

# Triebökonomien des Abenteuers

# Philologie des Abenteuers

*Herausgegeben von*

Susanne Gödde, Martin von Koppenfels

*Wissenschaftlicher Beirat*

Julika Griem  
Florian Mehlretter  
Mireille Schnyder

**BAND 5**

Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette,  
Susanne Götde (Hg.)

# Triebökonomien des Abenteurers



BRILL  
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/10.30965/9783846766736>

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) - 391707582; 391968121; 391968079; 392375606; 391707523; 392375638

Umschlagabbildung: Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland, in: *The New York Herald*, 3. Dezember 1905, Ausschnitt.

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.

© 2022 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](http://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 978-3-7705-6673-0 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6673-6 (e-book)

# Inhalt

Einleitung .....	VII
<i>Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette, Susanne Gödde</i>	
1. (A-)Symmetrien des Begehrens im antiken Roman .....	1
<i>Nathalie Schuler</i>	
2. Figurationen des Begehrens und Figuren der Erzählung. Triebökonomien des Abenteurers im altfranzösischen und altoccitanischen Ritterroman mit Fokus auf dem anonymen <i>Roman de Jaufre</i> .....	17
<i>Bernhard Teuber</i>	
3. Substitutionen und Verschiebungen. Ritterliche, sexuelle und ökonomische <i>aubentür</i> im Kaufringer-Faszikel (Cgm 270) .....	67
<i>Susanne Reichlin</i>	
4. Die Abenteuerzeit des Lesens. Unterbrochene Handlungsfäden und narratives Begehren in Ariostos <i>Orlando furioso</i> und Boiardos <i>Orlando innamorato</i> .....	97
<i>Manuel Mühlbacher</i>	
5. Dulcinea und die cervantinische Maschine .....	131
<i>Martin von Koppenfels</i>	
6. Allegorie und Abenteuer: Begehren nach Deutung in <i>Graciáns Criticón</i> .....	157
<i>Johanna Schumm</i>	
7. Abenteuererin, Affekt, Alterität im Roman zwischen Barock und Aufklärung. Am Beispiel von August Bohses <i>Ariadne von Toledo</i> (1699) .....	175
<i>Katja Barthel</i>	

8.	<b>Das Abenteuer und der Sex. Anmerkungen zu einer intrikaten Verbindung mit Christoph Martin Wielands <i>Die Abenteuer des Don Sylvio</i></b> .....	207
	<i>Annette Keck</i>	
9.	<b>Unendliche Spannung und das Abenteuer der Deutung. Zu Poes <i>The Murders in the Rue Morgue</i></b> .....	231
	<i>Wolfram Ette</i>	
10.	<b>„Hallräume hinter den Konsonanzen des oberflächigen Vokabulars“. Zu Arno Schmidts und Hans Wollschlägers Theorie der (Trivial-)Literatur</b> .....	267
	<i>Susanne Lüdemann</i>	
11.	<b>„And down there [...] I had a feeling of release, of adventure, which seems absurd when I look back“. George Orwell in Englands und Frankreichs sozialer Unterwelt</b> .....	283
	<i>Dominic Angeloch</i>	
	<b>Danksagung</b> .....	307
	<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	309
	<b>Beiträgerinnen und Beiträger</b> .....	311

# Einleitung

*Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette, Susanne Gödde*

Das Motiv auf dem Titel dieses Bandes zeigt einen Ausschnitt aus *Little Nemo in Slumberland*, einem (mit Unterbrechungen) von 1905 bis 1927 in wöchentlichen Folgen erschienenen Comic, den Winsor McCay für den *New York Herald* zeichnete. In dem Comic wird erzählt, wie der etwa siebenjährige Little Nemo – der schon dem Namen nach kein großer Held, sondern ein ‚kleiner Niemand‘ ist – allabendlich nach dem Einschlafen mit seinem Bett als magischem Fahrzeug in das Traumland des König Morpheus reist und dort Abenteuer erlebt, beispielsweise indem er dabei hilft, das Königreich und seine Prinzessin gegen Feinde zu verteidigen. Auf dem Weg in das Innere des Traumkönigreichs Slumberland kommt er durch groteske Landschaften, wie einen Pilzwald, in denen er sich bewähren muss, die aber ein ums andere Mal auch zu einer ernststen Bedrohung für ihn werden, etwa wenn der Wald aus Pilzen plötzlich zusammenstürzt, nachdem Nemo die hochfragilen Gewächse berührt hat. Immer undurchdringlicher, immer unlösbarer werden die Situationen, bis die Traumwelt gänzlich zu einem Alptraum wird und der kleine Nemo schließlich panisch erwacht.

Was in *Little Nemo* durch die Verlagerung in den nächtlichen Traum beschrieben wird, lässt sich indes allgemein über das Abenteuer sagen: Im Raum des Abenteurers wird das Realitätsprinzip suspendiert, so dass Wunschträume verwirklicht werden können. Auch vordergründig realistische Abenteuererzählungen enthalten stets ein phantasmatisches Moment. Für Sigmund Freud waren die Phantasien der (Tag-)Träume nichts anderes als die Verdichtung von nicht erfüllten und schambehafteten Sehnsüchten: „Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.“<sup>1</sup> Gerade der Literatur schreibt Freud die Aufgabe zu, solche „Phantasiewelten“ jenseits des Wirklichkeitsprinzips zu schaffen. In diesen Wunschträumen spielt die Bewährung des Abenteurers – ab und an auch der Abenteuerin – als einer auserwählten Figur, die gebraucht wird, um die Abenteuerwelt zu retten oder zu befreien, eine zentrale Rolle. Abenteuerheld\*innen sind nicht selten säkulare Erlöserfiguren. Das gilt für Parzival ebenso wie für Little Nemo, Old Shatterhand und Harry Potter. Hinsichtlich der

---

1 Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1966, S. 212–223, hier S. 216.

kompensatorischen Funktion von (Abenteuer-)Literatur als Abwendung von einer enttäuschenden Realität<sup>2</sup> konstatierte etwa auch Ernst Bloch mit Blick auf Karl May und seine Abenteuerhelden, die Kolportage sei nichts anderes als „nach außen gebrachter Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben haben will“.<sup>3</sup>

Wie Blochs Bezug auf Karl May andeutet, erscheint gerade das Abenteuer als eine Erlebnis- und Erzählform, in der sich Wunschträume und Phantasien besonders wirkmächtig verdichtet finden: Das Abenteuer, das bezeichnenderweise auch in kindlichen und adoleszenten Erzählmustern<sup>4</sup> eine zentrale Rolle spielt, setzt eine Transgression aus der vertrauten Ordnung und Wirklichkeit voraus und verheißt eine Welt des Außergewöhnlichen, in der die bekannten Regeln keine Gültigkeit mehr besitzen. Es bietet sich als Matrix für Phantasieprozesse an, in denen der Wunsch nach dem Außerordentlichen verwirklicht werden kann. Das Abenteuer schafft somit Lizenzen, den heimlichen Sehnsüchten nach Macht, Reichtum oder erotischer Erfüllung lustvoll nachzugehen, was den Abenteuerer oder die Abenteuerin zu einer\*in Getriebenen der eigenen Wünsche macht.

Dennoch ist das Abenteuer nicht einfach reine Wunscherfüllung, die vermutlich schnell reizlos würde. Es gehört offenbar zur ‚Triebökonomie‘ des Abenteurers, dass der Wunschtraum sich in einen Alptraum verwandelt – um sich dann, in den meisten Fällen jedenfalls, doch als erfüllter Wunschtraum herauszustellen. Der Übertritt in die Abenteuerwelt geht mit einer Gefährdung für Leib und Leben einher, wenn der Trieb nach der Erkundung fremder Welten mit der Eigengesetzlichkeit dieser Abenteuerwelten kollidiert. Die Transgression in das Ungewisse jenseits der bekannten Ordnung bedingt also auch unvorhergesehene Bedrohungen und riskante Kämpfe, denen sich die Abenteuerfigur stellen muss, um sich zu bewähren. Auf diese Weise werden bestehende Sehnsüchte und Triebe zwischen Wunschtraum und Alptraum eingeschränkt, reguliert und zueinander in Beziehung gesetzt. In welcher Form Abenteuererzählungen diese Ökonomie des Begehrens narrativ entwickeln und verhandeln, gilt es indes näher zu bestimmen.

2 Diese kompensatorische Funktion wurde zumindest der modernen Literatur von der Forschung häufig attestiert, vgl. beispielsweise Volker Klotz, *Abenteuer-Romane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 26–28; Bernd Steinbrink, *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*, Tübingen: Niemeyer 1983, S. 80–89; Gert Ueding, *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 129–131.

3 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich: Oprecht & Helbling 1935, S. 114.

4 Vgl. auch Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, „Einleitung“, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. dens., Paderborn: Fink 2019, S. 1–16, hier S. 1.



Diesem Vorhaben ist der vorliegende Band gewidmet, der auf die zweite Jahrestagung der DFG-Forschungsgruppe *Philologie des Abenteurers* zurückgeht. Die darin versammelten Beiträge untersuchen die triebökonomischen Bedingungen und Erscheinungsformen des Abenteurers und gehen der übergeordneten Frage nach, wie das Abenteuer, verstanden sowohl als Form des intensivierten Erlebens und der Wunscherfüllung als auch als historisch wandelbares Erzählmuster, unterschiedliche Sehnsuchts- und Faszinationsformen organisiert und strukturiert. Der aufgespannte zeitliche Rahmen reicht vom antiken Roman über die höfische Literatur des Mittelalters und die Transformationen des Abenteurers in der frühen Neuzeit bis hin zu modernen Erzählformen, Systematisierungen und Theoretisierungen des Abenteuerlichen. Aus einzelphilologischer Sicht wird rekonstruiert, welche Bedeutung abenteuerlichen Triebstrukturen in unterschiedlichen Literaturen zugeschrieben wurde und wie diese Strukturen unter Rückgriff auf ältere Traditionen oder in Abgrenzung davon neu gestaltet wurden. Somit werden insbesondere erzähltheoretische Konzeptionen sowie semantische Verschiebungen und Wandlungen in den Blick genommen.

Eine zentrale Fragestellung, die sich aus der Auseinandersetzung mit den Triebstrukturen des Abenteurers ergibt, ist die nach dem Gehalt der Wünsche und Träume, die in abenteuerlichen Phantasiewelten realisiert werden. Was für ein Trieb könnte es im Besonderen sein, der sich in der Abenteurersuche entlädt und in den Erzählungen über sie ‚ökonomisch‘ reguliert wird? Ist es Sehnsucht, Ehrgeiz, ungerichtete Aggressivität, das Bedürfnis, sich im Neuen und Unbekannten zu bewähren? Eine philosophisch voraussetzungs- und folgenreiche Kandidatin für ein zentrales Movens des ‚Abenteuertriebs‘ ist die *Neugierde*. Als versucherischer Trieb, von irdischen Dingen wissen zu wollen, die die Menschen in der von Gott gewirkten Schöpfung nichts angehen, wurde sie von Augustinus verdammt.<sup>5</sup> Er wandte sich damit auch gegen die Tradition der klassischen griechischen Philosophie und des Stoizismus, die den Menschen als Wesen beschrieben, das mit einer natürlichen Wissbegierde ausgestattet sei.<sup>6</sup> Bis ins hohe Mittelalter wurde die *curiositas* zu den Todsünden gezählt;

5 Vgl. Augustinus, *Confessiones*, Buch X. In *De moribus ecclesiae et de moribus Manichaeorum I*, 38 schreibt er: „Es gibt Leute, die alle Tugendhaftigkeit verlassen und im Unwissen um das Wesen Gottes und die Größe der Majestät einer sich immer gleichbleibenden Natur etwas Bedeutendes zu leisten glauben, indem sie die ganze Masse der Körper, die wir ‚Welt‘ nennen, mit äußerster Neugierde und Aufmerksamkeit durchforschen. Und daraus erwächst ein solcher Hochmut, daß sie sich selbst in den Himmel, mit dem sie sich so häufig beschäftigen, versetzt glauben.“ (zit. nach Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 367).

6 Vgl. Blumenberg, *Legitimität*, S. 263–357.

umgekehrt hält Hans Blumenberg ihre Rehabilitierung für eines der Leitphänomene, an denen sich der epochale Bruch zwischen Mittelalter und Neuzeit ablesen lässt. Ihre Karriere von der Todsünde zur Tugend, aus der sich der Fortschritt der Wissenschaft ebenso wie der Bildungsgang eines Menschenlebens entwickelt, stellt ihm zufolge ein hartes Indiz dafür dar, von der Neuzeit als einer epochalen Einheit zu sprechen.<sup>7</sup>

In der Literatur zeichnet sich diese Karriere bereits zu einem Zeitpunkt ab, zu dem die Philosophie davon noch kaum etwas weiß, nämlich in den höfischen Romanen um 1200. Das Erzählen, frei von den systematischen Obligationen der begrifflichen Arbeit, könnte, so eine Vermutung, ein unverbindlicheres und deswegen feineres Mittel dargestellt haben, die *curiositas* zu positivieren. Es stellt mehr Freiräume und Lizenzen zur Verfügung, kann deswegen experimenteller vorgehen als die Scholastik. Am signifikantesten kommt das Interesse an der Neugierde als Tugend wohl im Stoffkomplex des *Parzival* zum Tragen, wo der Protagonist sich (nicht nur, aber doch auch) durch seine unterdrückte Neugier für Jahre um das Heil der Gralshüterschaft bringt.<sup>8</sup> Die Notwendigkeit, der eigenen Neugier zu folgen und zu fragen, von welcher Krankheit Titurel befallen ist, ist gleichsam die Reflexionsgestalt des ungestümen, ungerichteten Triebes nach Bewährung im Unbekannten, der die Initialzündung der mittelalterlichen Abenteuererzählungen bildet.

Es ist vor allem die *Abwehr* der Neugier, die ihren Triebcharakter erkennen lässt. Wie die meisten anderen Todsünden ist sie eine Form der Wollust, der fleischlich erotischen Begierde, die den Menschen stärker als alles andere mit dem Irdischen verbindet. Bereits in der Erzählung der *Confessiones* stellt Augustinus Eros und Wissbegierde nebeneinander. Die Wissbegierde ist, wie andere Erscheinungsformen des Abenteuertriebs (etwa der Ehrgeiz), eine vergeistigte, Freud würde sagen, „sublimierte“ Form des erotischen Begehrens;<sup>9</sup>

7 Blumenberg, *Legitimität*, S. 401–529.

8 In der berühmten Frage, die Parzival zu stellen versäumt, spielt die Neugierde als Konstitutionsbedingung des Mitleids zumindest eine gewisse Rolle, sonst hätte Trevrizent ihn nicht mahnen müssen, dass er seine „vünf sinne“ hätte brauchen müssen, um zur „triuwe“ mit Anfortas, also zur Anteilnahme mit ihm zu gelangen. (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 488.26–31). Vgl. Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im Parzival Wolframs von Eschenbach*, Tübingen: Niemeyer 2001, hier S. 71–76.

9 Vgl. etwa: Sigmund Freud, „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 8, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1966, S. 127–211, hier S. 147: „[...] die Libido entzieht sich dem Schicksal der Verdrängung, indem sie sich von Anfang in Wißbegierde sublimiert [...]“ Zu den erheblichen systematischen Unstimmigkeiten, auf die man im Verfolg der Frage der Sublimierung bei Freud stößt, vgl. Paul Ricœur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 495–504.

der Inbegriff der Erdendinge, an die sie sich heftet, ist der attraktive menschliche Körper.

So ist es also nicht verwunderlich, dass mit den Abenteuererzählungen ab 1200 das erotische Begehren in überraschend expliziter Form zutage tritt. Es sind komplexe Liebesgeschichten, weil sich das erotische Begehren einerseits im Abenteuer ausdrückt, andererseits jedoch zu ihm in Spannung steht. Liebe und Abenteuer bilden ein Kontinuum und sind Gegensätze. Diesen Komplex einer haltbaren Lösung zuzuführen, bildet das Schema der arthurischen Romane – ihm die Lösung zu verweigern ist der Ansatz, dem in wiederum vollkommen verschiedener Art und Weise *Nibelungenlied* und *Tristan* folgen.<sup>10</sup>

Die komplexe Ökonomie von Liebe und Abenteuer im höfischen Roman ist eine der prominentesten und wirkmächtigsten Formen der Triebökonomie des Abenteuers. Sie ist jedoch nicht die einzige: Auch in den *antiken* Romanen ist es die Liebe, die die Protagonist\*innen zueinander führt und die Handlung vorantreibt. Die Abenteuer, die sie erleben, widerfahren ihnen bloß; es sind Hindernisse auf dem Weg ihrer immer wieder aufgeschobenen Vereinigung. Das Erzählen wird zur Form, in die der Triebaufschub geronnen ist. Liebe und Abenteuer bilden einen spannungsvollen Gegensatz; denn mit der Retardation der glücklichen Verbindung des Paares erscheint eben diese Verbindung schließlich umso vollkommener, wie bereits Michel Foucault in seiner Auseinandersetzung mit dem antiken Roman gezeigt hat.<sup>11</sup>

In den *modernen* Erzählformaten findet dagegen häufig eine Polarisierung von Liebe und Abenteuer statt: Den Reise-Abenteuern, die erotisch weitgehend neutralisiert sind, stehen die erotischen Abenteuer entgegen, in denen sich alles auf die soziale Grenzüberschreitung des verbotenen Begehrens konzentriert. „Stellt man diesem rein erotischen Abenteuerum die vordergründige Asexualität des modernen Abenteuerromans (Verne, May, Tolkien) gegenüber, die Ernst Bloch als ‚Zölibat des Mutes‘ bezeichnet hat, so entsteht das Bild einer kulturellen Triebtrennung, die aggressive und erotische Impulse auseinanderzudividieren sucht“.<sup>12</sup> Doch unter der Oberfläche kommuniziert das Auseinanderdividierte miteinander. Die jeweils entgegengesetzte

10 Vgl. Hugo Kuhn, „Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur“, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse* 5 (1973), S. 3–39.

11 Vgl. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Bd. 3. *Le souci de soi*, Paris: Gallimard 1984, S. 308.

12 Martin von Koppenfels u.a., Wissenschaftliches Programm der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ (FOR 2568), <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftlichesprogramm.pdf> (18.6.2021), S. 18.

Kategorie bleibt in unterdrückter Form in beiden Erzählgattungen, Abenteuer- und Liebesroman, erhalten. Der Entdeckertrieb, der die Helden Karl Mays, die *mad scientists* Jules Vernes und den Detektiv Edgar Allan Poes vorantreibt, ist eine Form verdrängten Begehrens. Umgekehrt gilt die Sehnsucht einer Madame Bovary oder einer Effi Briest nicht nur dem fremden Mann, sondern auch allem, was er verkörpert – insbesondere der weiten unbekanntem Welt jenseits der provinziellen Enge des eigenen Daseins. Doch die Literaturgeschichte kennt auch weiterhin Gestalten, die beides miteinander verbinden: Von Casanova über die Courasche bis Tyrone Slothrop (aus Pynchons *Gravity's Rainbow*) zeichnen die erotischen Abenteuer der männlichen oder weiblichen Erober\*innen auch Landkarten des Begehrens. So bleiben Liebe und Abenteuer auch im Zustand der Triebentmischung miteinander amalgamiert, selbst dann, wenn sie sich in entgegengesetzte Richtungen polarisieren.<sup>13</sup>

Das Liebesabenteuer stellt für Georg Simmel in paradigmatischer Weise dar, was ebenso für jede andere Form des Abenteuers gilt: Erst das Zusammenspiel von aktiver Eroberung und kontingenter Gewährung ermöglicht ein spezifisches Erlebnismuster, in dem sich Entscheidung und Zufall, Wagnis und Ausgeliefertsein verdichten.<sup>14</sup> Auch das Glücksspiel folge diesem Prinzip, denn sein Reiz sei nicht primär die Aussicht auf einen monetären Gewinn, sondern das Spiel als solches, insbesondere aber die Stärke des Empfindens, die sich mit ihm verbinde. In Analogie dazu „ist der Reiz des Abenteuers unzählige Male nur die Intensität und die Gespanntheit, mit der er uns gerade in diesem Falle das Leben fühlen lässt“.<sup>15</sup> Diese Überlegungen lassen sich narratologisch weiterführen: Besteht nicht auch der Reiz von Abenteuerliteratur mehr im Aufrechterhalten der Spannung als in der Erwartung des *happy endings*? Die Serialität vieler Abenteuererzählungen scheint diese These zu stützen. Wie die Spannung schließlich doch abgebaut und die immer weiter fortschreibbare Handlung zu einem Ende geführt werden kann, ist dabei eine bleibende Schwierigkeit.

- 
- 13 Diese historische Übersicht ist grob und überaus unvollständig. So wurde der pikarische Roman – der ebenfalls eine Erscheinungsform der Triebökonomie des Abenteuers ist – und überhaupt alle Formen, in denen Liebe und Abenteuer im „Zeitalter ihrer Unmöglichkeit“ noch einmal im Zeichen der Parodie zusammengeführt werden, aus der Betrachtung ausgespart. Vgl. Theodor W. Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: ders., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 281–321, hier S. 302.
- 14 Vgl. Georg Simmel, „Philosophie des Abenteuers“ [1910], in: ders., *Gesamtausgabe, Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. I*, hg. v. Rüdiger Kramme u. Angela Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 97–110, hier S. 104.
- 15 Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, S. 107.

„Das Liebesabenteuer ist ein ernstes Spiel“, schreibt Vladimir Jankélévitch in Anschluss an Simmel.<sup>16</sup> Auch in diesem philosophischen Entwurf gilt, dass das Abenteuer seinem Charakter nach auf der Schwelle steht. Während es Simmel hierbei um eine Position außerhalb und zugleich innerhalb des Lebenszusammenhangs ging, setzt Jankélévitch den Akzent auf die „Oszillation“ zwischen Spiel und Ernst.<sup>17</sup> Jeder eindeutige Umschlag auf eine der beiden Seiten entziehe dem Abenteuer seinen Reiz: Ein Abenteuer ohne das Element des Spiels gerate zur Tragödie, fehle dagegen der Ernst, ereigne sich ein Scheinabenteuer von grenzenloser Langeweile.

Dass die libidinöse Struktur des Abenteurers eine Gratwanderung ist, welche den Absturz ins Tragische stets als Möglichkeit voraussetzt, lässt sich auch triebtheoretisch beschreiben. In *Jenseits des Lustprinzips* unterscheidet Freud zwei Triebarten: Lebens- und Todestribe. Die Schwierigkeiten, von denen diese Unterscheidung, und mit ihr auch die Deutung der wohl spekulativsten Schrift des Begründers der Psychoanalyse, umgeben sind, sind notorisch. Sie lassen sich in der Paradoxie zusammenfassen, dass man die beiden Triebarten systematisch unterscheiden *mus*s, ohne sie doch unterscheiden zu *kö*nnen. Kein einziges der Phänomene, die sich Freud nacheinander in *Jenseits des Lustprinzips* vornimmt, um an ihnen die Existenz eines isolierten Lebens- oder Todestribs zu zeigen, hält der Überprüfung stand: Noch in den primitivsten Lebensformen treten sie gemischt und vereint in Erscheinung.<sup>18</sup> Freud war es – wohl auch nach den Erfahrungen des Weltkrieges – um die Berücksichtigung und Verstärkung einer destruktiven Komponente zu tun, die in der bisherigen Entwicklung der Psychoanalyse nur am Rande eine Rolle gespielt hatte. Ihre Existenz nahm er an, ja hielt sie sogar für gewiss, ohne sie aber beweisen zu können.

Wir müssen Freud nicht in die Gefilde folgen, in denen sich seine Spekulation in *Jenseits des Lustprinzips* bewegt. Aber es ist naheliegend, auch den ‚Abenteuertrieb‘ als einen zu betrachten, in dem Lebens- und Todetrieb miteinander verschmolzen sind; daher die Nähe von Wunsch- und Alptraum, für die die *Little-Nemo*-Bilderserien reichhaltiges Anschauungsmaterial bieten. Es ist also nicht nur ein sublimiertes erotisches Begehren, das sich in der Suche nach Abenteuern gleich welcher Provenienz manifestiert; zugleich geht das Abenteuer ein Spiel mit dem Tod ein, welches in der Abenteuerliteratur jedoch

16 „L’aventure d’amour est un jeu sérieux“, Vladimir Jankélévitch, *L’aventure, l’ennui, le sérieux* [1963], Paris: Flammarion 2017, S. 45.

