen, das Drehbuch umzuschreiben, weil er als Produzent befürchtete, der Filmschluss sei zu deprimierend, um sich an den Kinokassen auszuzahlen. Mamoulian ließ daraufhin das Gesicht der Garbo zu einem weißen Blatt werden, auf dem die Zuschauer die Geschichte ihres Abenteuers zu Ende schreiben: „Let them write: sadness, inspiration, courage, whatever they choose, whatever they prefer.“⁵² Im Schlussbild fährt die Kamera ganz nah auf dieses Gesicht zu, das – regungslos und nur vom Wind bewegt – am Schiffsbug einer unbekannteren Zukunft entgegensieht. In der Mythengeschichte des Films, in der das Gesicht der Garbo einen zentralen Platz einnimmt, figuriert das Nichtstun wiederholt als Prüfstein des magischen Zaubers, jener unerklärlichen Kamerapräsenz, die die Stars als solche gerade dadurch ausweist, dass sie diese jenseits allen Schauspiels entfalten. Als Greta Garbo später in ihrer Karriere ein Comeback erzwang, für einen Film nach Balzacs *La Duchesse de Langalais*, der niemals gedreht wurde, ließ sie im Geheimen drei Screentests von sich anfertigen, für die sie William Daniels, ihren bevorzugten Kameramann, sowie Joseph Valentine und James Wong Howe beauftragte.⁵³ Es sind die letzten Filmaufnahmen von Greta Garbo. Howe erinnerte sich, wie enttäuschend gewöhnlich sie auf ihn wirkte, als sie zu den Probeaufnahmen erschien, wie sich ihr Gesicht aber in dem Moment, als die Kamera lief, völlig verwandelte: „When the camera started to turn ... she listened to the grinding sound and her face changed, her expression, her whole emotional mood came to life and transformed her completely. It was incredible, wonderful ...“⁵⁴ Was Greta Garbo, als der vermeintlich größte der Hollywoodstars, unter den Bedingungen des Testens hervorzubringen vermochte, ohne eigentlich etwas zu tun,⁵⁵ wurde vielfach

51 Mamoulian zit. nach David Lührssen, *Mamoulian. Life on Stage and Screen*, Kentucky: University Press of Kentucky 2012, S. 72.

52 Lührssen, *Mamoulian*, S. 72.

53 Ausschnitte aus den Screentests sind in dem dokumentarischen Filmporträt *Garbo* (2005) enthalten, das Kevin Brownlow anlässlich des 100. Geburtstages von Greta Garbo für Turner Classic Movie realisierte.

54 James Wong Howe zit. nach Charles Higham, *Hollywood Cameramen*, Bloomington: Indiana University Press 1970, S. 92.

55 Die Screentests, die im Mai 1949 gemacht wurden, galten lange als verschollen. Über den Fund in den Walter Wanger Archiven der Wisconsin State Historical Society bemerkte Maxine Fleckner bezeichnenderweise: „Garbo's not doing anything. She's looking at the

als Glamour bezeichnet, als ein Magisches oder Mystisches, das unerklärlich blieb. Dabei meint *glamour*, wie Brigitte Weingart angesichts von Warhols *Screen Tests* bemerkt, begriffsgeschichtlich nicht nur eine dunkle Bezauberung der Blicke, sondern verweist auch, abgeleitet von *grammar*, auf die Regelmäßigkeit der Erbringung dieses Zaubers: „glamour appears as the result of calculated magic, used by the culture industry as means of manipulation“.⁵⁶ Systematisch kalkulierbar wird das Magische dabei erst im Screentest, der als eine spezifisch filmische Form experimenteller Überprüfung erscheint.

In *Queen Christina* ist es das Nichtstun, jener *default mode* des Testens, in den das Abenteuer mündet. Weder fährt die schwedische Königin, nachdem sie auf den Thron verzichtete, um heiraten zu können, in den Hafen der Ehe ein, noch sucht sie, nachdem sie den Geliebten im Duell verlor, nach neuen Meeren. Es ist kein neuerlicher Aufbruch, keine episodische Verheißung des nächsten Abenteuers. Das Schiff sticht in See, aber sie sucht, hinter dem schneckenförmigen Galion, den Rückzug, wie sich auch die Filmerzählung im Moment der Schließung zurückzuziehen scheint aufs Nichtstun. Wir können dies als Absage an das Abenteuer lesen, als Geste, die mit der Versagung des Glücks auch dessen abschließende Erzählbarkeit zurückweist. Wir können dies aber auch als Vergewisserung der Bedingungen allen Wagnisses verstehen, als Geste, die auf ein exploratives Risikomanagement verweist: den ganzen Komplex des experimentalen Handelns, der das Abenteuer ebenso zu vereiteln droht wie er es überhaupt erst möglich macht.