17 Jankélévitch, *L’aventure, l’ennui, le sérieux*, S. 17.

18 Vgl. Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 1–70, Kap. VI.

zumeist durch genretypisch verbürgte Sekuritätsvoraussetzungen eingehegt wird. In *Der Dichter und das Phantasieren* vertritt Freud die These, dass die Helden abenteuerlicher Trivalliteratur gerade wegen des wunscherfüllenden und damit tagtraumaffinen Charakters der betreffenden Texte unverwundbar seien:

Das Gefühl der Sicherheit, mit dem ich den Helden durch seine gefährlichen Schicksale begleite, ist das nämliche, mit dem ein wirklicher Held sich ins Wasser stürzt, um einen Ertrinkenden zu retten, oder sich dem feindlichen Feuer aussetzt, um eine Batterie zu stürmen [...]. Ich meine aber, an diesem verräterischen Merkmal der Unverletzlichkeit erkennt man ohne Mühe – Seine Majestät das Ich, den Helden aller Tagträume wie aller Romane.<sup>19</sup>

Für Freud steht zwischen dem Tagtraum des Autors und der genussvollen Aneignung fremder Abenteuer im Lektüreprozess ein ästhetischer Vorgang, die abstrahierende *ars poetica*, die Wunschvorstellungen von ihrem individuellen Charakter befreie und so die Schranke zwischen tagträumerischem Produktions- und Rezeptionsakt überwinde.

Die enge wirkungspoetische Verbindung zwischen der Rezeptionshaltung und der Weltsicht des Helden, die Freud hier postuliert, ist narratologisch in mehrfacher Weise anschlussfähig. Sie steht beispielsweise auch im Zentrum der Betrachtungen Arno Schmidts und Hans Wollschlägers zur Beliebtheit Karl Mays, die Susanne LÜDEMANN in ihrem Beitrag zu diesem Band rekonstruiert. Schmidts und Wollschlägers Modelle versuchen zu entschlüsseln, wie in Mays Reiseliteratur auch jenseits der manifesten Abenteuerhandlung über verschiedene Schichten und symbolische, (auto-)biographische und allegorische Überlagerungen des Textsinns die tagtraumhaften, oftmals sublimierten Wünsche des Autors selbst sowie seiner Leserschaft nach erotischer und charakterlicher Selbstverwirklichung befriedigt werden. Lüdemann zeigt darüber hinaus, dass das so für die Trivalliteratur entwickelte Lektüremodell prinzipiell auf die Literatur an sich übertragbar ist: Während May und anderen Unterhaltungsschriftstellern die Überlagerung ihrer Abenteuererzählungen durch libidinöse Energien quasi unkontrolliert unterläuft, erhebt die avanciertere Literatur diese Triebformen zu „bewusst eingesetzten poetischen Verfahren“.

Dem Muster der wunscherfüllenden Inszenierung männlicher Individuen als überlebensgroße Retter und Ritter geht auch Peter Brooks in seiner 1984 erschienenen Monographie *Reading for the Plot* nach, wenn er schreibt: „Ambition provides not only a typical novelistic theme, but also a dominant

19 Vgl. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, S. 223.

dynamic of plot: a force that drives the protagonist forward, assuring that no incident or action is final or closed in itself until such a moment as the ends of ambition have been clarified, through success or else renunciation.“<sup>20</sup> Dies ist freilich nach Brooks zunächst ein männliches Schema, wobei er einräumt, dass der weibliche Plot nicht kategoriell anders funktioniert, da er „only superficially passive“ sei und somit eine „reinterpretation“ der männlichen Plot-Dynamik darstelle.<sup>21</sup> Ein zentrales Moment von Brooks' Theorie ist das Begehren, das er als Metapher für den inneren Antrieb von Erzählung versteht.<sup>22</sup> Formal und ästhetisch schlagen sich Triebökonomien des Erzählens u.a. in Formen von Wiederholung nieder, die es ermöglichen, Begehren nach und nach abzubauen und zu einem zufriedenstellenden Ende zu führen. Wir finden bei Brooks einen möglichen Ansatz zur Beantwortung der Frage, wie die Lust des Lesers am Abenteuertext stilistisch und dramaturgisch organisiert wird. Daran schließen sich weitere Fragen an: Welche Zeitregimes zeichnen für diese Dramaturgie verantwortlich? Welche Tempi, welche Retardationen, welche Wiederholungen und welche Unterbrechungen braucht die Abenteuererzählung, um welches Begehren beim Leser zu erzeugen, auf Dauer zu stellen oder zu erfüllen? Welche Rolle spielen Teleologie oder Ziellosigkeit, und wie gelingt den Texten der Ausstieg aus dem Abenteuer?

### **Liebesabenteuer vom höfischen Roman bis an die Schwelle zur Moderne**

Wie diese ästhetisch-formalen Gestaltungsformen abenteuerlicher Triebökonomie insbesondere im Liebesabenteuer zum Ausdruck gebracht werden, rücken eine Reihe von Beiträgen dieses Bandes anhand unterschiedlicher Epochen in den Fokus. Bernhard TEUBER untersucht am altoccitanischen *Roman de Jaufre* das erzählerische Zusammenwirken verschiedener Begehrensstrukturen im Artusroman und zeigt, dass darin ein Modell entwickelt wird, um den geschlossenen erzählerischen Gesamtbogen der Liebesgeschichte und die prinzipiell offene Serie ritterlicher Abenteuer miteinander vermitteln zu können. In einer Übertragung von Begriffen aus der Psychoanalyse Lacans auf den altoccitanischen Roman arbeitet Teuber die metonymische

20 Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA) u. London: Harvard University Press 1984, S. 39.

21 Brooks, *Reading for the Plot*, S. 39.

22 Vgl. Brooks, *Reading for the Plot*, S. 37–61.

Struktur der Abenteuerreihe im Unterschied zur metaphorischen Struktur der Liebeshandlung heraus.

Der Frage nach der Verhandlung der erotischen Abenteuer ist auch Susanne REICHLINS Beitrag gewidmet, in dem sie zunächst untersucht, wie sich, ausgehend von der Tradition des Artusromans, die semantischen und konzeptionellen Wandlungen der *aventure* im späten Mittelalter vollziehen. Am Gegenstand des sogenannten Kaufringer-Faszikels, einer Sammlung schwankhafter Erzählungen aus dem 15. Jahrhundert, zeigt sie, dass die in den Geschichten verhandelten Ehebruchsszenarien eine Verschiebung der Wunschenenergien und Begehrensziele vom ritterlichen Kampf zur erotischen Erfüllung vollziehen. Der aus dem erotischen Begehren des Ritters resultierende Ehebruch führt einerseits zu einer stärkeren Sexualisierung des *aubentür*-Begriffs; zugleich wird aber die Rivalität unterschiedlicher Triebansprüche durch eine Verschiebung ins Ökonomische gelöst. Reichlin weist *aubentür* somit als eine „polyvalente Sinnstiftungsfigur“ aus, anhand derer sie die vielfältigen Substitutions- und Transpositionsprozesse zwischen Handlungs- und Erzählwelt herausarbeitet.

Annette KECK untersucht den Verbleib des Liebesabenteuers in der Erzählliteratur an der Schwelle zur Moderne. An Christoph Martin Wielands *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764) analysiert sie die geschlechtliche Codierung des Abenteuererzählens durch die stellenweise ins Groteske kippende Verbindung von so unterschiedlichen Genres wie dem Entwicklungsroman, der *sentimental novel*, dem Abenteuer- und Prüfungsroman, dem Feenmärchen und dem galanten Roman. Die gattungspoetischen und ästhetischen Überblendungen von Grenzen nimmt Keck zum Anlass, die für männliche und weibliche Figuren jeweils unterschiedlichen Bedingungen des abenteuerlichen Grenzübertretts zu erörtern. Die „diskursiven Fallstricke“, die sie insbesondere in der Verbindung von Weiblichkeit und (erotischem) Abenteuer ausmacht, verdeutlicht sie u.a. an dem sich im 18. Jahrhundert wandelnden Tugendbegriff und zeigt darüber hinaus, wie Wieland in seinem Roman mit diesem „Paradox der tugendhaften Abenteuerin“ erzählerisch umgeht.

## Begehren und Erzählen

Erotisches Begehren, die Suche nach einem kostbaren Gegenstand, Neugier, Ehrgeiz und der Reiz der gefährvollen Spannung, also des Abenteuers an sich, sind in der Motivation vieler Abenteuerheld\*innen eng miteinander verknüpft. Mehrere Beiträge in dem vorliegenden Band kommen in unterschiedlichen



literaturgeschichtlichen Kontexten zu dem Schluss, dass die Frage nach dem Objekt des Begehrens der Protagonist\*innen immer auch die Frage nach den Modi dieses Begehrens aufwirft. *Was* und *wie* Don Quijote begehrt, untersucht Martin von KOPPENFELS in Auseinandersetzung mit der selbst-reflexiven Struktur des cervantinischen Romans. Dabei wird deutlich, dass die phantasmatische ‚Dame‘ Dulcinea dazu dient, dem Hidalgo die Narrativierung seiner Erlebnisse als Abenteuer in der Tradition des höfischen Romans zu ermöglichen. In einem zweiten Schritt analysiert der Beitrag die komplexe, auf Ingenium, List und Täuschung basierende erzählerische Gestaltung des *Don Quijote* anhand des zentralen Begriffs der ‚Maschine‘.

Auch Katja BARTHEL fragt nach der Motivation einer Abenteuerheldin: Was treibt die Prinzessin Ariadne in August Bohses Roman *Ariadnens königlicher Prinzessin von Toledo Staats- und Liebes-Geschichte* (1699) dazu an, den königlichen Hof zu verlassen? Die Autorin zeigt, dass sich in der Entscheidung der Prinzessin für ihre Abenteuerreise rationale und emotionale, individuelle und überindividuelle Beweggründe überlagern. An die Stelle eines providentiellen Plans oder einer waltenden Fortuna tritt die partiell allegorisch gefasste Liebe, die Handlungsräume eröffnet, aber auch die heteronormative Genderordnung flexibilisiert. Das Abenteuer, das sich einer übergeordneten Logik entzieht, ist letztlich unplanbar und unkontrollierbar. In der Zedler’schen Formel „es lauffe wie es wolle“ beschreibt es zudem die Eigendynamik des Erzählaktes selbst, dessen Triebkraft tendenziell nie erschöpft ist.

Nathalie SCHULER analysiert die Symmetrien und Asymmetrien in den Begehrensstrukturen des antiken Romans. Dabei wird deutlich, dass die Ausgangssituationen der Protagonistin Charikleia und ihres Partners Theagenes in Heliodors *Aithiopika* ebenso wie die ihnen begegnenden Gefahren genre-typisch symmetrisch gestaltet sind. Jedoch verhalten sich die von den Protagonist\*innen jeweils angestrebten Ziele asymmetrisch zueinander. Zudem unterscheiden sich die Handlungsmuster beider Figuren: Während Theagenes sich gleich einer Tragödienfigur seinem Schicksal ergeben will, verhält Charikleia sich als risikobereite Abenteuerin und erfüllt damit meta-poetisch die Funktion, die Erzählung zu einem vollständigen, wenngleich retardierten Abschluss zu bringen.

Um die Begehrensmuster verschiedener Figuren – und ihr Verhältnis zur begehrliehen Lektüre – geht es auch in Manuel MÜHLBACHERS Aufsatz, der Ariostos *Orlando furioso* und Boiardos *Orlando innamorato* gewidmet ist. Hier wirft die Erzählstruktur des *entrelacement* die Frage auf, wie der Text trotz oder gerade wegen seiner Unterbrechungen und Aufschübe die Lust am Fortgang der Erzählung aufrechtzuerhalten vermag. Mühlbacher legt dar, dass mit der von der Figur Astolfo verkörperten Freude an der reinen Abwechslung eine

dem Abenteuer adäquate Rezeptionshaltung in den Text des *Furioso* eingeschrieben ist. Im Unterschied zu Boiardo schließt die Akzeptanz „ständig neuer narrativer Ersatzobjekte“ jedoch nicht aus, dass die wechselnden Erlebnisse bleibende Erinnerungsspuren bei den Figuren hinterlassen.

### Die Abenteuer der Deutung

Die zentrale Bedeutung des *entrelacement* verbindet den Beitrag von Manuel Mühlbacher mit dem Aufsatz von Johanna SCHUMM zu Graciáns *Criticón*. Wie Schumm zeigen kann, erfüllen offene Kapitelenden bei Gracián eine andere Funktion als bei Ariosto: Aufgeschoben wird hier nicht die Handlung selbst, sondern deren Deutung, die als „regenerativer Treibstoff“ des Romans gefasst wird. Die Erzählform des Abenteuerlichen entwickelt Schumm im Anschluss an die diskursiven Strukturen von Allegorie und *concepto*. Aber auch, dass Gracián seine Kapitel mit dem Terminus *crisi* überschreibt, deutet auf eine Entscheidungs-dramaturgie, die für das Abenteuer charakteristisch ist. ‚Abenteuer‘ geraten hier zu Narrativierungen von Sprichwörtern und Allegorien, die niemals abschließend gedeutet werden und so eine potentiell unendliche Kette evozieren.

Auch Wolfram ETTE setzt sich mit Deutungsabenteuern auseinander, wenn er in seinem Beitrag zu Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* die Lösung des Mordfalls durch Poes Kommissar Dupin dekonstruiert und ins unendliche Geschehen einer Deutungsarbeit überführt, von der auch seine eigene alternative, psychoanalytische Deutung dieser Detektiverzählung nicht ausgenommen werden kann. ‚Abenteuerlich‘ ist Poes Erzählung als ‚Arabeske‘, also in dem Sinne, dass jedes Ende nur ein vorläufiges sein kann, dass sie der Idee nach eigentlich nicht endet.

Der bereits im Zusammenhang mit Freuds Modell der Wunschvorstellung besprochene Beitrag Susanne LÜDEMANNs lässt sich ebenfalls unter dem Aspekt der Deutung fassen, wenngleich sie den Fokus nicht auf die textimmanenten Deutungsabenteuer in Karl Mays Erzählungen richtet, sondern auf die psychoanalytisch informierte Hermeneutik literaturwissenschaftlicher Deutungsansätze der May'schen Abenteuererzählungen.

Dominic ANGELOCHS abschließende Ausführungen zu George Orwells Sozialreportagen in *The Road to Wigan Pier* runden den in diesem Band vorgelegten Durchgang durch die Triebökonomie des Abenteuers in historischer und systematischer Hinsicht ab, denn sie stehen zu ihr in einem spannungsvollen Verhältnis. Anders als in den von Orwell augenzwinkernd als „good bad books“ bezeichneten Abenteuerklassikern von Rudyard Kipling oder Arthur

Conan Doyle gelingt es Orwell selbst, so Angeloch, nicht mehr, die Härte der sozialen Realität, die er bei den Recherchen zu seinen Reportagen in den Arbeiter\*innen- und Armutsvierteln erlebt, in die Form einer Abenteuererzählung zu bringen, von der er sich daher vordergründig abwendet. Orwells eigenes Begehren, sich in das Abenteuer der vollständigen Immersion in eine fremde Lebenswelt der Armut hineinzuwagen und diese literarisch über seine Texte wiederum für seine Leser\*innen möglichst unmittelbar erfahrbar zu machen, interferiert bei aller Distanz mit der spielerischen Triebökonomie des Abenteuererzählens, das für Orwell der dargestellten Realität nicht mehr gerecht werden kann.

In diesem abschließenden Beitrag wird somit noch einmal besonders pointiert die Frage nach dem Verhältnis von Spiel und Ernst aufgegriffen, die für Vladimir Jankélévitch von zentraler Bedeutung für die prekäre innere Balance des Abenteurers ist und die oben zusätzlich mit der Freud'schen Dualität von Lebens- und Todestrieb gefasst wurde. Dieses Oszillieren, das die Triebenergien der Protagonist\*innen wie der Leser\*innen der Romane in gegenläufigen Bewegungen bestimmt, interessiert zahlreiche der in diesem Band versammelten Beiträge: Es findet sich im Nebeneinander tragisch-defätistischer und strategisch-planender Handlungsmuster im antiken Roman; es prägt auf andere Weise die Überformung ritterlicher Abenteuer durch Liebesabenteuer in Artusroman und spätmittelalterlicher Schwankliteratur; in den frühneuzeitlichen Texten zeigt es sich in der Verbindung von obsessiver Suche und dem Reiz der Abwechslung im *entrelacement* oder im auf Dauer gestellten Begehren nach Unterhaltung durch weitere Abenteuer; im Kriminalfall, dessen Rekonstruktion für den moralisch indifferenten Detektiv Edgar Allan Poes zum unterhaltsamen Spiel ebenso wie zum psychischen Zwang wird, tritt das Begehren nach Deutung tendenziell an die Stelle der Auflösung. Alle Beiträge zeigen eindrücklich, wie der Blick auf die Erzähl- und Spannungstrieb der Abenteuerliteratur, auf das Movers von Handlung und Lektüre und ihre jeweiligen Suspensionen, auf Anspannung, Entladung oder Aufschub in eine Theorie von Literatur und Lektüre überhaupt führen könnte.



# (A-)Symmetrien des Begehrens im antiken Roman

Nathalie Schuler

Fünf antike griechische Romane sind vollständig erhalten: Charitons *Kallirhoe* und die *Ephesiaka* des Xenophon von Ephesos, als deren Entstehungszeit üblicherweise das 1. Jahrhundert n. Chr. gilt, außerdem der in einer bukolischen Idylle angelegte Roman *Daphnis und Chloe* des Longos sowie *Leukippe und Kleitophon* von Achilleus Tatios, beide wohl aus dem 2. Jahrhundert, und schließlich Heliodors *Aithiopika*, der längste und komplexeste der fünf Texte, datierbar auf das 4. Jahrhundert.<sup>1</sup> Werden die griechischen Romane in Sammlungen und literaturgeschichtlichen Darstellungen als Liebes- und Abenteuerromane bezeichnet,<sup>2</sup> so ist damit bereits angedeutet, dass die Liebe und das Abenteuer hier als zwei distinkte Organisationsprinzipien des Erzählens auftreten. Von ‚Liebesabenteuern‘ im Sinne flüchtiger Beziehungen ist dabei gerade nicht die Rede. Vielmehr lesen wir in den genannten Romanen die Geschichten junger Paare, deren Hochzeit – oder im Fall der beiden ältesten Romane: deren glückliches Zusammenleben nach der Hochzeit – durch eine Vielfalt gefährvoller Erlebnisse retardiert wird. Eine wichtige Rolle spielen dabei die räumliche Trennung der Protagonist\*innen und ihr als Anagnorisis gestaltetes Wiedersehen. Aus erzähltheoretischer Sicht schließt sich hier eine Reihe von Fragen an: Was bedeutet das Vorhandensein zweier Protagonist\*innen mit mitunter getrennten Reisewegen für das Erzählschema eines Abenteuerromans? Wenn die Triebökonomien der jeweiligen Texte im Fokus stehen, ist zudem von Interesse, ob beide Partner\*innen dasselbe Begehren antreibt und, sofern es sich hier um erotisches Begehren handelt, ob dieses wechselseitig und auf

1 Für eine detaillierte Diskussion der Datierung der Romane von Chariton, Xenophon von Ephesos und Achilleus Tatios (sowie frühere Romanfragmente) siehe: Ewen Bowie, „The chronology of the earlier Greek novels since B.E. Perry: revisions and precisions“, in: *Ancient Narrative* AN 2 (2003), S. 47–63. Heliodors Roman wurde von der älteren Forschung auf das 3. Jahrhundert n. Chr. datiert; für eine spätere Entstehungszeit sprechen neben einer möglichen Bezugnahme auf die Beschreibung der Belagerung Syenes bei Julian Apostata (vgl. dazu: John R. Morgan, „Major Authors: Greek and Roman, E. Heliodoros“, in: *The Novel in the Ancient World*, Mnemosyne Supplements Bd. 159, hg. v. Gareth Schmeling, Leiden, New York u. Köln: Brill 1996, S. 417–456, hier S. 418 f.) auch sprachliche Gründe.

2 So trägt etwa die Sammlung von Bernhard Kytzlers Übersetzungen den Titel *Im Reiche des Eros – Sämtliche Liebes- und Abenteuerromane der Antike* (Rheda-Wiedenbrück u.a.: RM Buch und Medien 2001). Martin Baisch und Jutta Eming bezeichnen den Liebes- und Abenteuerroman als „das erfolgreichste Romanggenre der Weltliteratur überhaupt“ (in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 9).

Augenhöhe ist. Beide Fragenkomplexe, das Begehren der Protagonist\*innen einerseits und die mit der Metapher des Begehrens beschreibbaren Antriebsmomente der Erzählung andererseits, möchte ich hier in ihrer Interrelation in den Blick nehmen.

Einige Überlegungen zum Verhältnis von Liebe und Abenteuer seien allerdings noch vorangestellt: In seinem Aufsatz *Philosophie des Abenteuers* beschreibt Georg Simmel Liebesverhältnisse als denjenigen Erfahrungsgehalt, der sich am meisten anbietet, als Abenteuer erlebt zu werden.<sup>3</sup> Als „Lebensform“ könne das Abenteuer auch auf andere Inhalte bezogen werden, zur Liebe bestehe jedoch eine besondere Affinität aufgrund struktureller Analogien. Gemeint ist insbesondere das Ineinandergreifen von Eroberung und als kontingent erfahrener Gewährung, das Simmel als ebenso charakteristisch für Liebesbeziehungen wie für das Erlebnisschema des Abenteuers betrachtet. Dieses Verständnis des Liebesabenteuers beruht auf der Unterscheidung zwischen einem aktiv erobernden Partner und einer weitgehend passiven Partnerin, die nicht einmal die Gewährung ganz in ihrer Verantwortung hat, ist doch, so Simmel, jedes Liebesglück immer auch eine „Gnade der unberechenbaren Mächte“.<sup>4</sup> Ganz im Gegensatz zu diesem inhärenten Ungleichgewicht des Liebesabenteuers ist die Forschungsgeschichte zum antiken Roman von der Annahme einer größtmöglichen Symmetrie zwischen Protagonistin und Protagonist geprägt. Diese Symmetrie-These bezieht sich zumeist auf die Erlebnisse der Figuren und ihr wechselseitiges Begehren. Ich möchte sie hier kurz nachverfolgen, weil die Beobachtung, dass die Liebespaare der antiken Romane weder im Alltagssprachlichen noch im Sinne Simmels Liebesabenteuer erleben, auch erzähltheoretisch aufschlussreich ist.

Einen Ausgangspunkt finden wir bei Michel Foucault, der als zentrales Thema des antiken Romans die symmetrische Liebesbeziehung eines Paares identifiziert:

Die gesammelte Aufmerksamkeit richtet sich auf die Beziehung des Mädchens und des Knaben. Diese Beziehung setzt stets mit einem Schlag ein, der beide trifft und sie mit symmetrischer Heftigkeit ineinander verliebt macht. Außer in dem Roman des Chariton von Aphrodisias, *Chaireas und Kallirhoe*, führt diese Liebe nicht sogleich zu ihrer Vereinigung; der Roman entrollt die lange Reihe der Abenteuer, die die beiden jungen Leute trennen und die bis ganz zuletzt sowohl die Heirat als auch den Genuß der Lust verhindern. Diese Abenteuer sind so weit wie möglich symmetrisch; alles, was dem einen zustößt, hat sein Gegenstück in

3 Georg Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, in: ders., *Gesamtausgabe Bd. 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Bd. 1, hg. v. R. Kramme und A. Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 97–110.

4 Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, S. 104.

den Wechselfällen, die der andere durchmacht. Das erlaubt ihnen, denselben Mut, dieselbe Ausdauer, dieselbe Treue zu zeigen.<sup>5</sup>

Die Symmetrie-Beobachtung Foucaults beschreibt also gleich drei ausgewogene Verhältnisse: erstens die Symmetrie des wechselseitigen Begehrens einer jungen Frau und eines jungen Mannes, zweitens die Symmetrie der von ihnen erlebten Abenteuer – diese widerfahren den Figuren und scheinen ihrer Liebe entgegenzustehen, haben jedoch zugleich den Charakter einer Prüfung, da sie die Gelegenheit geben, Tugenden unter Beweis zu stellen – und drittens die Symmetrie der bei beiden Partner\*innen gleichermaßen ausgeprägten Tugenden wie Mut, Ausdauer und Treue. Foucaults Analyse ist eingebettet in die abschließende These der *Sorge um sich*, des dritten Bands einer Reihe, die als umfassende Geschichte der Sexualität von der Antike bis zur Gegenwart angelegt war. In der griechischen Literatur der Kaiserzeit und Spätantike sieht der Autor ein neues Ideal symmetrischer heterosexueller Beziehungen entstehen. In diesem reziproken Verhältnis zwischen Mann und Frau misst Foucault der vorehelichen Jungfräulichkeit einen hohen Stellenwert bei: Von beiden Partner\*innen unter Beweis gestellt, sei diese nicht die bloße Abwesenheit sexueller Beziehungen, sondern eine eigenständige Lebensform. Erst durch die Gefährdung und Bewahrung ihrer Jungfräulichkeit im Rahmen von Abenteuern sei es den Protagonist\*innen der antiken Romane möglich, das hohe Ideal einer vollkommenen, d.h. geistigen wie körperlichen Vereinigung zu erreichen.<sup>6</sup>

Foucaults These ist erzähltheoretisch anschlussfähig: Dass Umwege und Retardationen notwendig seien, um zum richtigen, vollständigen Abschluss einer Erzählung zu gelangen, formuliert etwa Peter Brooks in *Reading for the Plot*.<sup>7</sup> Dennoch, und sicherlich auch mit gewissem Recht, wurde Foucault von

5 „Tout le foyer de l'attention est centré sur la relation de la fille et du garçon. Cette relation s'inaugure toujours par un coup qui les frappe tous deux et les rend amoureux l'un de l'autre avec une vivacité symétrique. Sauf dans le roman de Chariton d'Aphrodisias, *Chaeréas et Callirhoé*, cet amour ne se traduit pas aussitôt par leur union : le roman déploie la longue série des aventures qui séparent les deux jeunes gens et empêchent jusqu'au dernier moment et le mariage et la consommation du plaisir. Ces aventures sont, autant qu'il est possible, symétriques ; tout ce qui arrive à l'un a son répondant dans les péripéties auxquelles l'autre est soumis, ce qui leur permet de montrer même courage, même endurance, même fidélité“ (Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Bd. 3. *Le souci de soi*, Paris: Gallimard 1984, S. 305; deutscher Text: Michel Foucault, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit* 3, übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 293 f. [Übers. angepasst]).

6 Vgl. Foucault, *Histoire* Bd.3, S. 306 f.

7 Vgl. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA) u. London: Harvard University Press 1984, S. 103 f.

der altphilologischen Forschung vorgeworfen, das genuin Literarische der von ihm besprochenen Erzähltexte, insbesondere deren Humor und Ironie, nicht im Blick zu haben. Die daraus entstandenen Relektüren antiker Romane mit und gegen Foucault präzisieren dessen Beobachtungen und differenzieren stärker zwischen den verschiedenen Primärtexten, unterstützen Foucaults These dabei aber auch. So betont beispielsweise Simon Goldhill, beide Hauptfiguren der *Aithiopika* („both the male and the female“) seien „religiously committed to virginity“.<sup>8</sup> Er verdeutlicht dies durch den Vergleich mit Achilleus Tatios' Roman *Leukippe und Kleitophon*, der ein besonderes Interesse an der sexuellen Enthaltbarkeit seiner weiblichen Protagonistin zeige. Vor dieser Folie sei es bemerkenswert, dass Theagenes, als die von ihm zurückgewiesene Ursache ihn misshandeln lässt, als tugendhaft Leidender in der Tradition christlicher Märtyrererzählungen beschrieben werde. In Heliodors Roman entstehe so eine intratextuelle Parallele zu Charikleias Verurteilung zum Tod auf dem Scheiterhaufen, wodurch der Stellenwert der Jungfräulichkeit für die Identität beider Figuren herausgehoben werde. Bei dem Beweis der kultischen Reinheit von Theagenes und Charikleia im zehnten Buch beobachtet Goldhill eine lexikalische Parallele: Das Staunen der Menge über ihre Jungfräulichkeit in Verbindung mit ihrer außergewöhnlichen Schönheit wird in beiden Fällen mit dem Wortfeld  $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ /*thauma* ausgedrückt. Die philologisch gründlichere Untersuchung stützt hier also Foucaults Befund. Narrative Symmetrie dabei nicht im Sinne einer teleologischen Geschichte der Sexualität mit Gleichberechtigung zu verwechseln – ein Einwand, den Goldhill besonders betont<sup>9</sup> – ist meines Erachtens auch bei Foucault vorzusetzen.

Etwa zeitgleich mit Goldhill greift David Konstan die Ansätze Foucaults in seiner Monographie *Sexual Symmetry* auf und geht dabei so weit, die symmetrischen Liebesverhältnisse der antiken Romane zum Gattungsmerkmal zu erheben.<sup>10</sup> Als symmetrisch beschreibt Konstan zunächst den vergleichbaren sozialen Stand von Partnerin und Partner sowie deren von wechselseitigem Begehren geleitete Beziehung. Im Kontrast zu dem Begehren anderer Figuren, die der Protagonistin und dem Protagonisten im Rahmen eines Machtverhältnisses begegnen und diese zum Teil mit Gewalt gefügig machen wollen, trete die Konsensualität ihrer Beziehung besonders deutlich hervor.

8 Simon Goldhill, *Foucault's Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 119, Hervorhebung im Original.

9 Vgl. Goldhill, *Foucault*, S. 160.

10 Vgl. David Konstan, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press 1994, S. 7.



Darüber hinaus beschreibt Konstan eine Form von Symmetrie, die noch enger mit der Frage nach narrativen Triebkräften zusammenhängt. Auch diese kann vor der Folie eines entsprechenden asymmetrischen Musters in den Nebenhandlungen beschrieben werden. Homosexuelle Beziehungen seien im griechischen Roman als Verhältnis zwischen einem aktiven und einem passiven Partner angelegt, was sich etwa im Roman des Xenophon von Ephesos in einer heroischen Rettungsmission äußere. Als der Nebencharakter Hippothous erfährt, dass sein gleichaltriger Partner Hyperanthes gegen dessen Willen nach Byzanz gebracht wurde, segelt er ihm nach und ersticht den verantwortlichen Rivalen mit einem Dolch. Die Gefährdung des Geliebten motiviere hier also den Auszug und die heroische Bewährung des Liebhabers. Ganz anders verhalte sich Xenophons Hauptfigur Habrokomes, der – ebenso wie die anderen männlichen Protagonisten der antiken Romane – seiner Hilflosigkeit angesichts des eigenen Leids und des Leids seiner Partnerin mit Tränen und Klagen Ausdruck verleihe.<sup>11</sup> Konstan bringt diese Haltung auf die Formel „When a damsel is in distress in a Greek novel, her lover is no less so.“<sup>12</sup> Zwei Passagen illustrieren seine These in besonders prägnanter Weise: Als Longos' Protagonistin Chloe von dem Rinderhirten Lampis entführt wird, beweint ihr Verlobter Daphnis sein Schicksal, während der entscheidende Impuls zu ihrer Rettung aus einer anderen Figurenkonstellation hervorgehen muss. Und vor das Dilemma gestellt, seine Ehefrau Kallirhoe in der Hand von Räufern zu wissen, für ihre Rettung aber seine greisen Eltern einsam zurücklassen zu müssen, unternimmt Chaireas im Roman des Chariton von Aphrodisias gar einen Suizidversuch. Für das von Konstan skizzierte Handlungsschema ließen sich weitere Belege anführen. Es stellt sich hier jedoch in besonderer Weise die Frage nach den Antriebsmomenten der Erzählung.

Wenn Protagonistin und Protagonist der griechischen Romane angesichts der über sie hereinbrechenden Unglücksfälle stets in symmetrischer Verzweiflung versinken, müsste jeder Wendepunkt im Handlungsverlauf durch die Initiative von Nebenfiguren, des Schicksals oder des Zufalls motiviert sein. Die Rezeption der Romane als Abenteuererzählungen erschiene dann weit hergeholt. Zum Abenteuer, wenn es auch nicht um seiner selbst willen gesucht wurde, gehört doch zumindest eine sekundäre Initiative des Abenteurers oder der Abenteurerin, ein absichtsvolles und für den weiteren Erzählverlauf fruchtbares Ausnutzen des eigenen Handlungsspielraums angesichts veränderter Umstände. Ich möchte meine Aufmerksamkeit deshalb im Folgenden dem zweiten Erzählschema widmen, das zum vielfältig belegbaren Dulden und

11 Vgl. Konstan, *Symmetry*, S. 27.

12 Konstan, *Symmetry*, S. 20.

Leiden der Liebenden im antiken Roman tritt: dem *nostos* einer oder beider Hauptfiguren. Das Begehren der Heimkehr, sei es in eine geographische Heimat oder zu den leiblichen Eltern, interagiert auf spannungsvolle Weise mit dem Begehren nach Vereinigung mit dem Partner oder der Partnerin. Bisweilen führt das *nostos*-Schema als Gegenbewegung zum Liebesplot in die tragikomische Aporie. Hier sei an die beiden gerade erwähnten Beispiele erinnert: Daphnis erfüllt mit seiner Klage um Chloe nicht allein die Genrekonvention des hilflosen Liebhabers. Seine Zurückhaltung ist aus der Furcht motiviert, durch seine Zuneigung zu der Schafhirtin bei seinen erst kürzlich wiedergefunden aristokratischen Eltern in Ungnade zu fallen – Chloes vergleichbare Herkunftsgeschichte ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt. Chaireas hingegen möchte Kallirhoe zurückgewinnen – sein Entschluss, die Reise trotz schlechter Windverhältnisse anzutreten, ist eigentlich ein Gegenbeispiel für die These von den mutlosen Liebenden – gleichzeitig möchte er aber seine Eltern und die elterliche Polis nicht verlassen. Zentrifugal- und Zentripetalkräfte wirken hier so unauflöslich gegeneinander, dass ein Eingreifen anderer Figuren unumgänglich ist. Während sich in den beiden genannten Texten die Begehrensmuster von Liebesgeschichte und *nostos* in jeweils einer Figur überlagern, nutzt Heliodor stärker die Möglichkeiten, die das Vorhandensein zweier Protagonist\*innen ihm bietet. In den *Aithiopika* begehrt nur Charikleia die Rückkehr zu ihren Eltern und in das Land ihrer Geburt. Ihr *nostos* macht sie zur metapoetischen Garantin des richtigen Endes: Die Erzählung darf nicht enden, bevor das Paar in Charikleias Heimat ankommt.

Geboren wurde Charikleia in Meroë im heutigen Sudan, dem Äthiopien der *Aithiopika*, als Tochter des Königspaares Hydaspes und Persinna. Ihre Herkunftsgeschichte entfaltet sich in einer verschachtelten Binnenerzählung, lange nachdem sie als mysteriöse, in den ikonographischen Traditionen von Artemis und Isis stehende Erscheinung inmitten eines Blutbades an der ägyptischen Küste eingeführt wurde. Die Reihe kunsthistorischer Referenzen ist hier nicht zu Ende, denn tatsächlich, so erfahren wir in einem Brief ihrer Mutter, sieht Charikleia der Darstellung der mythologischen Andromeda auf einem Gemälde im elterlichen Schlafzimmer ähnlich. Um sich vor dem Vorwurf des Ehebruchs zu schützen, ließ Persinna das hellhäutige Kind aussetzen und Charikleia wuchs in Delphi als Ziehtochter des Apollonpriesters Charikles auf. Dort begegnet sie bei einer Kulthandlung dem von Achill abstammenden Thessalier Theagenes. Die Genrekonvention der gegenseitigen Liebe auf den ersten Blick zweier gleichermaßen schöner Jugendlicher mit hohem sozialem Status ist damit vollständig erfüllt. Die Abreise des Paares aus Delphi – eine als Entführung inszenierte nächtliche Flucht – ist jedoch einseitig als *nostos* der Heldin motiviert. Symmetrisch begründet ist der Aufbruch etwa bei

Xenophon von Ephesos, wo die beide Protagonist\*innen betreffende Unheilsprophezeiung Anlass zur Abreise gibt, oder bei Achilleus Tatios, wo Leukippe und Kleitophon gemeinsam vor den Plänen ihrer Eltern fliehen, sie jeweils mit anderen Partner\*innen zu verheiraten.<sup>13</sup>

Das gegenseitige Begehren von Charikleia und Theagenes wird zwar als Liebeskrankheit extensiv geschildert, ein mögliches Machtgefälle zwischen den beiden jedoch keineswegs ausgeblendet. Zu Beginn der gemeinsamen Reise bittet die junge Frau ihren Verlobten, unter Eid sexuelle Enthaltbarkeit zu geloben, bis das Ziel, ihr *genos* und *oikos*, erreicht sei. Sie setzt somit die Hausgemeinschaft, aus der sie leiblich abstammt, als übergeordnetes Telos, dem andere im Text präsente Wunscheenergien unterzuordnen sind. Versichernd, dass er sich auch aus eigenem Antrieb nicht anders verhalten hätte, leistet Theagenes den Eid und verspricht, in allem nach dem Wunsch und Willen Charikleias zu handeln.<sup>14</sup>

Wie die folgende Passage zeigt, wird sein Versprechen bald von Bedeutung sein. Nach der Ankunft in Ägypten fällt das Paar in die Gefangenschaft von Räubern, die gleich darauf von einer anderen Räuberbande besiegt werden. Eine Höhle dient ihnen als willkommener Zufluchtsort:

Theagenes und Charikleia blieben allein in der Höhle zurück und erachteten die jede Vorstellung übertreffenden Schrecken ihrer Umgebung für das höchste Glück. Denn jetzt waren sie zum ersten Male allein für sich und ohne einen unerwünschten Zeugen beieinander, ungestört konnten sie sich nicht genug tun an Umarmungen und Küssen und vergaßen alles um sich her. Sie hielten sich lange umschlungen, als seien sie miteinander verwachsen, in einer reinen, keuschen Liebe, die nur in gemeinsamen heißen Tränen und Küssen in Ehren ihren Ausdruck fand. Denn wenn Charikleia merkte, daß Theagenes leidenschaftlicher und kühner wurde, suchte sie ihn durch den Hinweis auf seinen Eid in Schranken zu halten. Dann gab er ohne weiteres nach und nahm schnell Vernunft an: Er blieb der Liebe [dem Eros] verfallen, aber Herr seiner Lust.<sup>15</sup>

13 Vgl. Xenophon von Ephesos, *Ephesiaka* I, 6 f. und I, 10 (Kytzler, *Reiche* Bd. 1, S. 106 f. u. S. 109) sowie Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon*, übers. v. Karl Plepelits, Stuttgart: Anton Hiersemann 1980, II, 25–31 (S. 105–108).

14 ἅπαντα οὕτω ποιήσειν ὡς ἡβουλήθη Χαρίκλεια καὶ ἐπέσκηψε (Heliodor, *Aithiopika*, IV, 18, 6). Hier und im Folgenden zitiere ich aus der Edition von T. W. Lumb, J. Maillon und R. M. Rattenbury, *Héliodore. Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, 3 Bde., Paris: Les Belles Lettres 1960. Die Übersetzung folgt: Heliodor, *Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia*, übers. v. Horst Gasse, Stuttgart: Reclam 1972.

15 Μόνον δὲ Θεαγένης καὶ Χαρίκλεια κατὰ τὸ σπήλαιον ὑπελείποντο τὸ ὑπερβάλλον τῶν παρόντων δεινῶν ἀγαθὸν μέγιστον τιθέμενοι· τότε γὰρ πρῶτον ἰδίᾳ καὶ παντὸς ἀπὸ ἀλλήλων τοῦ ὀχλήσοντος ἀλλήλους ἐντυχόντες ἀπαραποδίστων καὶ ὄλοσθερῶν περιπλοκῶν τε καὶ φιλημάτων ἐνεπίμπλαντο. Καὶ πάντων ἅμα εἰς λήθην ἐμπεσόντες εἶχοντο ἐπὶ πλείστον ἀλλήλων οἰνοὶ συμπεφυκότες, ἀγνεύοντος μὲν ἔτι καὶ παρθενεύοντος ἔρωτος κορηννύμενοι δάκρυσι δὲ ὕγροις

Charikleia erinnert hier nicht nur an den auf der Ebene der *histoire* verabredeten Plan, sie verhindert zugleich, dass eine Erwartung der Leser\*innen zu früh eingelöst wird. Die metanarrative Funktion der Figur, den Text auf Kurs zu seinem richtigen Ende zu halten, wird im Laufe des Romans immer wieder aufgegriffen und verdient daher eine theoretische Einordnung.

Peter Brooks findet in Sigmund Freuds Schrift *Jenseits des Lustprinzips* ein Modell von Triebökonomien vor, das bereits in sich „radically figural“ sei, sodass seine Übertragung von der menschlichen Psyche auf die Funktionsweise von Erzählungen gerechtfertigt scheine.<sup>16</sup> Die Energie, die zu Beginn eines Texts insbesondere in Form von Begehren vorhanden sei, müsse nach Brooks durch narrative Umwege gebunden und formalisiert werden, sodass Leser und Text sich von einem ursprünglichen Zustand der Erregung und Devianz zu einem jenseits der Erzählbarkeit bewegen, wo alle Zusammenhänge beleuchtet und alle Spannungen aufgehoben seien. Aus Freuds Aufsatz greift Brooks die zentrale Bedeutung von Wiederholung auf und interpretiert sie im Sinne von Analepsen, narrativen Symmetrien und mehrfachen Schilderungen eines Ereignisses. Wiederholungen seien notwendig zur Herstellung eines Syntagmas, während sie für die lustvolle Rezeption eines Texts zunächst ein Hindernis bildeten. Letztlich entfalteten jedoch diejenigen Texte die größte Wirkung, die am stärksten mit Retardation arbeiteten und das Lustprinzip erst spät, dafür aber umso stärker zum Zuge kommen ließen. Die Möglichkeit, Spannungen schon früher aufzulösen, scheine dabei immer wieder auf. „The improper end indeed lurks throughout narrative, frequently as the wrong choice“ ist eine zentrale Formulierung dieser Triebökonomie des Erzählens: Schnelle Lösungen für die anfangs vom Text aufgeworfenen Probleme müssten vermieden werden, um so das Begehren nach einem vollständigen Abschluss aufrechtzuerhalten und schließlich zu befriedigen.<sup>17</sup>

Brooks These ist produktiv für die Analyse des antiken Romans, besonders im Hinblick auf Heliodors *Aithiopika*, allerdings ist zu beachten, dass sie mit den triebtheoretischen Ansätzen Sigmund Freuds durchaus frei umgeht. Das Modell des Wegs zum richtigen Ende, das Brooks entwickelt, stützt sich auf das Gedankenexperiment „Das Ziel alles Lebens ist der Tod“ und insbesondere auf die von Freud nur versuchsweise aufgestellte These, dass auch

---

καὶ θερμοῖς εἰς ἀλλήλους κεραυνώμενοι καὶ καθαροῖς μόνον μιγνύμενοι τοῖς φιλήμασιν· ἡ γὰρ Χαρίκλεια τὸν Θεαγένην εἶ τι παρακινούντα αἰσθοῖτο καὶ ἀνδριζόμενον ὑπομνήσει τῶν ὄρκων ἀνέστελλεν, ὁ δὲ οὐ χαλεπῶς ἐπανήγετο καὶ σωφρονεῖν ῥαδίως ἠνείχετο ἔρωτος μὲν ἐλάττωσιν ἡδονῆς δὲ κρείττων γινόμενος (Heliodor, *Aithiopika*, V, 4, 4 f.; deutscher Text: Heliodor, *Abenteuer*, S. 123 f. [Übers. angepasst]).

16 Brooks, *Reading*, S. 106.

17 Brooks, *Reading*, S. 104.

der Selbsterhaltungstrieb letztlich dazu diene, den Organismus „auf seine Weise sterben“ zu lassen, also vor einem zu frühen Tod zu bewahren.<sup>18</sup> Freud betrachtet das Verhältnis von Todes- und Lebenstrieb insgesamt differenzierter; die genaue Verhältnisbestimmung von Lustprinzip und Wiederholungstendenz bezeichnet er schließlich als ungelöste Aufgabe.<sup>19</sup> Eine erzähltheoretische Lektüre von *Jenseits des Lustprinzips* legt jedoch eine weitere Deutung der Figuren- und Handlungskonstellation der *Aithiopika* nahe. Nicht allein der Wiederholungszwang, sondern das Realitätsprinzip – verkörpert durch die Protagonistin – ist in diesem Roman für die Retardation narrativer Ziele verantwortlich. Während die Figur Theagenes das Lustprinzip – und, wie sich noch zeigen wird, den Todestrieb ins Spiel bringt, handelt Charikleia nach dem Realitätsprinzip, also einer Modifikation des Lustprinzips, welche den zeitlich begrenzten Aufschub eines begehrten Ziels ermöglicht.<sup>20</sup>

In der eben zitierten Passage aus Heliodors *Aithiopika* klingt der Topos an, dass Eros eine übermächtige Triebkraft ist, der sich niemand zu entziehen vermag. In Kombination mit Charikleias Begehren nach Heimkehr liefert er die Energie, die die Erzählung ins Rollen bringt. Theagenes' *hedone* steht dabei für das Lustprinzip, das die Erzählung verfrüht ans Ziel bringen würde. Es muss unter Kontrolle gehalten werden, was durch Charikleias Zielfokussierung und unter Rekurs auf das Vokabular der zeitgenössischen Moralphilosophie leicht gelingt.<sup>21</sup>

Nicht nur das Lustprinzip, sondern auch der Todestrieb gefährdet den vollständigen Abschluss der Erzählung. Theagenes und Charikleia treffen erneut Reisevorbereitungen, sehen beim Verlassen der Höhle aber bewaffnete Männer in Booten auf ihre Insel zusteuern. Nach einem kurzen Moment, in dem beide

18 Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. 13, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 1–69, hier S. 40 f; vgl. Brooks, *Reading*, S. 102.

19 Freud, *Jenseits*, S. 67.

20 „Unter dem Einfluss der Selbsterhaltungstribe des Ich wird es [das Lustprinzip, Anm. NSch] vom Realitätsprinzip abgelöst, welches, ohne die Absicht endlicher Lustgewinnung aufzugeben, doch den Aufschub der Befriedigung, den Verzicht auf mancherlei Möglichkeiten einer solchen und die zeitweilige Duldung der Unlust auf dem langen Umwege zur Lust fordert und durchsetzt“ (Freud, *Jenseits*, S. 6).

21 Dass Theagenes sich schließlich zurückhält, umschreibt Heliodor mit dem Verb *σωφρονεῖν/sophronein*. Das Wortfeld *σωφροσύνη/σωφρονεῖν* „implies a political, moral and sexual control over the destabilizing forces of desire“ (Goldhill: *Foucault*, S. 4; dort in Bezug auf die klassische Polis formuliert. In Kaiserzeit und Spätantike werden die beiden Lexeme etwas spezifischer, nämlich tendenziell im Kontext der Sexualmoral genutzt, wobei die Implikation einer Einhegung von Begehren erhalten bleibt). Zur Bedeutung von *σωφροσύνη* für Heliodors Erzählstrategie vgl. Michael J. Anderson, „The ΣΩΦΡΟΣΥΝΗ of Persinna and the romantic strategy of Heliodorus' *Aethiopica*“, in: *Classical Philology* 92:4 (1997), S. 303–332.

der neuen Gefahr sprach- und regungslos gegenüberstehen, entschließt sich Charikleia zur Flucht.