Literaturverzeichnis

- Altman, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press 1987.
- Ames, Christopher, *Movies About the Movies. Hollywood Reflected*, Kentucky: University Press of Kentucky 1997.
- Angell, Callie, „Introduction“, in: dies., *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams in association with the Whitney Museum of American Art, New York 2006, S. 12–19.
- Anger, Kenneth, *Hollywood Babylon*, Los Angeles: Bell Publishing Company 1981.

camera, then looking up and down. They have her put a scarf on her head and take it off. It's nice to see, but it's not a great find.“ Zit. nach Howard Reich, „Late Discovery. Garbo's Screen Test“, in: *Chicago Tribune*, 12. Januar 1986. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1986-01-12-8601030937-story.html> (18.10.2020).

56 Brigitte Weingart, „That Screen Magnetism‘. Warhol's Glamour“, in: *October* 132 (Frühjahr 2010), S. 43–70.

- Balio, Tino, „Selling Stars“, in: ders., *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930–1939*. Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press 1993, S. 143–177.
- Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung) (1936)“ in: ders., *Abhandlungen 2*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2), S. 471–508.
- Bocanegra, Suzanne, *Poorly Watched Girls*, New York: MW Editions / The Fabric Workshop and Museum 2019.
- Brinckmann, Christine Noll, „Experimental film, 1920–1990. Einzelgänge und Schübe“, in: *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler 1993, S. 417–450.
- Buchmann, Sabeth, Ilse Lafer u. Constanze Ruhm (Hgg.), *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin: Sternberg Press 2016.
- Campe, Rüdiger, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*. Göttingen: Wallstein 2003.
- Davis, Ronald L., *The Glamour Factory. Inside Hollywood's Big Studio System*, Dallas: University of Oklahoma Press 2003.
- Desrosières, Alain, *Die Politik der großen Zahlen. Eine Geschichte der statistischen Denkweise*, Berlin: Springer 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.
- Foster, Hal, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton u. Oxford: Princeton University Press 2012.
- Gustafson, Irene, „Putting Things to the Test. Reconsidering *Portrait of Jason*“, in: *Camera Obscura* 26.2 (2011), S. 1–31.
- Hannig, Nicolai u. Hiram Kümper, *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015.
- Higham, Charles, *Hollywood Cameramen*, Bloomington: Indiana University Press 1970.
- Koestenbaum, Wayne, „Andy Warhol: Screen Tests“, in: *Artforum International* 42.2 (2003), S. 166 u. 198.
- Liptay, Fabienne, „Just Numbers. Challenging Statistical Reasoning in Peter Watkins's *La Commune (Paris, 1871)*“, in: *View. Theories and Practices of Visual Culture* 25 (2019), S. 37–89.
- Luhrssen, David, *Mamoulian. Life on Stage and Screen*, Kentucky: University Press of Kentucky 2012.
- Malanga, Gerard, *Archiving Warhol. Writings and Photographs*, New York: Creation Books 2002.