[D]och Theagenes hielt sie auf und rief: „Wie lange noch wollen wir vor dem Verhängnis fliehen, das uns überall verfolgt? Ergeben wir uns in unser Schicksal und lassen wir uns von seinem Strome tragen! Wir ersparen uns so ein ewiges Umherwandern, das doch vergeblich ist, ein Leben in der Irre und den unaufhörlichen Spott des Dämons über uns. Siehst du nicht, wie er an unsere Flucht die Gewalttat der Seeräuber reiht und seinen Ehrgeiz darein setzt, auf die Abenteuer zur See noch schrecklichere zu Lande zu häufen? Eben erst Kämpfe, gleich darauf Räuber. Kurz vorher hielt er uns in Gefangenschaft, dann läßt er uns in der Öde der Einsamkeit. Er macht uns Hoffnung auf Rettung und Flucht in die Freiheit und liefert uns unseren Mördern aus. So treibt er sein gewaltsames Spiel mit uns, bringt unser Schicksal auf die Bühne des Lebens und gestaltet es zum Drama. Warum schneiden wir nicht dieser Tragödie den Faden durch und geben uns in die Hand derer, die uns töten wollen? Dann kann er wenigstens nicht die Katastrophe bis zum letzten auskosten und uns den Tod von eigner Hand aufdrängen.“<sup>22</sup>

Charikleia widerspricht ihm und plädiert dafür, dass sie der Gewalt der Angreifer „auf jede nur mögliche Weise zu entgehen suchen [...] und unsere bisherigen Erfahrungen zum Pfand für einen glücklichen Ausgang nehmen, denn wir sind ja schon öfter aus noch unglaublicheren Situationen herausgekommen.“<sup>23</sup> Theagenes' sorgfältig rhetorisch gestalteter Ausbruch von Verzweiflung ordnet die Erlebnisse der beiden Protagonist\*innen zu Gegensatzpaaren: Flucht und Gefangenschaft, zur See und zu Lande, Rettung und neue Gefahr. Klagepassagen wie diese mögen dazu beigetragen haben, den griechischen Romanen den Ruf der Aneinanderreihung austauschbarer Ereignisse einzutragen, denn hier wird eine episodische Struktur suggeriert, die im

22 'Αλλ' ὁ Θεαγένης ἐπέειχε τε καὶ „Ἀχρι τίνας“ ἔλεγε „φευξόμεθα τὴν πανταχοῦ διώκουσαν εἰμαρμένην; εἴξωμεν τῇ τύχῃ καὶ χωρήσωμεν ὁμόσε τῷ φέροντι· κερδήσωμεν ἄλλην ἀνήνυτον καὶ πλάνητα βίον καὶ τὴν ἐπάλληλον τοῦ δαίμονος καθ' ἡμῶν πομπείαν. Οὐχ ὄρες ὡς φυγαῖς ἐπισυνάπτειν πειρατήρια καὶ τοῖς ἐκ θαλάττης ἀτόποις τὰ ἐκ γῆς φιλοτιμείται χαλεπώτερα, πολέμους ἄρτι λησταῖς μετ' ὀλίγον; Αἰχμαλώτους μικρῶ πρόσθεν εἶχεν, ἐρήμους αὐθις ἀπέδειξεν· ἀπαλλαγὴν καὶ φυγὴν ἐλευθέραν ὑπέθετο καὶ τοὺς ἀναιρήσοντας ἐπέστησε, τοιοῦτον παίζει καθ' ἡμῶν πόλεμον ὡσπερ σκητὴν τὰ ἡμέτερα καὶ δρᾶμα πεποιημένος. Τί οὖν οὐχ ὑποτένομεν αὐτοῦ τὴν τραγικὴν ταύτην ποιήσιν καὶ τοῖς βουλομένοις ἀναιρεῖν ἐγχειρίζομεν; μὴ πῃ καὶ ὑπέρογκον τὸ τέλος τοῦ δράματος φιλοτιμούμενος καὶ αὐτόχειρας ἡμᾶς ἑαυτῶν ἐκβιάσθαι γενέσθαι!“ (Heliodor, *Aithiopika*, V, 6, 2–4; deutscher Text: Heliodor, *Abenteurer*, S. 125 f.).

23 ἦν πάντα τρόπον καὶ ὡς δυνατὸν ἐκαλίνομεν, ἐπιτυχίας ἐλπίδα τὴν πείραν τῶν παρελθόντων ὑποθέμενοι, πολλὰκις ἤδη καὶ ἐξ ἀπιστοτέρων περιγενόμενοι (Heliodor, *Aithiopika*, V, 7, 1; deutscher Text: Heliodor, *Abenteurer*, S. 126).

Roman sonst so nicht zu finden ist.<sup>24</sup> Der Monolog changiert zwischen der Anklage einer Schicksalsinstanz innerhalb der Fiktion und einer Metalepse, denn insbesondere mit den letzten Sätzen nimmt Theagenes Bezug auf die poetische Gestaltung seines Leids durch den Autor, die für ihn als Figur bittere Realität ist. Bemerkenswert ist dabei, dass er Begriffe aus dem Kontext des Theaters wählt, sich mithin als Figur in einer Tragödie wahrnimmt. Das Schicksal erscheint ihm als übermächtiger Gegner; die einzig ehrenvolle Reaktion wäre daher aus seiner Sicht, sich zu ergeben. Für Charikleia ist hingegen gerade die Unberechenbarkeit des Schicksals Anlass zum Handeln: Sie vertraut darauf, ihre Situation durch Ausnutzen des sich bietenden Handlungsspielraums zum Besseren wenden zu können und verweist auf frühere Situationen, die sie erfolgreich bewältigt hat. Dem tragischen Deutungsschema ihres Partners stellt sie die Weltsicht des *tricksters* gegenüber, einer Figur, die sich durch Klugheit und List aus scheinbar ausgeweglosen Gefahren rettet. Charikleia steht so in der Tradition des Odysseus, im Gegensatz zu diesem begehrt sie jedoch nicht die Heimkehr im Sinne der Wiederaufnahme einer früheren sozialen Ordnung mit zum größten Teil bekannten Akteuren, vielmehr gleicht ihr *nostos* einem Aufbruch ins Ungewisse. Charikleia kennt weder ihre Eltern noch deren Königreich; ihre einzige Verbindung zu Meroë sind ein Brief ihrer Mutter, mehrere Schmuckstücke sowie die für Heliodor so zentrale Blutsverwandtschaft, die sie über mehrere Indizien belegen kann.

24 Die These von der Serialität und Austauschbarkeit der abenteuerlichen Ereignisse im griechischen Roman wurde insbesondere von Michail Bachtin geprägt. In seinem Kapitel zum Chronotopos des griechischen Romans listet dieser die typischen Motive der antiken Romanhandlung wie Reise, Schiffbruch, Piratenüberfall, Kriege, Scheintode u.a. auf und formuliert zusammenfassend: „Die Sujets aller dieser Romane [...] zeigen eine erstaunliche Ähnlichkeit und setzen sich im Grunde genommen aus ein und denselben Elementen (Motiven) zusammen; was in den einzelnen Romanen voneinander abweicht, sind die Anzahl dieser Elemente, ihr Anteil am gesamten Sujet, ihre Kombinationen“ (Michail Bachtin, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 10 f.). Dieses ‚Baukastenprinzip‘, das Bachtin mit Blick auf das ganze Genre beobachtet, sei auf der Ebene der Komposition der einzelnen Romane als räumliche und zeitliche Beliebigkeit erkennbar: „Deshalb sind alle Abenteuer des griechischen Romans translozierbar; das, was in Babylon geschieht, könnte auch in Ägypten oder Byzanz geschehen, und umgekehrt. Auch in der Zeit lassen sich die einzelnen, in sich abgeschlossenen Abenteuer verschieben, da ja die Abenteuerzeit keinerlei wesentliche Spuren hinterlässt und folglich im Grunde genommen umkehrbar ist“ (Bachtin, *Chronotopos*, S. 24). Auf Bachtins These kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Es erscheint jedoch aufschlussreich, dass bei Heliodor ein episodischer Sujetaufbau eher in den Figurenreden suggeriert wird (so auch in Charikleias Klagemonolog V, 2, 7–10), mithin gerade dann, wenn die *vermeintliche* Ausweglosigkeit immer neuer Unglücksfälle betont werden soll; weniger aber in der narrativen Gestaltung des Romans als Ganzem, die auf ein Ende der Abenteuer hinausläuft und einzelne Ereignisse durchaus zu diesem Telos in Bezug setzt.

Zudem strebt sie in der aufgeschobenen Heirat mit Theagenes einen Statuswechsel an. Ihr Telos ist also kein unverändert imaginiertes Ithaka, sondern ein vollkommen neuer Zustand. In Charikleias aktivem und erfindungsreichem Anstreben einer Heimkehr ins Ungewisse finden wir Anknüpfungspunkte späterer Traditionen abenteuerlichen Erzählens. In der oben zitierten Passage öffnet gerade die Verknüpfung der Risikobereitschaft der Heldin mit der Mutlosigkeit ihres Partners einem abenteuerlichen Kontingenzeinbruch die Tür: Während Theagenes und Charikleia darüber streiten, sich ihrem Schicksal zu ergeben oder dieses selbst in die Hand zu nehmen, nähern sich ihnen die Angreifer, bis eine Flucht schließlich unmöglich ist. Auch auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung ist das kunstvoll gelöst, denn selbstverständlich steigert das Gespräch, indem es den Handlungsverlauf unterbricht, die Spannung auf den Fortgang des Geschehens.

Während die auf dem Weg nach Meroë zu überwindenden Gefahren aus der Perspektive des Liebesplots Hindernisse sind, die der Vereinigung des Paares im Weg stehen, sind sie zugleich notwendige Etappen des *nostos* der Protagonistin, sofern hierunter nicht das bloße physische Erreichen eines geographisch verortbaren Ziels, sondern eine umfassendere Rückkehr in soziale und politische Strukturen verstanden ist. Die Staffelung mehrerer Formen von Gefangenschaft ist Voraussetzung dafür, dass das Paar schließlich als Kriegsgefangene vor dem äthiopischen Königspaar auftritt und mit der Siegesfeier zugleich der feierliche Rahmen für die Anagnorisis von Eltern und Tochter gegeben ist. Nicht einzelne abenteuerliche Prüfungen, wohl aber die Reise als ganze wird von dem Paar aktiv angetreten. In den konkreten gefährvollen Situationen nutzen die Protagonist\*innen dann kreativ ihren Handlungsspielraum: Ihre *agency* äußert sich dabei in Form von List und aktiver Gegenwehr, wobei die Bereitschaft zum Einsatz von Gewalt bei beiden Figuren nicht übersehen werden darf – immerhin wird im Lauf der Binnenerzählung deutlich, dass Charikleia für einen Großteil des Blutvergießens zu Beginn des Romans verantwortlich war. Von dem Piraten Trachinos zur Hochzeit gedrängt hatte die Protagonistin – einem Vorschlag ihres Mentors Kalasiris folgend – die Eifersucht eines anderen Piraten geweckt und so den Grund für eine gewalttätige Auseinandersetzung zwischen zwei rivalisierenden Teilen der Bande gelegt. In diese griff sie selbst mit „wohlgezielten Pfeile[n], die nur den Theagenes verschonten“,<sup>25</sup> ein. Die Aufklärung dieses Geschehens im fünften Buch markiert einen Wendepunkt in der erzählerischen Entwicklung der Figur: War es bis dahin möglich, sie am Ausgangspunkt der Erzählung als *damsel*

25 ἐτόξευεν εὐσκοπά τε καὶ μόνου τοῦ Θεαγένου φειδόμενα (Heliodor, *Aithiopika*, V, 32, 3; deutscher Text: Heliodor, *Abenteurer*, S. 151).



*in distress* zu rezipieren, wird nun deutlich, dass sie bereits zu diesem Zeitpunkt die Autorität bewies, zu der sie schließlich als Erbin des äthiopischen Königspaares auch offiziell wieder gelangt. Das Fortschreiten der Handlung ab diesem Punkt unterstützt den Wandel in der Konzeption der Figur. Charikleia sucht aktiv nach Theagenes, wobei nun sie dem Kalasiris eine List, nämlich die Verkleidung als Bettler, vorschlägt. Während ihrer folgenden Gefangenschaft am Hof des persischen Statthalters zeigt die Protagonistin auf eigene Initiative Risikobereitschaft, die sie wie folgt begründet: „Gleichwohl geben es kluge Leute nicht auf, dem Mißgeschick nach Möglichkeit eine Wendung zum Besseren zu geben. [...] Inzwischen wird wahrscheinlich die Zeit – mit dem Willen der Götter – auch eine Lösung hervorbringen.“<sup>26</sup> Ihre Haltung zeichnet sich folglich dadurch aus, gleichermaßen den eigenen Fähigkeiten wie dem – eigentlich nicht vorhersehbaren – Einfluss äußerer Umstände zu vertrauen. In dieser Weise von einer Sinnhaftigkeit des Zufalls auszugehen charakterisiert nach Ansicht Georg Simmels die Lebenshaltung des Abenteurers:<sup>27</sup>

Der Abenteurer nun, um es mit einem Worte zu sagen, behandelt das Unberechenbare des Lebens so, wie wir uns sonst nur dem sicher Berechenbaren gegenüber verhalten. Wo die Verwebung mit unerkennbaren Schicksalselementen den Erfolg unseres Tuns zweifelhaft macht, pflegen wir doch unseren Kräfteinsatz zu begrenzen, uns Rückzugslinien offen zu halten, den einzelnen Schritt nur wie probeweise zu tun. Im Abenteuer verfahren wir gerade entgegengesetzt: gerade auf die schwebende Chance, auf das Schicksal und das Ungefähr hin setzen wir alles ein, brechen die Brücken hinter uns ab, treten in den Nebel, als müßte der Weg uns unter allen Umständen tragen. Dies ist der typische „Fatalismus“ des Abenteurers. [...] Der Abenteurer verläßt sich zwar in irgendeinem Maße auf die eigene Kraft, vor allem aber auf das eigene Glück, eigentlich auf eine sonderbar undifferenzierte Einheit beider.<sup>28</sup>

26 πλὴν ἀλλὰ συνετῶν γέ ἐστι καὶ τὰ δυστυχήματα ἐκ τῶν ἐνότων πρὸς τὸ βέλτιστον διατίθεσθαι [...] εἰκὸς τινα καὶ λύσιν θεῶν βουλήσει τὸν μεταξύ χρόνον ἀποτεκεῖν (Heliodor, *Aithiopia*, VII, 21, 3 f.; deutscher Text: Heliodor, *Abenteurer*, S. 202 f. [Übersetzung angepasst]).

27 Auf das Einwirken der Götter oder auf den Zufall zu vertrauen, ist in diesem Kontext nur auf den ersten Blick ein größerer Unterschied. Denn zum einen ist in Charikleias Artikulation von Hoffnung die Zeit die Akteurin, die θεῶν βουλήσει, mit dem Willen der Götter als begleitendem Umstand, eine Lösung bringen (wörtlich: gebären) wird. Die Grenzen zwischen Zufall, Schicksal und göttlicher Initiative sind wie häufig im antiken Roman fließend. Zur Komplexität dieser unscharfen Kategorien und ihrer Bedeutung für das antike Abenteuer vgl. Susanne Gödde, „Abenteuer *avant la lettre*. Kontingenz und Providenz in Epos und Roman der griechischen Antike“, in: *Abenteurer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Fink 2019, S. 35–60. Zum anderen erwähnt auch Simmel eine religiöse Weltsicht als eine mögliche Ausprägung der Haltung, unverfügbare äußere Ereignisse in einen Sinnzusammenhang zu stellen (vgl. Simmel, *Philosophie*, S. 100 f.).

28 Simmel, *Philosophie*, S. 102 f.

Während Charikleia also, wie oben diskutiert, keine Liebesabenteuer erlebt, verhält sie sich in Situationen mit ungewissem Ausgang sehr wohl als Abenteuererin im Sinne Simmels, indem sie den glücklichen Ausgang des Geschehens antizipiert. Dies wird am Hof des Statthalters deutlich, ebenso aber bereits in der oben zitierten Passage angesichts der Verzweiflung ihres Partners. Nach zahlreichen weiteren überstandenen Gefahren gerät das Paar schließlich als Kriegsgefangene in die Hände des äthiopischen Königs Hydaspes, und Theagenes möchte die lang ersehnte Anagnorisis ermöglichen, um das Geschehen zu einem Abschluss zu bringen. Charikleia verhindert zum letzten Mal ein verfrühtes Ende, nun mit einer geradezu poetologischen Formulierung:

„Liebste“, begann Theagenes leise zu Charikleia, „sicher wirst du dem König erzählen, wie es mit uns steht. Denn es ist ja Hydaspes, der, wie du mir oft gesagt hast, dein Vater ist.“

„Mein Herz“, erwiderte Charikleia, „große Dinge erfordern große Vorbe-  
reitungen. Denn was die Gottheit so verwickelt eingefädelt hat, braucht not-  
gedrungen auch längere Zeit zur endgültigen Entwirrung.“<sup>29</sup>

Die Gottheit, die hier wie auch in der zuvor zitierten Passage als Deckname des Autors fungiert, braucht das lange zehnte Buch der *Aithiopia* zur endgültigen Entwirrung aller im Lauf der Erzählung angesammelten losen Fäden. Eine vorgezogene Anagnorisis inmitten der Kriegswirren müsste ohne den dreisrittigen Beweis von Charikleias Abstammung auskommen, der doch unter anderem die metapoetische Bedeutung der Heldin noch einmal ins rechte Licht rückt: Ein Muttermal auf ihrem Arm verweist auf ihre ungewöhnliche Abstammungsgeschichte und bildet eine Analogie zu der im dritten Buch erzählten Herkunftsgeschichte Homers, dessen Muttermal von seiner Zeugung durch den Gott Hermes herrührt und ihn ebenso wie die Protagonistin unter den Verdacht der unehelichen Geburt stellt. Die Analogie zwischen Charikleia und dem Dichter suggeriert, dass diese durch ihre abenteueraffine Haltung einen Anteil an der Arbeit des Dichters der *Aithiopia* geleistet hat, die Handlung kunstvoll einzufädeln. Des Weiteren müssten die Leser\*innen bei einer vorgezogenen Anagnorisis auf den triumphalen Beweis der kultischen Reinheit, d.h. Jungfräulichkeit, beider Hauptfiguren verzichten, und dieser bildet

29 „Ἐρεῖς“ ἔφη „δηλονότι, φιλάττη, πρὸς βασιλέα τὰ καθ’ ἡμᾶς. Ἴδου γὰρ καὶ Ὑδάσπης ὃν πατέρα σοι γεγενῆσθαι πρὸς με πολλάκις ἔφραζες.“ Καὶ ἡ Χαρίκλεια „ὦ γλυκύτατε“ ἔφη „τὰ μεγάλα τῶν πραγμάτων μεγάλων δεῖται κατασκευῶν. Ὡν γὰρ πολυπλόκους τὰς ἀρχὰς ὁ δαίμων καταβέβληται, τούτων ἀνάγκη καὶ τὰ τέλη διὰ μακροτέρων συμπεραίνεσθαι.“ (Heliodor, *Aithiopia*, IX, 24, 3 f.; deutscher Text: Heliodor, *Abenteurer*, S. 266).

zusammen mit der anschließenden Heirat gerade den vollständigen Abschluss, der durch so viele Retardationen und Umwege hindurch angestrebt wurde.

Während Heliodors Roman also die Genrekonvention der symmetrischen Figurengestaltung beibehält und seine beiden gleichermaßen jungen, schönen und tugendhaften Hauptfiguren in vergleichbare Gefahren bringt, in denen sie ihre gegenseitige Treue unter Beweis stellen, begegnet uns hier zugleich eine kunstvoll genutzte Asymmetrie auf der Ebene narrativer Triebökonomien. Theagenes steht für das Bestreben, Spannungen in der Erzählung so schnell wie möglich zu überwinden, Hoffnungen auf den Ausgang zu erfüllen und Rätsel sofort zu lösen. Eine begehrliche Rezeption des Romans, die sich nach dem Ende der gefährvollen Umwege sehnt, ist in seiner Figur in den Text eingeschrieben. Charikleia hingegen erinnert daran, dass auf umständlichem Weg bisweilen das bessere Ende zu erreichen ist. In der Konzeption ihrer Figur treffen sich zwei Haltungen, die notwendig sind, um Ereignisse als Abenteuer erzählen zu können: die aus ihrer Sicht realistische, aus Rezeptionsperspektive spannungsvolle Hinauszögerung begehrter Ziele einerseits und ein Verständnis von Realität andererseits, welches das Vertrauen auf den Zufall voraussetzt.

## Literaturverzeichnis

### *Primärliteratur*

- Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon*, übers. v. Karl Plepelits, Stuttgart: Anton Hiersemann 1980.
- Heliodor, *Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia*, übers. v. Horst Gasse, Stuttgart: Reclam 1972.
- Kytzler, Bernhard, *Im Reiche des Eros – Sämtliche Liebes- und Abenteuerromane der Antike*, Rheda-Wiedenbrück u.a.: RM Buch und Medien 2001.
- Lumb, T. W., J. Maillon, u. R. M. Rattenbury (Hgg.), *Héliodore. Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, 3 Bde., Paris: Les Belles Lettres 1960.

### *Forschungsliteratur*

- Anderson, Michael J., „The ΣΩΦΡΟΣΥΝΗ of Persinna and the romantic strategy of Heliodorus' *Aethiopica*“, in: *Classical Philology: A Journal Devoted to Research in Classical Antiquity* 92.4 (1997), S. 303–332.
- Bachtin, Michail, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Baisch, Martin u. Jutta Eming (Hgg.), *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, Berlin: Akademie Verlag 2013.

- Bowie, Ewen, „The chronology of the earlier Greek novels since B. E. Perry: revisions and precisions“, in: *Ancient Narrative AN 2* (2003), S. 47–63.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA) u. London: Harvard University Press 1984.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Vol. 3. Le souci de soi*, Paris: Gallimard 1984, S. 263.
- Foucault, Michel, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*, übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. 13, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 1–69.
- Gödde, Susanne, „Abenteuer *avant la lettre*. Kontingenz und Providenz in Epos und Roman der griechischen Antike“, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Fink 2019, S. 35–60.
- Goldhill, Simon, *Foucault's Virginité. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Konstan, David, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press 1994.
- Morgan, John R., „Major Authors: Greek and Roman, E. Heliodoros“, in: *The Novel in the Ancient World*, Mnemosyne Supplements Bd. 159, hg. v. Gareth Schmeling, Leiden, New York u. Köln: Brill 1996, S. 417–456.
- Simmel, Georg, „Philosophie des Abenteurers“, in: ders., *Gesamtausgabe Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Bd. 1, hg. v. R. Kramme und A. Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 97–110.

# Figurationen des Begehrens und Figuren der Erzählung

*Triebökonomien des Abenteurers im altfranzösischen und altoccitanischen Ritterroman mit Fokus auf dem anonymen Roman de Jaufre*

*Bernhard Teuber*

## 1. Die dreifache Ordnung der Suche: Gott, Abenteurer, Liebe

Wenn wir von ‚Triebökonomien des Abenteurers‘ sprechen, dann sind im Zusammenhang dieser Studie Triebökonomien innerhalb der mittelalterlichen Abenteuerliteratur gemeint. Dabei ist davon auszugehen, dass den Erzählern und ebenso den Lesern oder Hörern dieser Literatur ein Ich eignet, das man sich entsprechend einer altüberlieferten Analogie als einen Haushalt oder – noch einfacher – ein Haus vorstellen darf, welches eine gewisse Struktur hat und von bestimmten dynamisch wirkenden Kräften determiniert ist. Auch das topographisch-architektonische Bild eines Hauses für die Veranschaulichung der Seele ist alt. Sigmund Freud greift es interessanterweise dennoch an einer berühmten Stelle auf, nämlich wenn er sagt, die psychoanalytische Methode lasse den Menschen erkennen, „dass das Ich nicht Herr sei im eigenen Hause“.<sup>1</sup> Verknüpft man dieses Bild von einem Haus mit einer weiteren Grundannahme Freuds, nämlich dass das Seelenleben von Kräften des ‚Ich‘, des ‚Über-Ich‘ und des ‚Es‘ bestimmt sei, dann gäbe es im Haus der Psyche gewissermaßen ein unheimliches Kellergewölbe, in dem die triebhaften Kräfte des ‚Es‘ ihr (Un)Wesen treiben, eine allgemein zugängliche und einsehbare Belétagé, in der das seiner Wünsche und Handlungen bewusste ‚Ich‘ residiert, und schließlich ein Oberstübchen, in dem das ‚Über-Ich‘ die Herrschaft ausübt. Die Triebe, die aus dem ‚Es‘ entspringen, beeinflussen jedoch – unbewusst – auch das Agieren des ‚Ich‘ und verstärken oder konterkarieren die Gesetze des ‚Über-Ich‘. Man könnte also versucht sein, dieses Modell auf die Literatur anzuwenden, indem man etwa die Abenteuererzählung als ein manifestes Gebilde betrachtet, welches das ‚Ich‘ des Autors oder auch des Hörers beziehungsweise des Lesers mit seinem ‚Über-Ich‘ ausgehandelt hat und das dennoch von den unbewusst bleibenden Trieben des ‚Es‘ durchfurcht wird. Dann wäre es die Aufgabe der

---

1 Sigmund Freud, „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“ (1917), in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 12: Werke aus den Jahren 1917–1920, Frankfurt a. M.: Fischer 1947, S. 3–12.

Interpretation, das Gebilde der Abenteuererzählung zu analysieren und die latenten Triebe aufzuspüren, die darin verborgen sind.

Dies soll nicht unser Weg sein. Stattdessen möchten wir davon ausgehen, dass wir in der historischen Anthropologie des 12. Jahrhunderts drei Triebkräfte unterscheiden können, die in der Mentalität der Zeit thematisch sind und die in literarischen Werken explizit verhandelt werden. Triebkräfte produzieren in der Psyche der Menschen offenkundig das Verlangen danach, etwas zu suchen, das sie vermissen, und es nach Möglichkeit zu finden; sie konfigurieren – mit einem weiteren Terminus Freuds gesprochen – ‚Triebchicksale‘.<sup>2</sup> So lassen sich unterschiedliche Objekte der Begierde beziehungsweise Figurationen des Begehrens erkennen, auf die sich das jeweilige Suchen fokussiert. Für das 12. Jahrhundert scheinen sich im Horizont der Literatur deutlich drei distinkte Bereiche herauszukristallisieren, die Gegenstand solch einer Suche sind. Es lässt sich sogar formulieren, dass wir es mit einer Ordnung von drei Suchen oder Questen zu tun haben, die unterschiedlichen Sphären angehören.

### 1.1. Deum quaerere – die Suche nach Gott

Die erste Queste gehört *prima facie* eher noch zum Bereich der Theologie als der Anthropologie. Jean Leclercq hat in einer bekannten Untersuchung über die mittelalterliche ‚Liebe zur Gelehrsamkeit‘ die gesamte Kultur der monastischen Studien unter das benediktinische Lemma des *Deum quaerere*, des ‚Gottsuchens‘, gestellt. Leclercq benennt zunächst eine wichtige Divergenz: Er unterscheidet eine diskursive Theologie, die über die scholastische Methode des ‚Fragens‘ (*quaestio*) zum *sciendum*, zum rational ‚Wissbaren‘, führt, von einer ganz anders gearteten Initiation, die affektiv motiviert ist und auf den Gewinn von *experientia*, von affektiver ‚Erfahrung‘, zielt.<sup>3</sup> Als vornehmste Urkunde solcher Erfahrung wird das vielfach kommentierte Hohelied des Alten Testaments betrachtet:

Le Cantique est le poème de cette recherche qui est tout le programme de la vie monastique: *quaerere Deum*; une recherche qui ne s’achèvera que dans l’éternité, mais qui reçoit déjà sa réelle satisfaction dans une possession obscure; et celle-ci fait croître le désir, lequel est, ici-bas, la forme de l’amour.<sup>4</sup> [Das Hohelied ist das Gedicht dieser Suche, die in sich das gesamte Programm des mönchischen

- 
- 2 Freuds Begriff ‚Triebchicksal‘ ist in unserem Zusammenhang in einem sehr allgemeinen Sinn als Ausrichtung und Zurichtung eines Triebes verstanden. Vgl. dagegen den eingeschränkteren Begriffsgebrauch bei Sigmund Freud, „Triebe und Triebchicksale“ (1915), in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 10: Werke aus den Jahren 1913–1917, Frankfurt a. M.: Fischer 1946, S. 210–232.
  - 3 Vgl. Jean Leclercq, *L’Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge* (1957), 3e édition corrigée, Paris: Cerf 1990, S. 11–12.
  - 4 Leclercq, *L’Amour des lettres*, S. 85.

Lebens enthält: *quaerere Deum*; eine Suche, die erst in der Ewigkeit ans Ziel gelangen wird, die aber bereits jetzt ihre wirkliche Befriedigung dank einer dunkel empfundenen Besitznahme erfährt; und diese lässt das Begehren wachsen, welchem hier auf Erden die Form der Liebe eignet.]

Leclercq erläutert eingehend die Auslegung des Bernhard von Clairvaux in seinen *Sermones in cantica canticorum*, wo das biblische Buch als ein Text vorgestellt wird, welcher von den ersten Versen an nicht etwa Wissen vermittelt, sondern stattdessen das Begehren der Leserschaft weckt: „Osculo‘, inquit, ‚oris sui‘. Et quidem iucundum eloquium, quod ab osculo principium sumit; et blanda ipsa quaedam Scripturae facies facile afficit et allicit ad legendum.“<sup>5</sup> – „Mit dem Kusse, heißt es [scil. im Hohenlied], seines Mundes. Das ist wohl eine vergnügliche Rede, die ihren Anfang von einem Kuss nimmt, und eine sozusagen schmeichelnde Eingangsseite der (Heiligen) Schrift verleitet und verlockt mühelos zum Lesen.“

Das Hohelied, so Bernhard von Clairvaux, drückt in verhüllender Rede das ‚Verlangen einer heiligmäßigen Seele‘ (*sanctae desiderium animae*) nach der Vereinigung mit Gott aus. Diese Suche kann nicht abstrakt ‚hinzugelernt‘, sondern nur ‚erfahren‘ werden: „Istiusmodi canticum sola unctio docet, sola addiscit experientia. Experti recognoscant, inexperti inardescant desiderio, non tam cognoscendi, quam experiendi.“<sup>6</sup> – „Ein Lied solcher Art vermag nur die Salbung zu lehren, nur die Erfahrung zu erlernen. Die Erfahrenen mögen (sich) darin wiedererkennen; die Unerfahrenen mögen von der Glut der Begierde erfasst werden – nicht so sehr danach zu erkennen, sondern zu erfahren.“ Dem Wortlaut des Buches haftet ein Fluidum an, das aus dem Text gewissermaßen herausfließt und sich vom Ohr her ins Herz des Hörenden eintrüfelt. „Non est strepitus auris, sed iubilus cordis; non sonus labiorum, sed motus gaudiorum; voluntatum, non vocum consonantia.“ – „Es ist nicht das Rauschen in den Ohren, sondern ein Jubel des Herzens; kein Schall von den Lippen, sondern eine Regung der Freude; ein Zusammenklang der Willenskräfte, nicht der Stimmen.“<sup>7</sup> Die akustische Wahrnehmung wird hier in Dienst genommen von einer Ökonomie des Suchens, des Wünschens und des Begehrens, und deren Ziel ist eben eine intime Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott. Man kann auch sagen, dass die Existenzform des *Deum quaerere* sich das Streben nach Heiligkeit (lateinisch *sanctitas*) zum Ideal gemacht hat,

5 Bernardus Claraevallensis (Bernhard von Clairvaux), *Sermones in cantica canticorum*, I,5, in: *Patrologia Latina*, hg. v. Jacques Paul Migne, vol. 183, col. 787.

6 Bernardus in cantica, I,11, PL 183, col. 789.

7 Bernardus in cantica, I,11, PL 183, col. 789.

weshalb auch eine geweihte Jungfrau oder Witwe seit patristischer Zeit überaus treffend als *sanctimonialis* bezeichnet wurde.

Wir haben es mit einer religiösen Form der Suche und des Begehrens zu tun, die das Reden und Schreiben, vielleicht auch das Leben der monastischen Kreise und der Angehörigen des Klerus im Allgemeinen bestimmt. In der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung entspricht das Profil dieser Suche in herausgehobener Weise den sogenannten *oratores* (im Sinne von ‚Betern‘), also dem Ersten Stand oder ‚Betstand‘, der an der Spitze der von Georges Duby beschriebenen ‚Drei Ordnungen‘ steht.<sup>8</sup> Wiewohl diese Dreiteilung zweifelsohne ihre Entsprechungen in der sozialhistorischen Wirklichkeit der Epoche hat, handelt es sich doch zugleich – und möglicherweise sogar in allererster Linie – um eine imaginäre, kulturell hervorgebrachte Modellierung der gesellschaftlichen Struktur und der in ihr wirksamen Ideologien. Es sei vermerkt, dass man aus einer modernen Perspektive hätte erwarten dürfen, die Welt der Religion sei der Sphäre des ‚Über-Ich‘ und der dort erlassenen Gebote zugeordnet, nicht aber einer Ökonomie der Wünsche und der Triebe. Die hier beschriebene Spielart mittelalterlicher Kultur verfährt jedoch in anderer Weise: Sie spaltet mit dem Lebens-Ideal des *Deum quaerere* die Sphäre des ‚Über-Ich‘ gerade nicht von den triebhaften Kräften des ‚Es‘ ab, sondern sie übt sich darin, beide Ebenen miteinander zu artikulieren und die Energetik der Triebe für das Streben nach Heiligkeit zu nutzen.

### 1.2. Querre aventure – die Suche nach dem Abenteuer

Eine weitere Sphäre der mittelalterlichen Gesellschaft gilt es zu betrachten und auf ihre Triebökonomie hin zu befragen: Mit Georges Duby besteht der Zweite Stand oder ‚Wehrstand‘, die Kaste der *bellatores*, aus den Kriegerern der waffentragenden Aristokratie, die Lehnsherren sind oder als Vasallen einem Lehnsherrn unterstehen; in beiden Fällen leisten sie Waffendienst und gewinnen daraus ihr Selbstverständnis. Es liegt nahe, dass in einer Kriegerkaste der Aggressionstrieb in besonderer Weise kultiviert wird, da er eine Voraussetzung kriegerischer und militärischer Kampfhandlungen ist. Wiewohl dieser Aspekt des Angreifens, Kämpfens und letztlich Tötens in den Anthropologien der Moderne meist zurückgedrängt wird, ist er für frühere Phasen der kulturellen Evolution durchaus von Belang und selbstverständlich auch an der mittelalterlichen Sozialstruktur zu beobachten.<sup>9</sup> Umso auf-

8 Georges Duby, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (1978), in: ders., *Féodalité*, Paris: Gallimard/Quarto 1996.

9 Vgl. Walter Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen* (1972), Berlin u. New York: De Gruyter 1997.



fälliger ist es freilich, dass gewissermaßen in historischer Gleichzeitigkeit zur religiös begründeten Propagierung des *Deum quaerere* ein alternatives Ideal emergiert, nämlich die Suche nach dem Abenteurer. Die Adepten dieser offenbar neu in Mode gekommenen Suche sind in aller Regel ‚Ritter‘ (lateinisch *equites*, französisch *chevaliers*), im Prinzip also adelige Krieger, und doch gilt ihre Suche nach dem Abenteurer thematisch nicht zwingend dem Kampf, dem Krieg und dem Sieg, sondern einem noch nicht bekannten Erlebnis, das sozusagen als ein ἀπειρον [apeiron] gerade durch seine Unbestimmtheit und seine Unvorhersehbarkeit charakterisiert ist. Zwar können Aggressionsakte, Kämpfe, kriegerische Auseinandersetzungen und sogar Tötungshandlungen durchaus Inhalt des gesuchten Abenteurers sein, aber es gibt auch viele alternative Möglichkeiten, etwa Begegnungen mit Tieren, Konfrontation mit Feen, Zauberern oder Hexen und deren magischen Praktiken sowie immer wieder Kontaktaufnahme und Unterstützung hilfsbedürftiger Personen, insbesondere liebevoller, gefährdeter oder ungerecht behandelter Damen. All dies kann den Gegenstand des abenteuerlichen Erlebnisses ausmachen. Und in der prototypischen Situation, von der immer wieder erzählt wird, begibt sich der auf sich allein gestellte Ritter auf die Suche nach dem Abenteurer: Er ist somit *chevalier errant* beziehungsweise ‚fahrender Ritter‘.<sup>10</sup> Er agiert nicht so sehr im Kollektiv, innerhalb einer handelnden Gruppe oder gar als Mitglied eines Heers (wie das bei kriegerischen Handlungen epischer Helden der Fall wäre), sondern als ein Individuum, welches seine Individualität oder ‚Subjektivität‘ aus dem je spezifischen Zuschnitt des Abenteurers gewinnt.

Der Zuschnitt, das Design des Abenteurers kann nicht geplant werden, es ist – aus der Sicht des Abenteurers – kontingent, nicht etwa notwendig. Das Abenteurer ‚kommt auf den Sucher zu‘, wie die Bedeutung des lateinischen Partizips Futur *res adventura* (‚ein Ereignis, das herankommen wird‘) und ebenso die Weiterentwicklungen des Wortes in den romanischen Sprachen belegen: altoccitanisch *aventura* oder altfranzösisch *aventure*. Daher kann man in Zusammenhang mit dem Abenteurer-Wort in den Texten immer wieder einer *Figura etymologica* begegnen, etwa in der Form: *l'aventura que avenc* (‚das Abenteurer, das herangekommen ist‘ mit synthetisch gebildetem,

10 Modellbildend ist die Abenteurersuche des Tafelrunden-Ritters Calogrenant und dessen Gespräch mit dem Stierhüter im Yvain-Roman des Chrétien de Troyes. Vgl. hierzu Martin von Koppenfels u.a., „Wissenschaftliches Programm“, *Philologie des Abenteurers*, LMU München, 2018, S. 1–16. <https://www.abenteurer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/index.html>, weiterhin Bernhard Teuber: „Yvain der Löwenritter. Die Geburt des Abenteurers in der mittelalterlichen Erzählliteratur“, in: *Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur*, hg. v. dems. u. Wolfram Ette, Paderborn: Fink 2021, S. 1–26.

historischem und resultativem Perfekt). Das Abenteuer stellt somit die Figur einer auf Kontingenz beruhenden Begegnung zwischen dem Ritter und dem Ereignis dar, und in gewisser Weise geht die Initiative dazu vom ‚Ereignis‘ aus: Der Ritter mag wohl nach der Begegnung mit dem Abenteuer suchen, aber er kann es erst und nur dann finden, sobald und sofern es von sich aus auf ihn zukommt. Damit erhält das Abenteuer gewissermaßen selbst Merkmale von *agency*, Züge einer autonom handelnden Instanz. Unter diesem Blickpunkt ist es kein Zufall, dass im mittelhochdeutschen *Parzival* des Wolfram von Eschenbach eine *Frau Aventiure* eingeführt wird. Die Handlungsmacht des Abenteurers gestattet es dem Autor und der Erzählerfigur, diese Instanz zu personifizieren, sie allegorisch zu belehnen und sie vermittels der rhetorischen Figur einer Prosopopoeia sogar selbst zum Sprechen zu bringen, ihre Stimme zu hören.

Es kommt etwas Weiteres und Entscheidendes hinzu: Die Instanz des Abenteurers wird selbst zum Objekt des ritterlichen Begehrens, eines transitiven Suchens, das angesichts der grundsätzlichen Unbestimmtheit des angesteuerten Ziels zugleich einen intransitiven Charakter aufweist. Das Abenteuer wird um seiner selbst willen gesucht, es wird zu einer Art von Selbstzweck. In der altfranzösischen und altoccitanischen Sprache bilden sich die synonymen Kollokationen *querre (querir) aventure* beziehungsweise *querer (querre) aventura*. Wie der Mönch oder die Nonne die eigene Existenz der immerwährenden Gottessuche verschreibt, so zieht der *chevalier errant* aus seiner gewohnten Umgebung aus, um seine Existenzform der Suche nach dem Abenteuer zu widmen, auf das hin sein Begehren orientiert ist. Wenn die Suche nach Gott einen Raum der überirdischen Transzendenz voraussetzt, mit dem die Seele in Verbindung zu treten wünscht, dann verharret im Gegensatz dazu der Abenteurersucher zunächst eindeutig in einem Raum weltlicher Immanenz, und er sucht dieses Abenteuer nicht als Repräsentant eines Kollektivs, sondern vielmehr für sich selbst, gewissermaßen im eigenen Namen. Hierbei kann es vorkommen, dass er seinen ersten Namen gar nicht (mehr) kennt, dass er ihn verliert oder dass er ihn verschweigen muss und dass ihm ein zweiter Name zuteil wird, der an ein besonders denkwürdiges Abenteuer erinnert und ihn seinem sozialen Umfeld bekannt macht. Das Begehren nach dem Abenteuer ermöglicht an seinem Ziel den Erwerb von persönlicher Subjektivität. In diesem Sinn lässt sich folgerichtig sagen, dass das Abenteuer eine ‚Subjektivierungsmaschine‘ ist.

Selbstverständlich erinnert der Auszug ins Abenteuer – in aller Regel zu Pferde – auch an den Aufbruch des Märchenhelden aus seinem Haus oder an die ‚Heldenreise‘.<sup>11</sup> Vladimir Propp merkt in seiner *Morphologie des Märchens*

11 Zur Heldenreise vgl. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon 1953.

an, dass der Märchenheld aufbricht, weil in seinem Haus ein klar benennbarer Mangel erkannt wird, der behoben werden muss.<sup>12</sup> Darum begibt er sich beispielsweise auf die Suche nach dem Wasser des Lebens und findet es nach einer Reihe von Fährnissen auch. Der Aufbruch ins Abenteuer scheint ebenfalls einem unterschwellig verspürten Mangel zu entsprechen, aber es ist dem Ritter nicht bekannt, worin dieser Mangel näherhin besteht, er weiß nur, dass er sucht. Die Disposition des Abenteurritters entspringt – mit Jacques Lacan gesprochen – einem fundamentalen *manque à être*, einem diffus und gänzlich unthematisch empfundenen Gespür dafür, dass er (noch) nicht der ‚ist‘, der er eigentlich ‚sein‘ möchte und der er am Schluss seines Weges möglicherweise einmal (geworden) ‚sein‘ wird.<sup>13</sup> Das Verlangen nach dem Abenteuer ist somit als das Streben des Ritters zu fassen, einmal selbst (Subjekt) zu ‚sein‘, es ist der Wunsch nach ‚Selbstwerdung‘ beziehungsweise, wie es Michel Foucault genannt hat, nach Subjektivierung (*subjectivation*), was streng zu unterscheiden ist vom Prozess einer Selbstwerdung auf dem Weg des *assujettissement*, der ‚Unterwerfung‘.<sup>14</sup>

### 1.3. Querer amor – die Suche nach Liebe

Es gibt in der Welt des 12. Jahrhunderts eine dritte Form der Suche. Sie realisiert sich zwar vorzugsweise ebenfalls im Milieu der Aristokraten, aber die Position der *agency* wird dort nicht vom Mann, sondern von der Frau eingenommen. Es ist die ‚Suche nach der Liebe‘ – in Analogie zu den beiden ersten Suchen – dem *Deum quaerere* des Mönchtums und dem *querre aventure* der ‚fahrenden Ritter‘ – spricht man von altoccitanisch *querer* (*querir, querre*) *amor* beziehungsweise dann von altfranzösisch *querre amour*. Die Suche nach Gott erfolgt, wie zu sehen war, in der Sphäre des Klerus, des Ersten Standes, zu dem nach mittelalterlicher Konzeption nicht nur Mönche, geweihte Männer und Laienbrüder, sondern ebenso Nonnen und Laienschwestern gehören; nichtsdestoweniger stehen die Frauen hierarchisch weitgehend (wiewohl auch nicht in allen Fällen) unterhalb der Männer, so dass im Ersten Stand Männlichkeit dominiert. Dem Zweiten Stand gehören, insofern er sich aus dem Adel zusammensetzt, natürlich sowohl Männer als auch Frauen an, allerdings ist hier von der Funktion des Kriegs- und Waffendienstes her die Zuschreibung von Männlichkeit noch ausgeprägter als im Ersten Stand. Der Dritte Stand schließlich wird auch als ‚Nährstand‘ bezeichnet, denn er setzt sich aus den *laboratores* zusammen,

12 Vgl. Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens* (russisch 1928), übers. v. Christel Wendt, hg. v. Karl Eimermacher, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

13 „Le désir est la métonymie du manque à être.“ (Jacques Lacan, „La direction de la cure“, in: ders., *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 623 u. 640.)

14 Vgl. Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris: Gallimard 1984.

welche die Nahrungsmittel für die Gemeinschaft produzieren. An der Land- und Feldarbeit sowie an der Produktion und Zubereitung von Nahrungsmitteln sind in der Tat Männer und Frauen gleichermaßen beteiligt, erst recht wenn man die den Frauen vorbehaltenen Tätigkeiten innerhalb des Hauses mit berücksichtigt.

Duby führt in seinen Untersuchungen die imaginäre Dreiteilung der mittelalterlichen Gesellschaft auf eine Theorie von Georges Dumézil zurück, dem zufolge das indo-europäische Strukturmuster einer trifunktionalen Gesellschaft existiere.<sup>15</sup> Dieses beruhe auf der Dreizahl der für die Gesellschaft zentralen Aufgabenbereiche, die drei Gruppen von Akteuren zugeordnet werden: erstens eine sakrale Funktion, die vom ‚Priester‘ (*prêtre*) repräsentiert wird (*Deum quaerere*); zweitens eine Funktion des Waffendienstes, die vom ‚Krieger‘ (*guerrier*) repräsentiert werde (*querre aventure*); und drittens eine Funktion der Landwirtschaft, die vom ‚Bauern‘ (*agriculteur*) repräsentiert werde; die letztgenannte Funktion ist auf die Fruchtbarkeit von Erde, Pflanzen, Tieren und Menschen fokussiert und somit zuständig für den Bereich der Produktion von Nahrungsmitteln und Gütern, aber ebenso für die Reproduktion von Mensch und Vieh.

Die erwähnte Unterordnung beziehungsweise Zurücksetzung der Frauen innerhalb des ‚Betstandes‘ und des ‚Wehrstandes‘ mag dazu geführt haben, dass die Instanz der Frau in den Figurationen des ‚Nährstandes‘ eine umso prominentere Stellung zu erlangen scheint. Das Begehren nach Gott oder nach Abenteuer, Kampf und Erprobung spielen in den imaginären Repräsentationen des Ersten und Zweiten Standes eine wesentliche Rolle, nicht so sehr aber das Begehren nach Erotik, Sexualität oder leiblicher Elternschaft; diese stellen sich vielmehr als ‚Versuchungen‘ dar, die vermittels monastischer oder ritterlicher Askese abgewehrt, ausgegrenzt und zu guter Letzt überwunden werden sollen. Anders verhält es sich hingegen beim Liebesbegehren, bei der *questa amorosa*: Diese wird im mittelalterlichen Imaginären als ein Verlangen modelliert, das den Einklang und die Vereinigung mit dem gegengeschlechtlichen Gegenüber ersehnt und das auf Gegenseitigkeit beruht. Das Begehren nach dem gegengeschlechtlichen Objekt ist ein erotisches, welches nicht unbedingt actualiter, doch auf jeden Fall virtualiter im Horizont einer später gewährten sexuellen Erfüllung, ja vielleicht sogar der Eheschließung und der Familiengründung steht, wodurch für die Gesellschaft die Fortsetzung der Generationenfolge gesichert ist.

15 Vgl. Georges Dumézil, „L’Idéologie tripartite des Indo-Européens“ (1958), in: ders., *Mythes et dieux des Indo-Européens*. Précédé de: *Loki. Heur et malheur du guerrier*, hg. v. Bernard Sergent, Paris: Flammarion 2011.

In deutlichem Gegensatz zur Suche des Mönchs oder des Ritters, bei welcher der Fokus auf die Unendlichkeit Gottes oder auf die Unbestimmtheit des Abenteurers gesetzt ist, steht bei der Liebessuche im Mittelpunkt der Dynamik die konkretisierte, als unvergleichliches Individuum vorgestellte Frau, die zum Objekt des Begehrens wird. Mag auch der liebende Mann aktiv nach ihr suchen und sie zu gewinnen hoffen, so ist es doch die Frau, welche der Liebeswerbung stattgibt oder sie verwirft. Gerade das bekannte Spiel der *fin'amor*, der edlen ‚höfischen Liebe‘, hat die entsprechenden Verhaltensweisen kodifiziert und ritualisiert.<sup>16</sup> Die Liebeslehren benennen einzelne, sukzessive aufeinander folgende Phasen. Bei Andreas Capellanus sind die ‚vier Leiterstufen der Liebe‘ die folgenden: „Ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur.“<sup>17</sup> – „Seit alters her werden vier Stufen auf der Liebesleiter unterschieden. Die erste besteht darin, (dem Liebenden) Hoffnung zu machen; die zweite darin, (ihm) einen Kuss zu gewähren, die dritte darin, (ihm) den Genuss der Umarmung zu gestatten, die vierte schließt damit, dass (dem Liebenden) die Verfügungsgewalt über die gesamte Person überlassen wird.“

Eine solche Anleitung ist insofern bemerkenswert, als sie im Dialog eines *plebeius* mit einer *plebeia* erläutert wird; das heißt, sie trifft hier offenbar zunächst auf den Dritten Stand zu, dem sowohl ‚Leute aus dem Volk‘ (gemeint ist wohl die Gruppe der Handwerker und Händler) als auch an anderer Stelle die ‚Landleute‘ (*rustici*) zugerechnet werden. Aber selbstverständlich besitzen diese Stufen der Liebe in den anderen Ständen ebenfalls ihre Geltung, und in jedem Fall ist die Frau die Herrin des Verfahrens, deren Urteil sich der Mann zu unterwerfen hat. So steht im Bereich von Werbung, Liebe und möglicher Heirat von Natur aus die Frau im Zentrum, was sich auch daran zeigt, dass sie im Fall der Eheschließung mit einem Höherrangigen den bisherigen Stand verlassen und gesellschaftlich aufsteigen kann, ihre Standeszugehörigkeit somit als fluid, wenn nicht gar als standesübergreifend gedacht wird.