- Meyer, Roland, „Gesichtsbildformate 1860/1960. Disdéri, Warhol und der Primat der Zirkulation“, in: *Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960*, hg. v. Magdalena Nieslony u. Yvonne Schweizer, München: Edition Metzler 2020, S. 170–183.
- Nerlich, Michael, *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*, München: Gerling Akademieverlag 1997.
- , *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100–1750*, Berlin: Akademie 1977.
- Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1954 (= *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, Bd. 2).
- Ray, Robert B., „The Mystery of Stardom“, in: *New England Review* 32.4 (2011–2012), S. 175–184.
- Reich, Howard, „Late Discovery. Garbo's Screen Test“, in: *Chicago Tribune*, 12. Januar 1986, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1986-01-12-8601030937-story.html> (18.10.2020).
- Rheinberger, Hans-Jörg, „Experiment, Forschung, Kunst. Vortrag auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft, Oldenburg, 26.–29. April 2012“. Die DG – Dramaturgische Gesellschaft, Dramaturgische Gesellschaft e.V. <https://dramaturgische-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/06/Hans-Joerg-Rheinberger-Experiment-Forschung-Kunst.pdf>.
- Ronell, Avital, *The Test Drive*, Urbana u. Chicago: University of Illinois Press 2005.
- Ross, Murray, *Stars and Strikes. Unionization of Hollywood*, New York: Columbia University Press 1941.
- Sarkar, Bhaskar, „Speculations on Film/Theory and the Trope of Exploration“, in: *Cinema of Exploration. Essays on an Adventurous Film Practice*, hg. v. James Leo Cahill u. Luca Caminati, New York: Routledge 2020, S. 197–317.
- Schatz, Thomas, *The Genius of the System. Hollywood in the Studio Era*, New York: Pantheon 1998.
- Schnyder, Peter, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850*. Göttingen: Wallstein 2009.
- Segrave, Kerry, *Extras of Early Hollywood. A History of the Crowd, 1913–1945*, Jefferson: McFarland 2013.
- Sekula, Allan, „The Body and the Archive“, in: *October* 39 (1986), S. 3–64.
- Simmel, Georg, „Philosophie des Abenteurers“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Band 1*, hg. v. Klaus Latzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12), S. 97–110.
- Slide, Anthony, *Hollywood Unknowns. A History of Extras, Bit Players and Stand-Ins*, Jackson: University Press of Mississippi 2012.
- Sobchack, Vivian, „Surge and Splendor“. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic“, in: *Representations* 29.1 (1990), S. 24–49.

- Stratton, James, *A Star Is Born and Born Again. Variations on a Hollywood Archetype*, Albany: Bear Manor Media 2015.
- Traber, Bodo u. Hans J. Wulff (Hgg.), *Filmgenres: Abenteuerfilm*, Stuttgart: Reclam 2004.
- Vogl, Joseph, „Poetik des ökonomischen Menschen“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 17.3 (2007), S. 547–560.
- Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York u.a.: Harcourt Brace Jovanovich 1975.
- Weingart, Brigitte, „That Screen Magnetism'. Warhol's Glamour“, in: *October* 132 (2010), S. 43–70.
- Willemsen, Paul, „Figures of the Extra“, in: *Actors & Extras*, hg. v. Thomas Trummer u. Paul Willemsen, Brüssel: Argos Centre for Art & Media 2009, S. 9–36.
- Wollen, Peter, „Raiding the Icebox“, in: *Andy Warhol. Film Factory*, hg. v. Michael O'Pray, London: British Film Institute 1989, S. 14–27.

Beiträgerinnen und Beiträger

RÜDIGER CAMPE, Alfred C. and Martha F. Mohr Professor of German and Comparative Literature, Yale University. Studium der Latinistik, Germanistik und Philosophie in Bochum, Freiburg i. Br. und Paris. Promotion 1987 über die Transformation der Rhetorik in der frühen Neuzeit (*Affekt und Ausdruck*, 1990), Habilitation 2000 über Wahrscheinlichkeit in Wissenschaft und Roman (*Spiel der Wahrscheinlichkeit*, 2002; *The Game of Probability*, 2012). Professur an der Johns Hopkins University 2001–2007, Aby Warburg Preis 2002, Humboldt Forschungspreis 2011, Gastdozenturen in Frankfurt/Oder, Konstanz, Siegen. Zuletzt *Baumgarten-Studien* zusammen mit A. Haverkamp u. C. Menke; *Bella Parrhesia*, hg. mit M. Wessels (2018); *Screen Genealogies*, hgg. mit C. Buckley u. F. Casetti (2019); *Die Institution im Roman: Robert Musil* (2020).