Die Beobachtung dieses Sachverhalts veranlasst Duby dazu, die indo-europäische Trias der Funktionen von Sakraldienst, Waffendienst und Landwirtschaft in der kollektiven Imagination des europäischen Mittelalters durch die emblematischen Figuren des geweihten Priesters, des zum Ritter

16 Siehe hierzu das grundlegende Kapitel über „Die provenzalischen Trobadors“ bei Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1964, S. 1–15; weiterhin Michel Zink, *Les Troubadours. Une histoire poétique* (2013), Paris: Michel Perrin 2017.

17 Andreas Capellanus, *De amore libri tres*, I, 6-A, hg. v. E. Trojel, München: Eidos-Verlag 1964, S. 32 f.

geschlagenen Adligen und der Frau schlechthin repräsentiert zu sehen.<sup>18</sup> Die Frau vertritt in dieser Figurenaufstellung gewissermaßen den Dritten Stand, der nicht nur für die Subsistenz der Gesellschaft sorgt, sondern der selbst zugleich so etwas wie die Subsistenzgrundlage der biologischen Prokreation und der sozialen Zugehörigkeit bildet – und zwar vorrangig in der Gestalt der Frau, die – nach der Vorstellung der Scholastik – an ihr Kind die materiale Substanz seines Wesens (im Sinne von ὕλη [hylē]) weitergibt, wohingegen es vom Vater die Form des Wesens (im Sinne von μορφή [morphē]) empfängt. Damit wird die weibliche Natur zu einer entscheidenden Schnittstelle, an der sich die drei distinkten Sphären von Sakralität, Kriegsführung und (Re-)Produktion miteinander artikulieren können.

#### 1.4. *Eine Synopse – die drei Suchen in ihrem Zusammenhang*

Nirgends lässt sich der beschriebene Zusammenhang vielleicht besser erkennen als in den drei Lehredenen, die dem jungen Perceval im Laufe seines Initiationsweges gehalten werden. Die Mutter, die den einzig verbliebenen Sohn im bäuerlichen Umfeld des Dritten Standes hat aufwachsen lassen, erwähnt in ihren Ratschlägen zwar die dem Sohn bevorstehende ritterliche Existenz am Königshof, und sie gibt auch Anweisungen zu einer elementaren Laienfrömmigkeit,<sup>19</sup> doch das Herzstück ihrer Ermahnungen bildet zweifellos die Belehrung über den angemessenen höflichen Umgang mit dem weiblichen Geschlecht und über die Werbung um die Gunst liebenswerter Damen – bis hin zum Kuss und zur Verlobung.<sup>20</sup> Es ist oft darauf hingewiesen worden, dass die Mutter den Sohn vorrangig auf die Lebensweise des ‚natürlichen‘ Menschen vorbereitet, zu der ganz offensichtlich das *querre amour* gehören wird. Die nächste Belehrung empfängt Perceval dann am Ende seiner Ausbildung in den Waffenkünsten und nach dem Ritterschlag aus dem Mund des Burgherrn Gornemanz, der ihn gastlich aufgenommen hat.<sup>21</sup> Hier geht es um die Erziehung zum geschickten Krieger; es erfolgt gleichsam der Übergang vom ‚natürlichen‘ Menschen zum höfisch akkulturierten Ritter und damit die Aufnahme in den Zweiten Stand. Dessen Existenzform ist das *querre aventure*, wovon – in deutlich ironischer Übertreibung – eine ungeheure Faszination

18 Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre* (1981), in: ders., *Féodalité*, Paris: Gallimard/Quarto 1996.

19 Vgl. Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal. Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral* (Altfranzösisch/Deutsch), übers. u. hg. v. Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, Vers 510–594; dort zum Rittertum: Vers 510–532; zur Frömmigkeit: Vers 567–594.

20 Vgl. *Perceval*, zum Frauendienst: Vers 533–556.

21 Vgl. *Perceval*, zum Rittertum: Vers 1640–1688.

auf den jungen Perceval ausgeht, der vom Glanz der drei Ritterrüstungen so geblendet ist, dass er sie für gottgleich hält. Die dritte Lehrrede hört Perceval schließlich bei seinem Oheim, dem Einsiedler, der ihn zu tätiger Nächstenliebe mit den Notleidenden, vor allem mit hilflosen Frauen, zu inniger Andacht und zu wahrer Gottesfurcht ermahnt.<sup>22</sup> Hier öffnet sich die Perspektive tendenziell auf eine streng religiöse Existenzform, die gewisse monastische, eremitische und sogar magische Züge trägt, insofern Gott unter seinen geheimnisvollen, besonders wirkmächtigen Namen angerufen werden kann; es geht also durchaus um ein *Deum quaerere*, das allerdings die radikale Begehrendimension der zisterziensischen Mystik gerade ausspart und somit zur profanen Welt des Laienstandes hin durchlässig bleibt.

Kehren wir noch einmal zur Lebensform der Abenteuer-Queste innerhalb des hier gezeichneten Panoramas zurück. Zwar lassen sich in der mittelalterlichen Kultur die Bereiche des Sakralen und des Profanen, der kirchlich vermittelten Religion und der weltlichen sanktionierten Praktiken keineswegs völlig voneinander trennen, und es scheinen immer wieder Überlappungsphänomene auf, aber nichtsdestoweniger ist es klar, dass die Gottessuche dominant zum sakralen Bereich gehört, wohingegen die Suche nach dem Abenteuer und nach der Liebe dem profanen Bereich zuzuordnen sind. Weiterhin wird auch deutlich, dass die Ordnung des Liebesbegehrens, über dessen Erfüllung oder Nichterfüllung vorrangig die Frau entscheidet, ungeachtet aller standesbezogenen, insbesondere höfischen Stilisierung oder Kodifizierung den ‚natürlichen‘ Menschen zum Akteur hat. Die anthropologische Grundlage der Liebessuche ist dabei unzweifelhaft die von der scholastischen Psychologie vorausgesetzte *potentia concupiscibilis* (‚begehrendes Vermögen‘), die ihrerseits gerade auch den *venerea* des ‚Geschlechtslebens‘, dem erotischen Vergnügen, zu dienen vermag – sowie darüber hinaus der Zeugung, Empfängnis und Fortpflanzung. Als Ausdrucksform des *appetitus sensitivus* (‚sinnliches Streben‘) ist die *potentia concupiscibilis* die erste Subkategorie der *sensualitas* (‚Sinnlichkeit‘).<sup>23</sup> Die Suche nach dem Abenteuer jedoch führt erfahrungsgemäß häufig zum Wettstreit oder gar zum offenen Kampf zwischen Gegnern; sie versucht einen Angriff oder eine Gefahr abzuwehren. Sie ist darum eng verknüpft mit dem Aggressionstrieb beziehungsweise, wie es in der Scholastik heißt, mit der *potentia irascibilis* (‚zornmütiges Begehren‘), welche die zweite Subkategorie der *sensualitas* darstellt:

22 Vgl. *Perceval*, zur Gottesfurcht: Vers 6390–6474.

23 Vgl. Thomas Aquinas, *Summa theologiae*, cura fratrum eiusdem ordinis (1951), vol. I–IV, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1978, dort: pars I, quaestio 81, articulus 2 Respondeo (vol. I, S. 572).

Patet etiam ex hoc quod irascibilis (scil. potentia) est quasi propugnatrix et defensatrix concupiscibilis (scil. potentiae), dum insurgit contra ea quae impediunt convenientia quae concupiscibilis appetit et ingerunt nociva quae concupiscibilis refugit.<sup>24</sup> „Daraus geht auch hervor, dass das zornmütige Vermögen gleichsam der Abwehr und Verteidigung des begehrenden Vermögens dient, sobald es (scil. das zornmütige Vermögen) sich erhebt gegen alles, was das Ziemliche verhindert, welches das begehrende Vermögen erstrebt, und das Schädliche verursacht, welches das begehrende Vermögen flieht.“]

Wir sehen allerdings, dass das Begehren nach dem ritterlichen Abenteuer, wiewohl die *potentia irascibilis* an sich, eine natürliche menschliche Regung ist, doch zugleich das Produkt einer gesteigerten kulturellen Zurichtung des Akteurs ist, welche über die kulturelle Stilisierung und Kodifizierung des Liebesbegehrens hinauszugehen scheint. Die gesteigerte und explizit erlernte Kulturalität der Abenteurersuche erklärt auch, warum der Ritter weiß, dass er die Unbestimmtheit des Abenteuers sucht. Es ist dies ein bewusstes Begehren. Das Begehren nach dem geliebten Gegenüber tritt hingegen oft unbewusst auf und wird vom Liebenden oder von der Liebenden erst allmählich als solches durchschaut. Das ist dann in den Romanen die Domäne der Liebespsychologie. Nehmen wir sodann bei unseren Überlegungen den Gender-Aspekt hinzu, insofern die Sphäre der Gottessuche und die Sphäre der Abenteurersuche von männlichen Akteuren dominiert sind, während bei der Liebessuche die weiblichen Akteure die maßgebliche Entscheidungsbefugnis besitzen. Erinnern wir uns weiterhin daran, dass das Begehren der Geschlechter bei ihrer Suche nach Liebe als kreatürlich, als von Natur aus angeboren und somit als kulturell schwächer determiniert erscheint, als dies bei der Suche nach Gott oder bei der Suche nach dem Abenteuer der Fall ist. Die Gottessuche erfordert nämlich Unterweisung und theologische Studien, um Aufnahme in den Stand der *clercs* zu finden; und die Suche nach dem Abenteuer impliziert die Beherrschung umfangreicher Künste, allen voran die Übung im Reiten und den Kampf mit verschiedenen Waffen. So begegnen wir hier dem im Mittelalter weit verbreiteten Gegensatzpaar von *natura et nutritura*, der Unterscheidung von angeborener Veranlagung einerseits und dem Erwerb anzulernender Fähigkeiten andererseits. Resümierend lässt sich die hier diskutierte Konzeptualisierung des Dispositivs der Suche (und darin enthalten des Dispositivs des Abenteuers) anhand von sieben Parametern schematisch darstellen. Es sind dies: 1. die Art der Suche sowie das Ziel, worauf sich das Begehren richtet (Gott, Abenteuer, Liebe); 2. die Beschaffenheit des Objekts (unendlich, unbestimmt, individuell-leiblich); 3. die Sphäre, der diese Suche

24 *Summa theologiae*, pars I, quaestio 81, articulus 2 Respondeo, (vol. I, S. 572–573).



zuzuordnen ist (sakral, profan); 4. der gesellschaftliche Stand (Klerus, Rittertum, Fehlen einer klaren Markierung); 5. die Gender-Performanz der maßgeblichen Akteure (männlich, weiblich); 6. die schwächer oder stärker ausgeprägte Natürlichkeit der ausgeübten Praktiken (Natura, Nutritura), 7. der Habitus der Wahrnehmung durch die Psyche (bewusst-manifest, unbewusst-latent).

SUCHE	OBJEKT	SPHÄRE	STAND	GENDER	NATURA/ NUTRITURA	HABITUS
<i>Deum quaerere</i>	Unendlich	sakral	Klerus	männlich	Nutritura	bewusst
<i>querre aventure</i>	unbe- stimmt	profan	Rittertum	männlich	Nutritura	bewusst
<i>querer amor</i>	individuell- leiblich	profan	Stand unmarkiert	weiblich	Natura	unbewusst

Im Grunde genommen kann auch das bekannte Konzept von den *trois matières*, den ‚drei Erzählstoffen‘ der altfranzösischen Literatur, dem aufgezeigten Schematismus in einer gewissen Weise zugeordnet werden,<sup>25</sup> zumindest in einer genealogischen Hinsicht: Die antikisierende *matière de Rome*, der ein tieferer, wohl allegorischer Sinn zugeschrieben wird, scheint sich zunächst vorrangig an gelehrte Kleriker und damit an den Ersten Stand zu richten, der mit der Lehre vom mehrfachen Schriftsinn vertraut ist. Die putativ historisierende *matière de France* berichtet in epischer Form von den Kämpfen und Kriegen berühmter Heerführer und bewegt sich unbestreitbar im Horizont des Zweiten Standes. Die *matière de Bretagne*, welche fiktionale Unterhaltungsstoffe aufbereitet,<sup>26</sup> besitzt schließlich eine erkennbare Affinität zum Dritten Stand und der dort vorherrschenden mündlichen Kommunikation. Sie hat ihre Vorbilder etwa im ländlichen Wales und absorbiert aus dessen keltischer Tradition volkstümliche oder märchenhafte Themen, in die wiederum Liebesgeschichten und oft genug der Umgang mit einer guten Fee oder der Gewinn einer edlen Dame eingeflochten sind. So stehen dort weibliche Figuren regelmäßig im Zentrum des Geschehens. Mit Wales und der britischen Insel allgemein verbindet sich

25 Die Zuordnung der bestehenden Erzählfomen zu drei ‚Materien‘ findet sich im ‚Sachsenlied‘ des Jean Bodel, um 1200 entstanden. Vgl. Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, hg. v. Annette Brasseur, Paris: Droz 1989.

26 „Li conte de Bretagne – si sont vain et plaisant“ – „Die Erzählungen aus Britannien – sie sind frei erfunden und vergnüglich.“ (*Chanson des Saisnes*, Vers 6).

freilich auch die Gestalt des sagenhaften Königs Artus und seiner Tafelrunde, wodurch sich eine Durchlässigkeit der *matière de Bretagne* für den Einbezug der Heldentaten von Kriegerern und Rittern ergibt. Somit ist festzuhalten: In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verbindet die emergierende Gattung des Artus-Romans das dem Rittertum zugehörige Motiv der freien Abenteuerrsuche mit der Suche nach Liebe zu einer schönen Dame, und dennoch erheben die Autoren nunmehr den Anspruch, das Publikum belehren und ihm einen tieferen Sinn vermitteln zu können.

## 2. Abenteuer und Liebe im altoccitanischen *Roman de Jaufre*

Aus dem bislang Gesagten folgt, dass ein Charakteristikum der Poetik des arthurischen Abenteuerromans, wie er uns in den prototypischen Verserzählungen des Chrétien de Troyes begegnet,<sup>27</sup> darin besteht, dass sich darin eine Reihe von Abenteuern, deren genauer Zuschnitt unbestimmt ist, die der Protagonist meist um ihrer selbst willen sucht und dann auch zufällig findet, mit einer ebenfalls nicht erwarteten Liebeshandlung verbindet, bei welcher der junge Akteur eine schöne, ebenfalls junge Dame kennenlernt, sich in diese verliebt und schließlich mit ihr die Ehe eingeht. Es kommt in dieser Verbindung allerdings vor oder nach der Heirat zu einer Krise und zur vorübergehenden Trennung, bis das Paar nach Überwindung der Hindernisse und entsprechender Bewährung – insbesondere auf Seiten des Mannes – und dank der Zustimmung der Frau zu einem harmonischen Zusammenleben findet, womit ein Happy Ending erreicht wird. In einer wichtigen Studie hat Simon Gaunt ein solches Zusammenspiel eines Mannes und einer Frau, die einander begehren und lieben, als gattungskonstitutiv für den höfischen Roman ausgemacht und als Abkehr von der homosozialen Ausrichtung der mittelalterlichen Heldenepik beschrieben.<sup>28</sup> Diese Beobachtung trifft zu, doch richtet sie den Fokus mehr auf die Figuren und deren Gender-Profil als auf die Eigenart ihrer Handlungen: Die heterosoziale Zusammensetzung des

27 Es ist anzumerken, dass Chrétien ein ungemein kreativer Autor war; zu den gewissermaßen ‚prototypischen‘ Gattungsvertretern des arthurischen Romans, die den Erwartungshorizont des Publikums über die *longue durée* hinweg entscheidend geprägt haben, gehören im Grunde genommen nur zwei seiner Werke: *Erec et Enide* und *Yvain*, wobei sich die Forschung nicht ganz sicher ist, welcher Text der jüngere und welcher der ältere ist. Vom dortigen Schema weichen die weiteren Romane, die uns erhalten sind, in wichtigen Punkten ab: *Cligès* (der früheste), *Lancelot* und *Perceval* (der späteste).

28 Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

Figurenpersonals gestattet es nämlich darüber hinaus auch, zwei Klassen von gender-determinierten Handlungen miteinander zu korrelieren. Die Abenteuerhandlung ist durch männliche und die Liebeshandlung dagegen durch weibliche *agency* („Handlungsmacht“) codiert. Eine gelungene *écriture du roman* bedeutet demzufolge, dass diese beiden widerstrebenden Bereiche miteinander artikuliert werden müssen.<sup>29</sup>

### 2.1. Zur Datierung und Überlieferung des Werks

Im Folgenden soll der Sachverhalt im Hinblick auf ein in der deutschsprachigen Mittelalterforschung weniger bekanntes, aber hochinteressantes Erzählwerk konturiert werden: Es ist dies der altoccitanische *Roman de Jaufre*, bestehend aus knapp 11.000 paarreimenden Achtsilbern, der am aragonesischen Hof entstanden ist und dort vorgetragen worden sein muss.<sup>30</sup> Über die Entstehung wissen wir jedoch wenig, da der Autor oder gar die Autoren anonym geblieben sind und auch die Zeit der Niederschrift nicht feststeht. Tatsache ist, dass im Prolog und auch an einer späteren Stelle der König von Aragonien von der auktorialen Erzählerstimme als edler und freigiebiger Herrscher gepriesen wird, der zu Beginn seiner Regentschaft einen wichtigen militärischen Sieg gegen die ‚Ungläubigen‘, also gegen die Sarazenen, errungen habe.<sup>31</sup> Die Forschung hat versucht, in diesem namenlosen *rei d’Aragon* („König von Aragonien“) eine Reihe von Herrschern ausfindig zu machen. Am häufigsten wird Jakob I.

29 Zur Herausbildung der eigenständigen Gattung eines mittelalterlichen ‚Versromans‘ im 12. Jahrhundert vgl. Emmanuèle Baumgartner u. Charles Mela, „La mise en roman“, in: *Précis de littérature française du Moyen Age*, hg. v. Daniel Poirion, Paris: Presses Universitaires de France 1983, S. 83–127.

30 Wir zitieren nach der zweisprachigen altoccitanisch-französischen Ausgabe: *Le Roman de Jaufre*, in: *Les Troubadours. L’œuvre épique et l’œuvre poétique (Bd. I–II)*, hg. u. übers. v. René Lavaud u. René Nelli (1960), Paris: Desclée de Brouwer 2000, Bd. I: *Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, S. 15–618. Die deutsche Übersetzung ist unsere eigene. – Der occitanische Name *Jaufre* (vergleiche französisch Geoffroy, englisch Geoffrey) lautet in occitanischer Aussprache [ˈdʒaufre]; um die volle Qualität des geschlossenen und unbetonten Schluss-Vokals e zu erhalten und eine Abtönung zu [ə] zu verhindern, wurde und wird der Name im Französischen (wie auch in anderen Sprachen) oft mit Accent aigu als *Jaufré* geschrieben; die damit im Französischen praktisch unvermeidliche Endbetonung wäre jedoch fürs Occitanische zu vermeiden. Im modernen Französisch ist die Lautung, ohne Akzent geschrieben, vielmehr [ˈʒofrə]. – Bei den übrigen occitanischen Eigennamen des Textes, deren Schreibweise oft sogar innerhalb einer und derselben Handschrift variiert, verwenden wir weitestgehend die im heutigen Französisch üblichen Entsprechungen, denn das Französische ist für den deutschsprachigen Raum nach wie vor die übliche Kontaktsprache hin zum Provençalischen und Occitanischen.

31 Die lobenden Stellen finden sich im Prolog in den Versen 56–94 und dann noch einmal in den Versen 2616–2630.

(katalanisch Jaume, spanisch Jaime) genannt, der von 1213 bis 1276 regierte und 1229 die Insel Mallorca von den Sarazenen eroberte; freilich fällt dieser Sieg nicht in die Anfangsphase seiner Herrschaft; darum wird manchmal auch Jakobs Vater Peter II., der von 1196 bis 1213 regierte, als Adressat des Werks namhaft gemacht. Im Zusammenhang dieser Untersuchung lässt sich der gemeinte König gewiss nicht eindeutig identifizieren, allerdings scheint dennoch die nicht unumstrittene Zuschreibung von Rita Lejeune die plausibelste Lösung zu sein.<sup>32</sup> Sie vermutet in diesem König Alfons II., der auch Graf von Barcelona und später sogar Graf der Provence war und den Beinamen „der Keusche“ sowie „der Troubadour“ trug. Im Jahr 1157 geboren erreichte er 1164 mit sechzehn Jahren die juristische Volljährigkeit, bestieg im selben Jahr den Thron und heiratete Sancha von Kastilien. 1169 begann er eine militärische Kampagne, in deren Ergebnis er maurische Territorien dem aragonesischen Königreich einverleibte, darunter Teruel, Calanda und die Gemarkung Matarraña. Wenn also der Erzähler ausführt, kein König habe in so jungem Alter so schöne Anlagen von Gott erhalten wie sein Adressat, dann würde dies hervorragend passen; ebenso zählen sowohl Alfons als auch Sancha jeweils Persönlichkeiten namens Jaufre zu ihren Vorfahren.

Die Frage der Identifikation des Königs und – damit zusammenhängend – der möglichen Datierung ist keineswegs unerheblich. Denn wenn wir uns im Jahrzehnt nach der Eroberung von Teruel und Calanda durch den Troubadourkönig Alfons befinden sollten, wäre der anonyme Verfasser des *Roman de Jaufre* ein Zeitgenosse des Chrétien de Troyes, dessen Romane ebenfalls in die Zeit zwischen 1160 und 1180 datiert werden. Das hieße dann aber, dass nicht nur der altoccitanische *Jaufre* unter dem Einfluss Chrétiens steht, worauf verschiedentlich hingewiesen wurde, sondern dass auch Chrétien occitanische Vorlagen benutzt haben könnte. Maßgeblich zur Geburt des arthurischen Abenteuerromans hätten dann sowohl nordfranzösische als auch südfranzösische Dichter beigetragen. Eine Besonderheit des *Jaufre* ist zudem, dass dort die Gemahlin des König Artus nicht wie sonst üblich Guenièvre (occitanisch Ginebra), sondern Guilalmier heißt (Vers 399; 2870; 9608) – französisch Guillamier beziehungsweise Guillaumier; das ist eine von der arthurischen Vulgata, wie sie entscheidend von Chrétien geprägt wurde, abweichende Namensgebung und spricht ebenfalls für eine frühe Abfassungszeit, als der Name der Königin noch nicht feststand. Außerdem kennt auch Wolfram von Eschenbach bereits Anfang des 13. Jahrhunderts in seinem *Parzival* einen Ritter Jofreit, der dort

32 Vgl. Rita Lejeune, „La date du Roman de Jaufré“, in: *Le Moyen Âge* 54 (1948), S. 257–296; weiterhin: „Le roman de Jaufré, source de Chrétien de Troyes?“, in: *Revue belge de philologie et d'histoire* 31 (1954), S. 717–747.

sogar ein Neffe des Königs Artus ist und wie im altoccitanischen Roman zur Tafelrunde gehört.

Ein weiteres Argument gegen die frühe Datierung unterstellt, dass die ironische Charakterisierung des Artus und die bewusst angelegte Fiktionsironie mancher Passagen für eine späte Abfassung sprächen, nämlich nicht bereits in den 1170er Jahren (wie Rita Lejeune meinte), sondern erst ab 1229, als Jakob I. die Insel Mallorca für die aragonesische Krone gewonnen und somit einen nennenswerten Sieg über die ‚Ungläubigen‘ errungen hatte (wiewohl dieser keinswegs wie behauptet in die ersten Jahre seiner Regentschaft fiel). In der Tat gesteht der Erzähler offen ein, er habe König Artus nie persönlich kennen gelernt und das Abenteuer an dessen Hof nur von einem nordfranzösischen Fremden erzählen hören, der vor dem König von Aragonien vorgetragen habe, aber immerhin ein Nachfahre des Artus und des Gauvain gewesen sei.

	E cel ditz qe las a rimadas Qe anc lo rei Artus no vi,	[56] Und es sagt derjenige, der sie [scil. diese Neuigkeiten] in Reime gebracht hat, dass er (selbst) nie den König Artus gesehen hat, sondern dass er in ganz klarer Sprache (in Prosa?) von ihm hat erzählen hören / am Hof des ehrenwertesten Königs, / den es je in irgendeiner Religion gegeben hätte; [61] dies ist der König von Aragonien, der Vater wertvollen Charakters, der Sohn (freigiebigen) Schenkens / und der Herr des glücklichen Abenteuers, / demütig und (doch) von zuverlässiger Wesensart. [...]
56	Mais tut plan contar o auzi En la cort del plus onrat rei Qe anc fos de neguna lei, Aco es lo rei d'Aragon,	[85] Und derjenige, der für diesen Gesang die Verse schmiedete, / hörte vor ihm [scil. vor dem König von Aragonien] einen fremdländischen Ritter, / einen Verwandten des Artus und des Gauvain, / die Geschichte aufsagen von einem Abenteuer, das zustieß [90] dem König Artus, der einen großen Hof hielt / am Fest des Pfingsttages, / da sich jedes Jahr eine große Volksmenge versammelt, / weil der König sie dazu auffordert. / [94] (Nur) wenige kommen, denen er keine Geschenke macht.
62	Paire de Pretz e fil de Don E seiner de Bonaventura, Humils e de leial natura, [...] E cel que rimet la canso	
86	Ausi denant el la raso Dir a un cavalier estrain, Paren d'Artus et de Galvain, d'un aventura qe avenc	
90	Al rei Artus, qe gran cort tenc A la festa de Pantecosta, On cad'an gran poble s'ajusta, Per so qe-l rei lus en semon.	
94	Pauc n'i venon a qui non don.	

Wäre der *Roman de Jaufre* zeitgleich zu Chrétiens Romanen zu verorten, dann hieße dies, dass der Artus-Thematik schon sehr früh ein überaus ludisches und fiktionsironisches Element eignet, wie es auch dem Chrétien keinesfalls fremd ist, wie es aber im Bereich der *langue d'oc* offenbar noch weit stärker ausgereizt

wird. Jüngere occitanistische Studien gehen von einer weit ausgeprägteren Interpenetration des südfranzösischen und des nordfranzösischen Literaturraums aus, als dies in früheren Modellen der Fall war, wo von einer einseitigen Migration von Süden nach Norden ausgegangen und die Präsenz arthurischer Themen im Süden vernachlässigt wurde. In Wirklichkeit wäre eher mit einem Wechselspiel zu rechnen: Der Süden nimmt frühzeitiger und intensiver als vermutet Motive der keltischen Artus- und Abenteuertradition auf, entwickelt diese aber eigenständig weiter und gibt seinerseits Anregungen an den Norden zurück.<sup>33</sup> Ein Beleg für diese Hypothese findet sich nicht zuletzt auf der Iberischen Halbinsel, wohin durchaus auch südfranzösische Versionen der *matière de Bretagne* vermittelt wurden. Gerade der *Jaufre*-Stoff war im aragonesisch-katalanischen und im kastilischen Raum populär, wofür die 1513 erstmals in Toledo gedruckte und später mehrmals aufgelegte *Corónica de los notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del conde don Asón* spricht. Sie erzählt in großen Zügen die Geschichte des occitanischen Jaufre sowie seines Gegenspielers Taulat nach, geht aber unmittelbar gar nicht auf den occitanischen Versroman, sondern auf eine nordfranzösische Prosa-Chronik dieses Stoffes zurück. Cervantes legt noch seinem Don Quijote im 16. Kapitel des 1. Teils eine lobende Erwähnung des Ritters Tablante de Ricamonte in den Mund, aber auch in Aragonien ist der Stoff überaus präsent. Jüngst wurde daran erinnert, dass im Aljafería-Palast von Saragossa einige Fresken prominente Szenen aus dem *Roman de Jaufre* darstellen; diese Malereien sind in einem Dokument des Jahres 1352 erwähnt, was somit den Terminus post quem darstellt. Bemerkenswert ist aber auch, dass sich die Fresken an Buchillustrationen aus einem Codex anlehnen, der Ende des 13. oder zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden sei.<sup>34</sup>

Es bietet sich hier die Gelegenheit, einige Anmerkungen zur Überlieferungslage des *Jaufre*-Textes zu machen. Wie immer man die Abfassungszeit beurteilen möchte, Handschriften des Werkes sind erst ab dem 13. Jahrhundert überliefert, wobei sechs Textzeugen nur Fragmente enthalten. Zwei Codices enthalten jedoch den vollständigen Text. Die jüngere Handschrift ist der sogenannte Codex B im Umfang von 10.974 Versen auf 62 beidseitig beschriebenen Blättern

33 In diesem Sinn operieren mehrere Studien von Gaia Gubbini: „Filtri d’oil in Bernardo di Ventadorn“, in: *Critica del testo XII/1* (2009), S. 133–152; *Vulnus amoris. The Transformations of Love’s Wound in Medieval Romance Literatures*, Habilitationsschrift an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität, München, Sommersemester 2021 (Publikation in Vorbereitung).

34 Vgl. Anna Lisa Vitolo, „Es pintada la historia de Jaufre“. Trasmissione, ricezione e visualizzazione del Jaufre nel palazzo dell’Aljafería di Saragozza“, *Memoria Europae* (Revista) 1 (2015), S. 124–143.

(mitgezählt sind eine Reihe von zu tilgenden Vers-Verdoppelungen).<sup>35</sup> Er ist zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Italien entstanden. Eine um vielleicht mehrere Jahrzehnte ältere Handschrift bietet dagegen der Codex A im Umfang von 110 Blättern. Er enthält geringfügig weniger Verse, nämlich 10.948 an der Zahl, und wird bereits auf das Ende des 13. oder auf das frühe 14. Jahrhundert datiert.<sup>36</sup> Die Herausgeber unterscheiden auf der Basis der Handschriften und der orthographischen Konventionen für den Codex A einen ersten Schreiber aus der Languedoc und einen zweiten aus der Provence.

Es gibt weiterhin die Annahme, dass das Gesamtwerk überhaupt zwei unterschiedlichen Verfassern zu verdanken sei, die einander abgelöst hätten. Im abschließenden Kolophon erlebt nämlich der Erzähler nach einem allgemeinen Gebet ausdrücklich das ewige Heil „für denjenigen, der den Roman begonnen, und für denjenigen, der ihn vollendet hat“ – „A cel que-l romantz comenset; / Ez az aquel que l'acabet“ (Vers 10.949 f.). Allerdings fehlt genau dieser Schluss in der früheren Handschrift A; er könnte somit auch nachträglich hinzugefügt worden sein und müsste sich nicht unbedingt auf vermutliche Autoren beziehen, sondern er könnte auch die Schreiber meinen. Wären dagegen zwei Dichter zu verbuchen, könnte das zweite Herrscherlob der Verse 2616 bis 2630 als Marker für das Auftreten einer neuen Autorstimme gewertet werden.

Bemerkenswert ist, dass der Codex A offenbar als Prunkhandschrift für ein aristokratisches Milieu geschaffen wurde und zahlreiche farbige Miniaturen unterschiedlicher Größe enthält, immer wieder auch drei oder vier auf einer einzigen Seite; dazwischen sind dann längere Blattfolgen eingebunden, die ohne Abbildung auskommen. Der Beginn von längeren neuen Sinnabschnitten ist regelmäßig durch ornamentale Initialen markiert. Paläographische und vor allem ikonographische Kriterien gestatten es der Forschung, für den Codex A die Region um Nîmes als einen wahrscheinlichen Ort der Herstellung zu vermuten. Nicht immer lassen die Illustrationen die allerhöchste handwerkliche Meisterschaft erkennen, sie sind aber angesichts ihrer außergewöhnlich großen Zahl sowie dank der Auswahl und Wiedergabe der lebhaften Szenen durchaus originell und machen die Lektüre des Romans zu einem eindrucksvollen

35 Bibliothèque nationale de France, Archives et manuscrits, fonds des manuscrits français 12571 (= fr 12571, vormalige Signatur: Supplément français 2912). – Link: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc43757w>.

36 Bibliothèque nationale de France, Archives et manuscrits, fonds des manuscrits français 2164 (= fr 2164, vormalige Signatur: Codex regius 7988). – Link: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc48716h>.

optischen Erlebnis.<sup>37</sup> Wir haben es gewissermaßen mit einer mittelalterlichen Form der *graphic novel* zu tun. In der Folge sollen darum aussagekräftige Beispiele dieser Miniaturen einbezogen werden.<sup>38</sup>

Zu berücksichtigen ist, dass – wie auch im Fall der occitanischen Lyrik des 12. Jahrhunderts – die existenten Handschriften des *Roman de Jaufre* nicht aus dem ursprünglichen Abfassungszeitraum stammen dürften, sondern jüngere Abschriften früherer Quellen sind. Neben den beschriebenen Codices A und B sind in verschiedenen Bibliotheken, wie gesagt, sechs weitere Handschriften aufbewahrt, allerdings immer nur in kürzeren Fragmenten. Diese Fragmente werden in drei Fällen dem späten 13. Jahrhundert und in drei weiteren Fällen dem 14. Jahrhundert zugeordnet.<sup>39</sup> Umstritten ist gleichwohl die Datierung eines in Barcelona aufbewahrten Manuskript-Fragments.<sup>40</sup> Während die vorherrschende Meinung diesen Textzeugen mittlerweile in der Zeit Jakobs I. und somit nach der Eroberung Mallorcas 1229 situiert, teilweise sogar noch später,<sup>41</sup> plädiert eine minoritäre Stimme auf der Basis paläographischer Beobachtungen und in Wiederaufnahme der Hypothesen von Rita Lejeune sowie – darüber hinaus – von Martín de Riquer für eine Abfassung in den Jahren um 1180, also in der Zeit des genannten Alfons II.<sup>42</sup> Damit wäre das Fragment nicht mehr unbedingt Abschrift, sondern vielleicht sogar Urschrift, und der Autor des *Roman de Jaufre* wäre auch durch dieses materielle Argument als ein Zeitgenosse Chrétien's ins Gespräch gebracht: Ähnlichkeiten der Œuvres könnten sich daraus erklären, dass Chrétien den *Roman de Jaufre* gekannt und Anregungen daraus für sein eigenes Schaffen übernommen hat. Es bleibe dahingestellt, wie und ob überhaupt diese Debatte zu entscheiden ist. Die Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts belegen auf jeden Fall eine

37 Der Verfasser hat weit über 500 Abbildungen gezählt. Eine eng begrenzte Auswahl davon ist am Ende des Aufsatzes in einem ikonographischen Anhang präsentiert.

38 Die weit verbreitete und praktikable, ausgiebig kommentierte Ausgabe von René Nelli und René Lavaud, nach der auch hier zitiert wird, publiziert den Codex A mit einigen Verbesserungen und Ergänzungen, allerdings ohne Einbeziehung der Illustrationen, jedoch fügt sie eine französische Übersetzung bei.

39 Vgl. hierzu das Internet-Portal von ARLIMA (Archives des Littératures du Moyen Age). – Link: <https://www.arlima.net/il/jaufre.html>.

40 Institut Municipal d'Història, Barcelona, Signatur B-109 (2 Blätter).

41 Vgl. hierzu Anton M. Espalader, „El final del ‚Jaufré‘ i, novament, Cerveri de Girona“, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 47 (1999–2000), S. 321–333.

42 Vgl. Jesús Alturo i Perucho, „Restes codicològiques del més antic manuscrit de ‚Jaufré‘ amb algunes consideracions sobre aquesta novel·la provençal“, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 46 (1997–1998), S. 9–22; ebenfalls am Hof von Alfons II. verortet zumindest eine erste Fassung des *Roman de Jaufre* Martín de Riquer, „Los problemas del Roman provençal de Jaufre“, in: *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'Ecole des Chartes 1955, S. 435–461.



erfolgreiche und beachtlich breit gestreute Rezeption des Werkes während zweier Jahrhunderte – sowohl im heutigen Südfrankreich als auch jenseits der Pyrenäen, und dieser Befund wird durch die Fresko-Darstellung von Motiven aus dem *Roman de Jaufre* nach dem Vorbild der Illustrationen des Codex A (oder eventuell nach anderen – heute verschollenen – Codices) im Aljaferia-Palast von Saragossa aufs Schönste bestätigt.<sup>43</sup>

## 2.2. Die Abenteuerhandlung

Betrachten wir endlich den Inhalt der Geschichte von Jaufre: Die Vorrede des auktorialen Erzählers leitet über zum prächtigen Pfingstfest des Königs Artus an seinem Hof in Cardeuil (manche vermuten hinter dem Namen Carlisle an der Grenze zu Schottland, das offenbar als eine walisische, jedenfalls keltische Residenz imaginiert wurde). Noch vor dem Mittagmahl ruft der König die Gäste dazu auf, ein Abenteuer zu suchen; erst nach dem erfolgreichen Bestehen dieser Probe werde das Essen serviert. Man zieht in den Wald Brocéliande, hört die Hilferufe eines Bauernmädchens, das von einem gehörnten Untier bedroht wird. Artus will das Tier verjagen, ergreift es an einem der Hörner, bleibt jedoch daran hängen und wird von der Bestie fortgeschleppt, die sich über einem hohen Felsabhang platziert. Ein Angriff auf das Tier ist nicht möglich, ohne den König zu gefährden und dessen Absturz in die Tiefe zu riskieren. So stürmen die Mitglieder des Hofes hinab ins Tal, entledigen sich ihrer Kleidung und schütten einen Berg aus Tuch auf, in den sich der König gefahrlos hinabfallen lässt. Kaum ist dieses Abenteuer bestanden, verwandelt sich das wilde Tier zurück in die Gestalt des Hofzauberers. Das erste Abenteuer des Romans, nach dem sich die Beteiligten gleichsam zum Hors-d'œuvre auf die Suche begeben haben, um sich die Zeit zu vertreiben, war nur scheinbar kontingent, in Wirklichkeit aber in Abstimmung mit dem König vom Zauberer arrangiert. Wir begegnen hier dem höfischen Abenteuer als einem spielerischen *fake adventure*.

Alsdann kommt der junge Knappe Jaufre an den Hof; er ist der Sohn des hochgeschätzten Ritters Dovon (occitanisch Dozon), der einst in der Tafelrunde saß, und er bittet König Artus darum, ihn zum Ritter zu schlagen. Artus stimmt zu und verspricht Jaufre zudem, ihm die Bitte nach Gewährung einer besonderen Gunst zu erfüllen. Da bricht plötzlich der böse Ritter Taulat de Rougemont in die Runde ein, völlig grundlos tötet er mit einem Lanzenstich einen Ritter des

43 Zur Illustration des Codex siehe einen weiteren Aufsatz von Vitolo, „Ni lla pora nuza baizar“. Amore fisico e ragionamenti d'amore nel manoscritto illustrato del ‚Roman de Jaufre‘ (Paris BNF fr. 2164)“, in: *Summa* (Revista de Cultures medievals, Universitat de Barcelona), 7 (2016), S. 101–129.

Hofes direkt vor den Augen des Königs und – noch abscheulicher – der Königin und droht, im nächsten Jahr wieder zu kommen. Er nennt dann seinen Namen und fordert den König dreist heraus, sich Genugtuung zu verschaffen. Jaufre äußert jetzt seinen Wunsch: Er will den Übeltäter aufspüren und bestrafen, der das Königspaar so schwer beleidigt hat. Nach kurzem Zögern erklärt sich Artus einverstanden, zumal er auch Jaufres Vater Dovon in bester Erinnerung behalten hat, und er schlägt Jaufre umgehend zum Ritter. Der Jüngling bricht auf. Doch der Weg zu Taulat wird ihn – wie für die Gattung des Ritterromans zu erwarten – in eine unvorhersehbare Reihe immer neuer Abenteuer verstricken, die hinfort einen ‚authentischeren‘, aber für Jaufre auch gefährlicheren und für seine Gegner gelegentlich tödlichen Charakter tragen werden als die höfisch-spielerische Jagd auf das gehörnte Zaubertier.

Zuerst begegnet Jaufre dem grausamen Ritter Estout, kämpft mit ihm, befreit dessen 40 Gefangene und sendet den Unterlegenen mit ihnen zu Artus. Sodann besiegt Jaufre den Ritter von der Weißen Lanze, der dreißig unterlegene Gegner zu hängen droht; er tötet den Ritter, rettet dessen Opfer vor dem Erhängen und begnadigt den Zwerg, der die Lanze bewachte, damit er sie nun auf Jaufres Geheiß zu Artus bringen möge. Den nächsten Kampf ficht Jaufre mit einem Bewaffneten aus, der 25 Gefangene hält und ihn vergeblich mit drei Pfeilen beschießt. Danach springt er auf Jaufres Pferd; es kommt zum Zweikampf mit dem Waffenmann, dem Jaufre schließlich die Arme ausrenken und die Füße abschlagen kann; die befreiten Gefangenen werden erneut zu Artus geschickt. Eine weitere Episode wird von der Auseinandersetzung mit einem hünenhaften Aussätzigen bestimmt, der ein Anwesen bewohnt, das unter einem Zauberbann steht. Der Aussätzige entführt eine Jungfrau, um sie zu vergewaltigen; zugleich lässt er sein ebenfalls von Aussatz befallenes Faktotum das kleine Kind einer Mutter entführen, die um Hilfe fleht. In der Absicht, den Verfolgten zu Hilfe zu eilen, betritt Jaufre das verwünschte Haus und gerät selbst in dessen Bann. Dennoch gelingt es ihm, in einem brutalen Zweikampf den Aussätzigen zu töten und die Jungfrau vor der Gewalt zu retten, ebenso das geraubte sowie weitere Kinder, in deren Blut der Schurke hätte baden wollen. Die erlöste Jungfrau kuriert eilends Jaufres schwere Blessuren, die er im Kampf davon getragen hat, und mit Hilfe des leprösen Knechts vermag Jaufre den Bann zu brechen. Die Jungfrau, die Mutter mit ihrem Sohn und den anderen Kindern sowie der aussätzige Diener werden zu König Artus geschickt.

Jaufre reitet auf gut Glück weiter und gelangt nach all den Prüfungen des Nachts in einen Garten, wo er sich todmüde schlafen legt. Es ist der Garten der Burg Montbrun, deren Herrin die edle Brunissen ist (französisch auch Brunissende). Die Burg und der umliegende Landstrich stehen wiederum unter einem geheimnisvollen Fluch. Brunissen fühlt sich gestört, und Jaufre wird

aufgegriffen und ihr vorgeführt. Der Eindringling soll bestraft werden, doch im Verhör verlieben sich Brunissen und Jaufre wechselseitig ineinander. Jaufre darf im Burgsaal übernachten und soll erst am kommenden Tag bestraft werden. Um jedoch der angekündigten Strafe zu entgehen, flieht Jaufre in aller Frühe aus der Burg und setzt seinen Abenteuerritt fort. Brunissen ist darüber sehr verärgert und entsendet sogleich ihren Seneschall, den Flüchtigen zu suchen.

Es folgt nun eine neue Reihe von Abenteuer-Episoden, die zum Teil mit vorausgegangenen Begebenheiten verknüpft sind: Jaufre setzt seine Suche nach dem Bösewicht Taulat fort, den es zu bestrafen gilt. Augier, ein alter Freund von Jaufres Vater Dovon, gewährt dem Sohn Gastfreundschaft; Jaufre befreundet sich mit dessen Söhnen und der jungen Tochter, die ihm sehr zugetan ist, zieht aber dennoch weiter. Er erfährt, dass nicht nur auf Brunissens Burg Montbrun, sondern ebenso auf Augier und auf der gesamten Gegend der Fluch lastet. Sie alle sind der Gewalttätigkeit des schlimmen Taulat ausgeliefert, vor allem ihr gütiger Lehnsherr, ein zunächst namenloser Ritter, der seit sieben Jahren von Taulat dazu gezwungen wird, jeden Monat unter Peitschenhieben einen Hügel zu erklimmen. Jaufre besiegt einen Riesen, der mittlerweile Augiers Tochter entführt hat, und befreit das gefangene Mädchen. Vor allem aber passt er Taulat ab und bezwingt ihn in einem erbitterten Kampf. Der gedemütigte und misshandelte Edelmann und viele mitgefangene Ritter werden befreit und brechen auf zum Hof des Artus, um über ihre Rettung durch Jaufre zu berichten; auf einer Sänfte führen sie auch den besiegten und verletzten Taulat mit, der von Artus verurteilt wird, sieben Jahre lang die gleiche Qual zu erleiden. Jaufre bringt unterdessen dem Augier seine verloren geglaubte Tochter zurück und wird wieder herzlich empfangen und bewirtet. Dennoch verweilt Jaufre nicht länger bei Augier, und dessen Tochter muss in einer intimen Aussprache erkennen, dass das Herz ihres Retters einer anderen gehört.

Auf dem Weg begegnet Jaufre nun Brunissens Seneschall, der ihn schon lange sucht und ihn auffordert, zur Burg Montbrun zurückzukehren. Seine Herrin werde ihm diesmal einen überaus huldreichen Empfang bereiten. So geschieht es denn auch: Brunissen und ihr Gefolge reiten dem Jaufre entgegen, um ihn zu begrüßen; und am kommenden Morgen findet eine Unterredung zwischen Brunissen und Jaufre statt, worin sie einander ihre Liebe gestehen und die Heirat vereinbaren. Für die Eheschließung holen Brunissen und Jaufre sodann die Erlaubnis ihres gutherzigen Lehnsherrn Mélian ein, die dieser bereitwillig gewährt. Brunissen gewinnt somit für ihr Lehen einen männlichen Beschützer und besteht darauf, dass die Vermählung vor Artus in Cardeuil gefeiert wird.

Auf dem Weg zur Hochzeit in Cardeuil hört Jaufre Hilferufe und will ein Edelfräulein retten, das nach Auskunft ihrer Zofe in einer Quelle zu ertrinken

drohe. Doch die Dame und die Zofe ziehen gemeinsam Jaufre ‚in die Tiefe hinab‘ (occitanisch *jus*) und entführen ihn in ein liebliches ‚Unterland‘ (*le pays d'en bas*). Dort hat die Dame eine Burg, aus der sie am nächsten Tag vom feindseligen Ritter Félon vertrieben werden soll. Jaufre besiegt jedoch den Gegner, der sich daraufhin unterwirft und der Dame Gehorsam gelobt; er wird von nun an ihr treuer Gefährte sein. Jaufre wird durch die Quelle hindurch in die Oberwelt zurückgeleitet, wo ihn Brunissen und ihre Begleitung freudig begrüßen, nachdem sie zuvor bitterlich seinen Tod beklagt hatten. Die Gesellschaft erreicht schließlich die Burg des Artus in Cardeuil, wo der König für das Brautpaar ein achttägiges Hochzeitsfest in aller Pracht und mit 20.000 Gästen ausrichten lässt und der Erzbischof von Wales das Paar vermählt. Nach dem Mahl erscheint ein riesiger Greif, der zum Schrecken der Königin und des gesamten Hofes König Artus mit seinem Schnabel packt und in die Luft hinaufträgt, wo er lange über der Burg und der Umgebung kreist. Am Ende setzt der Vogel den König in der Burg wieder ab und verwandelt sich erneut in einen Menschen zurück. Artus verzeiht seinem Zauberer den Scherz. Wie das Pfingstfest zu Beginn endet auch das Hochzeitsfest am Ende mit einem simulierten Tier-Abenteuer.

Der Lehnsherr Mélian begleitet die frisch Vermählten zurück zur Burg Montbrun. Auf dem Weg passieren sie erneut die Quelle, und in Begleitung des gezähmten Félon, mit dem sie sich nunmehr ausgesöhnt hat, lädt die edle Dame zu einem festlichen Mahl auf der Wiese und beschenkt ihre Gäste mit wertvollen Gaben – als Dank für ihre Rettung. Sie gibt sich nun als die Fee Gibel zu erkennen, die über das Schloss Gibaldar (Gibraltar) herrscht. Die Reisenden erreichen sodann die Burg Montbrun, und in der Nacht betritt Jaufre endlich Brunissens Kammer, wo die Hochzeitsnacht in trauter Zweisamkeit vollzogen wird. Am nächsten Morgen besuchen alle die Messe, frühstücken und verabschieden Brunissens Lehnsherren Mélian, der aufbricht, um die erste Auspeitschung des bösen Taulat zu überwachen. Es stellt sich somit heraus, dass Mélian jener Ritter ist, der sieben Jahre lang von Taulat misshandelt wurde. Auf Jaufres eindringliche Bitte hin wird Mélian aber dem Taulat die erste Bestrafung erlassen. Jaufre bleibt indes mit seiner Gemahlin Brunissen auf der Burg zurück, denn dort hat er offenbar sein Glück gefunden:

	Mélian a comiat pres	[Vers 10939] Mélian hat Abschied
10940	De Brunesen, et puis el es	genommen / von Brunissen, und dann
	Mantenent el caval pojatz,	ist er / flink aufs Pferd gestiegen, / und
	E puis sun el camin intratz,	sie haben sich auf den Weg gemacht. /
	E remas a Munbrun Jaufres.	Und zurück blieb in Montbrun Jaufre. /
10944	Esgardat si li es ben pres!	[10944] Überlegt (nun selbst), ob es
		ihm (nicht) gut ergangen ist.