TOBIAS DÖRING lehrt englische Literaturwissenschaft an der LMU München und ist Mitglied der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ mit einem Projekt zu Transformationen viktorianischer Abenteuerliteratur. Sonstige Forschungsinteressen sind Shakespeare Studies und Postcolonial Studies. Kürzlich erschienen: „En-tale-ment – Marina Warner’s Indigo and the Politics of Storytelling“ (in: *And Thereby Hangs a Tale – A Critical Anatomy of „Popular“ Tales*, hg. v. Ina Habermann u. Christian Krug, Erlangen: FAU University Press 2020, S. 21–35); „Virginia Woolf und das Abenteuer der Moderne, dargestellt an Mrs Dalloway“ (in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, München: Fink 2020, S. 125–148); „Höllenvut und Zaubermühn: Vom Streitwert des Übersetzens – Zum 125. Geburtstag von Hans Rothe“ (in *Shakespeare Jahrbuch* 156 [2020], S. 170–186).

JUTTA EMING, Professorin für Ältere Deutsche Literatur und Sprache an der Freien Universität Berlin seit 2010. 1996 Promotion an der Freien Universität Berlin (*Funktionswandel des Wunderbaren – Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis vom Rade*, Trier 1999). 2003 Habilitation an der Freien Universität Berlin (*Emotion und Expression – Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts*, Berlin u. New York 2006). 2007–2009 Assistant Professor in Medieval German Studies an der University of British Columbia in Vancouver/Kanada. Gastprofessuren u.a. an der Duke University, an der University of North Carolina at Chapel Hill und an der University of Nicosia. Arbeitsschwerpunkte: historische Emotionalität, Wunderbares und Wissen, Asynchronien in der Literatur der Vormoderne, Abenteuerliteratur; geistliches Spiel, höfischer

Roman und Prosaroman. Publikation zum Thema zuletzt: *Aventiure und Eskapade – Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, hg. mit Ralf Schlechtweg-Jahn (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017).

WOLFRAM ETTE, Literaturwissenschaftler und Publizist. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Philosophie und Klassischen Philologie in Berlin und Paris. 1995 Magisterarbeit über Pindar, 2000 Promotion über Thomas Mann (*Freiheit zum Ursprung – Mythos und Mythos-Kritik in Thomas Manns Josephs-Tetralogie*, 2002), Habilitation mit der Arbeit *Kritik der Tragödie – Über dramatische Entschleunigung* (2012; ²2014). Professurvertretungen in Chemnitz, München, Bielefeld und Basel. Zurzeit Mitglied der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“, darin vertreten mit einem Projekt über Spannung. Zuletzt erschienen: *Das eigensinnige Kind* (Marburg: Büchner-Verlag 2019). Im Frühjahr 2021 erscheint: *Der Ausnahmezustand ist der Normalzustand, nur wahrer – Corona-Texte* (zusammen mit Anne Peiter). Kurzessayistik und kleine literarische Texte: <https://wolframettetexte.wordpress.com>

ECKART GOEBEL, Inhaber des Lehrstuhls für Komparatistik und Deutsche Philologie an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Philosophie und Germanistik an der Freien Universität Berlin und am St. Hugh's College in Oxford. 1995 Promotion in Komparatistik an der FU über die späte Weimarer Republik (*Konstellation und Existenz*, Tübingen 1996). 2001 Habilitation über Jean-Paul Sartre ebenda (*Der engagierte Solitär*, Berlin 2001). Gastprofessur am Queen's College in Oxford. 2005–2015 Professor für Germanistik an der New York University. 2014/15 Fellowship am Wissenschaftskolleg zu Berlin mit einem Projekt über Goethes psychologisches Wissen. 2015 Berufung nach Tübingen. Zuletzt erschienen: *Esmeralda – Deutsch-französische Verhältnisse in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘* (Göttingen: Wallstein 2015); *Ehrgeiz – Dynamiken zweckrationaler Passion* (Paderborn: Brill/Wilhelm Fink 2020).

OLIVER GRILL, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Studium der Germanistik und Philosophie in München. 2017 Promotion ebenda mit einer Arbeit zum Wetter in der Literatur des 19. Jahrhunderts (*Die Wetterseiten der Literatur – Poetologische Konstellationen und meteorologische Kontexte im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Fink 2019). Mitarbeiter in der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“, darin vertreten mit einem Habilitationsprojekt

zum Abenteuer im Bildungsroman und in Romanen der Klassischen Moderne. Zusammen mit Brigitte Obermayr Herausgeber des Sammelbandes *Abenteuer in der Moderne* (Paderborn: Fink 2020).

ALEXANDER HONOLD, Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Geboren in Valdivia/Chile. Studium der Germanistik, Komparatistik, Philosophie und Lateinamerikanistik in München und an der Freien Universität Berlin. 1994 Promotion an der FU über Robert Musil (*Die Stadt und der Krieg*, 1995). 2002 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin über die Astronomie im Werk Hölderlins (*Hölderlins Kalender*, 2005). Lehr- und Forschungstätigkeit in Berlin (FU und HUB) sowie Konstanz. Seit 2004 Ordinarius in Basel. Weitere Rufe nach Münster und Princeton. Gastprofessuren in New York (NYU), Stanford, Wien (IFK), Santa Barbara und Hamburg (Warburg-Haus). Mercator-Fellow am DFG-Forschungskolleg „Philologie des Abenteurers“ mit einem Projekt über Textlandschaften und Erzählwege in Peter Handkes *matière d'Espagne*. In jüngerer Zeit erschienen: *Der Erd-Erzähler – Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften* (Stuttgart: Metzler 2017).

MARTIN VON KOPPENFELS, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft mit romanistischem Schwerpunkt an der LMU München. Studium der AVL, Romanistik und Latinistik in Charlottesville, München, Barcelona und Berlin. 1997 Promotion an der FU Berlin über die New Yorker Lyrik García Lorcas (*Die Trauer der modernen Lyrik*, 1998). 2006 Habilitation an der FU Berlin mit der Arbeit *Immune Erzähler – Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans* (München: Fink 2007). 2007–2010 Professor an der Universität Bielefeld. 2009 Anna Krüger-Preis für Wissenschaftsprosa des Wissenschaftskollegs Berlin. Seit 2009 Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2018 Sprecher der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteurers“. Zuletzt erschienen: *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, München: Brill/Fink 2019; „Combray–Irkutsk – Über Abenteuerroman und Avantgarde“ (in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, Paderborn: Brill/Fink 2020, S. 105–124).

FABIENNE LIPTAY, Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Studium der Filmwissenschaft, Theaterwissenschaft und Anglistik in Mainz, dort 2002 Promotion mit einer Studie zum Märchenfilm (*WunderWelten – Märchen im Film*, 2004). 1999–2001 freie Mitarbeiterin in der

Fernsehredaktion 3sat Kulturzeit. 2002–2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. 2007–2013 Juniorprofessorin für Filmgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der LMU München, danach Vertretung einer Professur für Filmwissenschaft in der Theaterwissenschaft München. Leiterin des SNF-Forschungsprojekts “Exhibiting Film: Challenges of Format” (2017–2021) und Kooperationspartnerin der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“. Publikationen u.a. *Telling Images – Studien zur Bildlichkeit des Films* (2016).

MANUEL MÜHLBACHER, wissenschaftlicher Mitarbeiter in der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ an der LMU München. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Romanistik in München, Paris und Oxford. Promotion im Jahr 2017 mit einer Arbeit über Darstellungsformen der Imagination bei Shaftesbury, Condillac und Diderot (*Die Kraft der Figuren*, Paderborn: Fink 2019). Forschungsaufenthalte in Paris und Pisa. Mitherausgeber des Bandes *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre* (Paderborn: Brill/Fink 2019) sowie der Sonderausgabe von *Romance Studies (Sade, l'inconnu? – Nouvelles approches critiques, deux cents ans après sa mort* [2015]). Aktuell Arbeit an einem Habilitationsprojekt zum Verhältnis von Abenteuer und Verwundung bei Ariosto und Cervantes.

RICCARDO NICOLOSI, Professor für Slavische Philologie (Literaturwissenschaft) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Studium der Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität “La Sapienza” in Rom, Promotion in Slavistik an der Universität Hamburg, Habilitation in Slavischer und Allgemeiner Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Leiter des Teilprojekts „Anatomiestunde des erzählten Abenteuers – Abenteuerliteratur und ihre Theoretisierung in der frühen Sowjetunion“ in der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“. Jüngste Buchpublikationen: *Degeneration erzählen – Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre* (Paderborn: Fink 2018); Herausgeber mit B. Obermayr u. N. Weller: *Interventionen in die Zeit – Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur* (Paderborn: Schöningh 2019); Herausgeber mit A. Hartmann: *Born to Be Criminal – The Discourse on Criminality and the Practices of Punishment in Late Imperial Russia and Early Soviet Union* (Bielefeld: transcript 2017).

BERNHARD TEUBER, emeritierter Professor für Romanische Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Studium der Romanischen und Klassischen Philologie in München, Tours und Salamanca. 1986 Promotion

in München über karnevaleske Literatur der Frühen Neuzeit in Frankreich und Spanien (*Sprache, Körper, Traum*, 1989). 1994 Habilitation über mystische Dichtung bei Johannes vom Kreuz (*Sacrificium litterae*, 2003). Forschungs- und Lehrtätigkeit in Madrid (Universidad Autónoma), Berlin (HUB), Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance). 1996–2000 Ordinarius an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 2000–2020 Ordinarius an der LMU (französische, spanische und mittelalterliche Literatur). Mitherausgeber des Sammelbands *Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens* (Heidelberg: Winter 2016). 2018–2021 Mitglied der DFG-Forschungsgruppe Philologie des Abenteuers, darin vertreten mit einem Projekt über das Abenteuer-Schema im altfranzösischen und altoccitanischen Versroman des 12. und 13. Jahrhunderts.

NICOLA ZAMBON, Philosoph. Studium der Philosophie in Bologna, Mainz und Freiburg i. Br. 2010–2014 Kollegiat am Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einem Projekt zu Blumenberg (*Das Nachleuchten der Sterne – Konstellationen der Moderne bei Hans Blumenberg*, Paderborn: Fink 2017). 2015–2017 Gastforscher an den Archives Husserl in Paris als Stipendiat der DFG mit einem Projekt zur Rhetorik (in) der Phänomenologie Husserls und Heideggers. Seit 2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit 2019 Vorstandsmitglied der Hans Blumenberg-Gesellschaft. Herausgeber der nachgelassenen Werke Hans Blumenbergs zur Phänomenologie für den Suhrkamp-Verlag. Es erscheint demnächst: *Langages de la phénoménologie – Description et rhétorique de Husserl à Blumenberg*, Paris: Hermann 2021 (zusammen mit Jean-Claude Monod); “The Mind-Body-Relationship in Kant’s ‘De Medicina Corporis’ and its Consequences for his Late Moral Philosophy” (in: *Teoria* [2021/1]).

Danksagung

Der vorliegende Sammelband umfasst die Vorträge der Ringvorlesung „Glücksritter – Risiko und Erzählstruktur“, die von der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ (FOR 2568) veranstaltet und im Sommersemester 2019 an der Ludwig-Maximilians-Universität München gehalten wurde. Freundlicherweise haben drei weitere Mitglieder der Forschungsgruppe thematisch einschlägige Aufsätze zur Verfügung gestellt: Oliver Grill, Manuel Mühlbacher und Riccardo Nicolosi. Ein besonderer Dank gilt den auswärtigen Gästen, die an dem Unternehmen beteiligt waren: Rüdiger Campe (Yale University), Jutta Eming (Freie Universität Berlin), Eckart Goebel (Universität Tübingen), Nicola Zambon (Freie Universität Berlin) sowie last but not least Fabienne Liptay (Universität Zürich) und Alexander Honold (Universität Basel); die beiden Letztgenannten sind dank einer Mercator-Fellowship der Gruppe eng verbunden.

Weiterhin gilt unser Dank dem Sprecher der Forschungsgruppe Martin von Koppenfels und ihrem Koordinator Manuel Mühlbacher, die beide im Vorbereitungsteam an der Konzeption der Reihe entscheidend mitgewirkt haben. Herzlich gedankt sei schließlich all denjenigen, die durch ihre engagierte Mitarbeit die Organisation und Logistik der Vorlesung unterstützt haben beziehungsweise die an der Redaktion, Formatierung und Einrichtung der Typoskripte sowie an der Korrektur der Texte mitgewirkt und großen Einsatz gezeigt haben. Namentlich erwähnt seien an dieser Stelle Maciej Bakinowski, Paula Marie Baumgartner, Melina Brüggemann, Sophy Ida Hischenhuber, Clemens Maria Odersky, Dr. Gisela Seitschek, Clarissa Strunz und last but not least Dr. Elisabeth Dobringer, Lehrstuhlsekretärin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, sowie Dr. Britta Brandt, Lehrstuhlsekretärin am Institut für Romanische Philologie.

München und Chemnitz im November 2020
Wolfram Ette, Bernhard Teuber