### 2.3. *Das Abenteuerbegehren und die Struktur der Abenteuergeschichte*

Kehren wir nun wieder zurück zu unserer Frage nach dem Abenteuerbegehren, nach dem *querer aventura*. Die Einleitung des *Roman de Jaufre* bietet eine schöne Doppelung. Die Erzählerstimme richtet sich an Hörer, die etwas über Abenteuer, Angriff und Kampf hören möchten, sich aber zugleich an die höfischen Verhaltensregeln gebunden fühlen und literarische Ansprüche stellen.

	D'un cumte de bona maneira,	[Vers 1] Von einer Erzählung der guten
	D'asauta rasun vertadeira,	Art, / mit einer packenden und wahren
	De sein e de cavalaría,	Geschichte, / (doch) von (tieferem)
4	D'ardiment et de cortesía,	Sinn und Rittertugend, / von Wagemut
	De proesas e d'aventuras,	und höfischer Art, / von Heldentaten
	D'estrainas, de fortz e de duras,	und Abenteuern, / fremdartig, kühn,
	D'asaut, d'encontre, de bataila,	grausam, / von Angriff, Zusammenstoß
8	Pudetz ausir la comensaila,	im Kampf, Schlacht / könnt ihr den
		Anfang hören.

Versprochen wird eine ‚gut gemachte‘ Erzählung, deren ‚Inhalt‘ die Zuhörerschaft förmlich ‚anspringt‘ und zugleich doch ‚wahrhaftig‘ ist (*asauta rasun vertadeira*). Wenn wir von dem nur zu offensichtlichen Befund ausgehen, dass eine – gar historische – ‚Wahrheit‘ der Geschichte nicht behauptet wird und auch nicht geglaubt werden braucht, dann bezieht sich das ‚Wahrhaftigkeitspostulat‘ auf die ‚Authentizität‘, auf die ‚Echtheit‘ der Affekte und Emotionen, die von solch einer Erzählung ausgelöst werden. Aber der Text spricht auch ‚von Heldentaten und Abenteuern‘ (*de proesas e d'aventuras*), die geboten werden sollen – und zwar innerhalb eines ‚gefühlten Sinnzusammenhangs‘ (*sein* von lateinisch *sensus*), der ‚Ritterlichkeit‘ (*cavalaria*), ‚Wagemut‘ (*ardiment*) sowie ‚höfisches Verhalten‘ (*cortesía*) miteinander verbindet. Wiewohl ‚Ritterlichkeit‘ und ‚Höflichkeit‘ die anderen Charakteristika der Abenteuersuche einhegen sollen, liegt der Schwerpunkt eindeutig auf aggressiven Trieben und Regungen. Ungeachtet seines ‚Gutgemachtseins‘ (*bona maneira*) appelliert der *comte d'aventura* erst einmal an die *potentia irascibilis* des Publikums, indem er ankündigt, er werde ‚Triebchicksale‘ von Figuren vorstellen, die sich ‚Angriff‘ (*asaut*), ‚Zweikampf‘ (*encontre*) und veritabler ‚Schlacht‘ (*bataila*) aussetzen, und durchaus werbewirksam ist auch die Rede davon, dass die berichteten Begebenheiten einen exzessiven Charakter tragen: Sie sind von unerhörter ‚Fremdartigkeit‘ (*estrainas*), von ‚heftiger‘ Kühnheit (*fortz*) und von ‚harter‘ Grausamkeit (*duras*). Wenn freilich das Publikum mittels solcher Merkmale verlockt werden soll, den Versroman des Erzählers anzuhören, dann muss im Auditorium eine solche Disposition bereits vorhanden sein oder sehr leicht

zum Leben erweckt werden können: Es ist ein tiefsitzendes Begehren nach dem ritterlichen Abenteuer.

Während der Prolog des Romans eine vorgeblich fiktionsexterne Rede des auktorialen Erzählers (oder des Vorlesers) an das Publikum wiedergibt, inszeniert der unmittelbar darauffolgende Bericht über das große Fest an Pfingsten, zu dem König Artus nach Cardeuil geladen hat, eine binnenfiktionale Situation, in der die Romanfiguren – dazu gehören der König, sämtliche zwölf Ritter seiner Tafelrunde und noch manch andere – nach dem Ende des Gottesdienstes miteinander Geselligkeit pflegen.

	E can an tut l'urde ausit,	[Vers 113] Und als sie den gesamten
114	E il sun del muster ixit	Gottesdienst gehört hatten, traten sie
	E son s'en al palais vengut	aus dem Münster / und begaben sich
	Ab gautz, ab deport et ab bruit,	zum Palas, / voller Fröhlichkeit, voller
	E puis comenson lur solas,	Ausgelassenheit und mit (großem)
118	E cascus comta so qe-l plas.	Lärm, / und dann beginnen sie ihre
	Li un parlon de drudaria	Unterhaltung, / [118] und ein jeder
	e-ls autres de cavalaria,	erzählt das, was ihm beliebt. Die einen
	E con aventuras querran	sprechen von Liebschaft, / und die
122	Aqui on trobar las poiran.	anderen von Ritterschaft und wie sie
		nach Abenteuern suchen werden / dort,
		wo man sie wird finden können.

Wie im Prolog enthält auch diese Schilderung in wenigen Versen zahlreiche Schlüsselbegriffe der provençalischen Hofkultur. Nach der feierlichen Liturgie und vor dem für später angesetzten Mittagessen trifft man sich im Palas der Burg zu heiterem Zeitvertreib. Die Zusammenkunft steht im Zeichen der ‚Fröhlichkeit‘ (*gautz*) und der ‚Ausgelassenheit‘ (*deportz*), wobei es durchaus ‚laut‘ werden mag (*bruitz*). Dann aber vollzieht sich der Wechsel zum geordneteren *solatz*, zur eleganten höfischen Konversation im oftmals intimeren Kreis, was ‚einem jeden‘ den willkommenen Rahmen für eigene ‚Erzählungen‘ je nach seinem ‚Geschmack‘ bietet (*cascus comta so qe-l plas*). Zwei Gesprächsthemen werden nun ausdrücklich erwähnt: Die werbende ‚Geschlechterliebe‘ (*drudaria*) und das ‚Rittertum‘ (*cavalaria*). Während der Begriff *amor* für Liebe mehrdeutig ist und auch eine freundschaftliche Verbindung meinen kann, ist *drudaria* eindeutig erotisch, häufig sogar sexuell semantisiert.<sup>44</sup> Die Etymologie des Wortes geht aufs Keltische zurück und wurde auch als Provençalismus ins Altfranzösische übernommen (*druerie*). Die Alternative

44 Im späteren Verlauf des Romans werden dann auch Brunissens leidenschaftliche Gefühle für Jaufre (Vers 7597) sowie Jaufres Zuneigung zu Brunissen (Vers 8231) explizit als *drudaria* benannt.

zu den ‚Liebesgeschichten‘ der einen sind die ‚Rittergeschichten‘ der anderen, die damit prahlen, dass sie auf ‚Abenteuersuche‘ gehen werden (*aventuras querran*) – überall ‚dort, wo sich die Möglichkeit bieten wird, sie zu finden‘ (*aqui on trobar las poiran*). Die libidinöse Anziehungskraft des Abenteuers bekennt sich somit auf der Ebene des (individuellen oder kollektiven) Gedächtnisses in Erzählungen und auf der Ebene der Imagination in den Zukunftswünschen der Ritterschaft. Aber die schönste Pointe besteht vielleicht darin, dass das Abenteuerbegehren des Artushofes ein mimetisches ist.<sup>45</sup> Man ahmt gewissermaßen die extreme Abenteuerverfallenheit des Königs nach, der, als die Zeit des Mittagessens gekommen scheint, seinem maulenden Seneschall Queu (deutsch Kai), dem berüchtigten Lästermaul, ankündigt, er werde sich auch bei diesem Hoffest nicht zu Tisch setzen, bis ihm ein Abenteuer zuteil geworden sei.

	El rei es se vas el giratz:	[Vers 143] Der König hat sich zu ihm
	„Qexs, per enuig“, a dit, „fus natz	gewandt: / „Queu, (nur) zum Verdruss“,
	E per parlar vilanamens,	sagte er, „bist du geboren worden / und
146	E ja sabes vos veramens	um niederträchtige Reden zu führen,
	Et aves o vist molts ves	[146] und Ihr wisst doch wahrhaftig
	Qu'ieu non manjaría per res,	und habt es viele Male (selbst) gesehen,
	Tan esforçada cort qe tenga,	dass ich um nichts in der Welt essen
150	Entro qe aventura venga	würde, wie lange ich auch Hof halten
	O calque estraína novela	mag, [150] bis ein Abenteuer (daher)
	De cavalier o de piusela.“	kommt / oder irgendeine unerhörte
		Begebenheit von einem Ritter oder
		einer Jungfrau (erzählt wird).“

Nicht nur seinen Rittern, sondern auch dem König selbst soll das – in seiner Qualität zunächst unbestimmte – Abenteuer ‚entgegen kommen‘. Später wird sich herausstellen, dass das Pfingst-Abenteuer dieses Jahres in Gestalt einer gehörnten Zauberbesterie erscheint. Doch auch Artus würde statt des veritablen Abenteuers einen Plan B akzeptieren. Man könnte genauso gut ‚unerhörte Novellen‘ von einem Ritter oder von einer Jungfrau zu hören bekommen. Erneut zeigt es sich, dass es neben Erzählungen über ritterliche Abenteuer auch Liebesgeschichten geben kann, in deren Mittelpunkt dann ein junges Edelfräulein steht und wo nicht das Abenteuer um seiner selbst willen, sondern viel mehr die Liebe zur verehrten Dame gesucht wird: *querer amor* neben oder gar

45 Auf die Bedeutung des mimetischen Begehrens im Setting der Artus-Romane machte erstmals in aller Deutlichkeit aufmerksam Jing Xuan, *Subjekt der Herrschaft und christliche Zeit. Untersuchungen zu den Ritterromanen Chrestiens de Troyes*, München: Fink 2012.

anstelle von *querer aventura*. Weiterhin ist es beim Wort *estraina novela* (‚fremdartige Neuigkeit‘) unklar, ob es hier um eine „sich ereignet habende unerhörte Begebenheit“ geht,<sup>46</sup> also um ein vornehmlich außersprachliches Geschehen, oder aber um einen Bericht über dieses Geschehen, also um eine Erzählung im Medium der Sprache, vielleicht sogar um den Vortrag einer Versdichtung oder wenigstens einer Versnovelle, wie sie in der volkssprachlichen Literatur seit dem 12. Jahrhundert verbreitet sind.<sup>47</sup> Es ist darum nicht ausgeschlossen, dass solche Stellen zugleich als *mise en abyme* oder implizite Poetik gelesen werden dürfen und den Vortrag eines Ritterromans binnenfiktional spiegeln, dem die Hörer oder Leser gerade beiwohnen. Zugleich geht aus den hier analysierten Aussagen klar hervor, dass die Abenteuererzählungen der Ritterkaste bei Hofe eine offenbar nicht weniger beliebte Konkurrenz haben, nämlich die Liebesgeschichten, in deren Mittelpunkt eine edle Dame steht: Das erstere setzt das männlich codierte Begehren nach dem Abenteuer in Szene – *querer aventura* (vgl. Vers 121), das zweite hingegen das auf die Frau zentrierte Begehren nach der Liebe – *querer amor* (vgl. Vers 7554).

Was nun die Abenteuerhandlung unseres *Roman de Jaufre* betrifft, so besteht das auslösende Moment zweifelsfrei in Jaufres Abenteuerbegehren, das durch die Erzählungen seines Vaters vermittelt wurde. Er wünscht, von König Artus zum Ritter geschlagen zu werden, weil er so viel schon von ihm gehört habe, und dies impliziert zugleich, dass er sodann als anerkanntes Mitglied der Tafelrunde selbst auf die Suche nach Abenteuern gehen darf. Dass in genau diesem Augenblick Taulat erscheint und das Königspaar herausfordert, ist ein vorderhand völlig kontingentes Element.<sup>48</sup> Es gestattet nichtsdestoweniger, dass der junge Jaufre als Rächer des Hofes auf seinen ‚Abenteuerweg‘ ausgesandt wird,<sup>49</sup> um Genugtuung zu erlangen. Jaufre begegnet dann – entlang dieses Weges – unterschiedlichen Gestalten, sowohl Hilfsbedürftigen als auch gefährlichen Gegenspielern, die es zur Raison zu bringen gilt: Es sind, um die wichtigsten zu

46 So Johann Wolfgang Goethes berühmte Definition im Gespräch mit Eckermann am 29. Januar 1827.

47 Man denke im altfranzösischen Bereich an die *Lais* der Marie de France sowie an Verserzählungen wie *De Narcisus le lai* oder *Philomena*, welche Ovids *Metamorphosen* zur Vorlage haben und im Fall der *Philomena* teilweise Chrétien zugeschrieben werden. Ebenso sind im occitanischen Bereich ‚Versnovellen‘ (*novas*) aus dem 13. Jahrhundert überliefert, zum Beispiel *Las Novas del papagai* von Arnaud de Carcassès.

48 Vgl. Manuel Mühlbacher, „Der Ritterroman als Kontingenzgenerator. Zur Geschichte eines Erzählschemas zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit“, in: *Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur*, hg. v. Wolfram Ette u. Bernhard Teuber, Paderborn: Fink 2021, S. 53–76.

49 Zum glücklichen Terminus des ‚Abenteuerweges‘ siehe erneut Jing Xuan, *Subjekt der Herrschaft*, S. 41 u. öfters.



nennen, der grausame Estout; der Ritter von der weißen Lanze; der aussätzig Unhold; die schöne Burgherrin Brunissen; der väterliche Freund Augier; der von Taulat ausgepeitschte Ritter; der Riese und Bruder des Aussätzigen, der Augiers Tochter entführt hat; schließlich Taulat de Rougemeont höchstpersönlich, der von Jaufre besiegt und dem Artus zur Bestrafung überstellt wird; die Fee Gibel aus dem ‚Unterland‘, die er vor dem feindseligen Ritter Félon schützt; der Lehnsherr Mélian, der der Verbindung von Brunissen und Jaufre zustimmen muss, und nicht zuletzt König Artus und Königin Guillamier, auf deren Burg Cardeuil die Hochzeit des Paares gefeiert wird.

Es lassen sich all diese Themenkomplexe, die vielfältig ausgestaltet sind und weitere Akteure einbeziehen, als Stationen des ‚Abenteuerweges‘ auffassen. Wiewohl einzelne Begebenheiten personell oder thematisch miteinander verknüpft sein können (der Riese ist der Bruder des zuvor bestraften Aussätzigen; der misshandelte Ritter ist der Lehnsherr der Gemarkung; dessen Gegenspieler Taulat ist zugleich der böse Ritter, der den Artus-Hof beleidigt hat), sind die Herausforderungen, Konfliktsituationen und die daraus entspringenden Abenteuer strukturell betrachtet voneinander grundsätzlich unabhängig. Von der Handlungslogik her könnten sie auch zu einer anderen Reihenfolge geordnet sein. Jaufre gelangt auf seinem ‚Abenteuerritt‘ deswegen von einer Bewährungsprobe zur nächsten, weil die Handlungsorte nacheinander oder beieinander auf seinem topographischen ‚Weg‘ liegen. Die Eigenart der Serie ergibt sich somit dank engerer oder weitläufigerer Nachbarschaft nicht etwa aus zwingender Kausalität oder Ähnlichkeit, sondern aus dem Prinzip der Kontiguität. Das heißt: Der ‚Abenteuerweg‘ ist ein für die sukzessive Narrativierung hin offener ‚Parcours‘;<sup>50</sup> er entspricht somit dem Tropus der Metonymie und bildet – wenn man Lacan hier Glauben schenken darf – in gewisser Weise die Triebökonomie des Begehrens ab, nämlich des Begehrens nach dem Abenteuer: „... dire que le désir de l’homme est une métonymie“<sup>51</sup> – „zu sagen, dass das Begehren des Mannes eine Metonymie ist“.

50 Zur Praxis des ‚Raums‘ (*espace*) als ‚Parcours‘, der in zeitlicher Sukzession von einem ‚Ort‘ (*lieu*) zum nächsten führt, siehe Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris: Union Générale d’Éditeurs 1980, S. 175–227; insbesondere zur Unterscheidung von ‚Ort‘ und ‚Raum‘ S. 208–210. Certeaus Modell gestattet es, der sogenannten ‚Abenteuerzeit‘ ein topographisches Korrelat zuzuordnen. Zum Konzept einer ‚Abenteuerzeit‘ siehe 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 a. M.: Fischer 1989.

51 So in der berühmten Schlusspassage des Aufsatzes von Lacan: „L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud“, in: ders., *Ecrits*, S. 493–528, ebd. S. 528. Zu einem von Lacan inspirierten Blick auf die mittelalterliche Literatur siehe auch Robert A. Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Age (Le conte du Graal)*, Paris: Seuil 1980.

#### 2.4. *Die Liebesgeschichte zwischen Brunissen und Jaufre*

Mit der bislang gegebenen Beschreibung ist die Modellierung der Triebökonomie im *Roman de Jaufre* noch nicht hinreichend erfasst. Denn die knappen Bemerkungen zu den miteinander durch Kontiguität verketteten Abenteuer-Episoden haben einen wichtigen Aspekt des Werks ausgeblendet: die Liebesgeschichte zwischen Brunissen und Jaufre, die aus der Serie der Abenteuer erwächst und kunstvoll in sie eingefügt ist. Rekapitulieren wir auch hier die wesentlichen Stationen der Handlung: Jaufre gelangt des Nachts zu einem wunderschönen Garten zu Füßen einer Burg und legt sich dort schlafen. Er stört durch sein Eindringen jedoch den Gesang der Vögel, dem die Burgherrin Brunissen lauscht, so dass sie Verdacht schöpft. Nacheinander werden drei Ritter zu Jaufre geschickt, die ihn zur Herrin führen sollen. Doch Jaufre möchte nicht am Schlafen gehindert werden und verweigert sich ihrem Ansinnen. Nacheinander ficht er mit jedem der Ritter einen Zweikampf aus, den er mühelos gewinnt und legt sich dann wieder schlafen. Als die drei Ritter erkennen, dass sie im Waffenkampf nichts gegen Jaufre ausrichten können, überwältigen sie ihn mit Unterstützung des Seneschalls nach völlig unritterlicher Manier zu viert, und schleppen ihn zu ihrer Herrin, die den Eindringling verhört.

Doch zum strengen Verhör durch die Burgherrin, auf das Jaufre stets höflich antwortet, tritt ein Subtext hinzu, den der auktoriale Erzähler verantwortet und der über die Dynamik der Triebnatur Auskunft erteilt. Aus der Perspektive des jeweils Anderen wird eine *descriptio corporis* gegeben: für Jaufre aus Brunissens Sicht (Vers 3567–3574) und für Brunissen aus Jaufres Wahrnehmung (3610–3621). Es kommt zum wechselseitigen *innamoramento*, zum ‚Sichverlieben‘. Brunissens Stirn, Hals, Gesicht, Mund und Augen haben Jaufres Blick getroffen und lösen bei ihm Verliebtheit aus: „Qe-l sun ins el cor devalatz. / Aisi fo leu enamoratz.“ (Vers 3616 f.) – „Denn sie sind ihm ins Innere seines Herzens hinabgestiegen, / so hat er sich sofort verliebt.“ Und über Brunissen heißt es: „Car Amors l'a al cor nafrada / De sun dart ...“ (Vers 3644 f.) – „Denn die Liebesgöttin hat sie (scil. Brunissen) im Herzen versehrt / mit ihrem Pfeil ...“ (Es ist hier zu beachten, dass *Amors* im Occitanischen Femininum und dementsprechend auch die Personifikation weiblich ist). Die anziehende Gestalt des Ritters Jaufre in seiner glänzenden Rüstung und die anmutige Schönheit der Brunissen lösen diese Verliebtheit völlig unwillkürlich aus – ganz gegen die Absichten der Beteiligten. Darum kommt es auch nicht zu einem aufrichtigen Liebesgeständnis, sondern die Verliebtheit wird von beiden dissimuliert. Immerhin verspricht Jaufre der Brunissen nach den Regeln höfischer Courtoisie seinen allerhöchsten Respekt; Brunissen ihrerseits verschiebt die Bestrafung des Eindringlings großzügig auf den kommenden Tag und gewährt dem ungebetenen Gast vorderhand einen Schlafplatz im Saal, wo ein Bett für ihn bereitet wird.

Der Seneschall geleitet Jaufre dorthin und lässt ihn von gleich 100 Rittern bewachen. Jaufre schläft sofort ein, wird aber später durch lauten Lärm geweckt: Zu bestimmten Stunden klagen nämlich alle Bewohner der Burg, um sich an das grausame Schicksal des Lehnsherren zu erinnern, der von Taulat gefangen gehalten wird; das Reden über diesen Schmerz unterliegt allerdings einem strengen Tabu, und wer dennoch danach fragt, wird hart bestraft. Jaufre, der von den Hintergründen nichts weiß, fragt natürlich und wird grob verprügelt. In derselben Nacht finden zudem zwei parallel geführte Minne-Meditationen statt: Brunissen kann in ihrer Kammer nicht einschlafen; vom Liebespfeil getroffen vergegenwärtigt sie sich die Vorzüge dieses attraktiven, wiewohl vermutlich mittellosen Ritters. Auch Jaufre wird sich, als er gegen Ende der Nacht wieder wach im Bett liegt, seiner Liebe zu Brunissen bewusst. Er hegt allerdings keinerlei Hoffnung, sie erobern zu können, da er sozial weit unter ihr steht und die Liebesbeziehung zu einer Frau vom Mann nicht erzwungen werden darf. Schließlich ergreift Jaufre gegen Morgen in einem unbewachten Augenblick die Flucht; er rechnet nicht mit Brunissens Gegenliebe und will durch diese Finte weiteren Schlägen sowie der angedrohten Bestrafung entgehen. Er nimmt seine Waffen, steigt aufs Pferd und reitet davon. Als Brunissen wenig später das leere Bett ihres Gastes entdeckt, ist sie enttäuscht und erzürnt; sie stellt den Seneschall zur Rede und schickt ihn aus, Jaufre umgehend ausfindig zu machen und zurückzuholen.

Lange wird der Seneschall vergeblich suchen. Jaufre indes erlebt während dieser Zeit weitere Abenteuer und vollbringt Heldentaten, die sich am Artushof und an anderen Orten herumsprechen. Vor allem hat er endlich Taulat unschädlich gemacht, der den jovialen Lehnsherrn und viele seiner Unterstützer gefangen hielt und die gesamte Gemarkung tyrannisierte, Brunissens Lehen eingeschlossen. Als Jaufre zum zweiten Mal bei Augier zu Gast ist, wird in einer privaten Unterredung mit dessen entführter und wieder befreiter Tochter auch deutlich, dass Jaufre keine Liebesbeziehung zu einer anderen Frau einzugehen wünscht. Erneut reitet er davon, stößt nun aber auf den Seneschall und wird von diesem im Namen der Brunissen förmlich nach Montbrun eingeladen. Bei der Ankunft reitet ihm die Burgherrin entgegen und überreicht ihm eine Blume als Zeichen der Vergebung. Das Paar verständigt sich kurz darauf, am nächsten Morgen miteinander ausführlicher zu sprechen, dann legt man sich schlafen. In der Nacht werden parallel zwei Selbstgespräche geführt, welche die Form von ‚Liebesklagen‘ (*planhs*) haben. Brunissen wird klar, dass Jaufre auch ohne Reichtum und hohen Rang ihre Liebe verdient; sie hofft zwar der Schicklichkeit halber, er werde ihr seine Liebe von sich aus antragen, beschließt am Ende jedoch, nötigenfalls selbst die Initiative zu ergreifen und es wie berühmte Heroinnen der Liebesdichtung zu tun, von Dido angefangen bis hin zu Isolde, Blanchefleur oder die Fenice aus Chrétiens

*Cligès*. Jaufre jedoch betrauert sein Schicksal und ist sich gewiss, dass die sozial so hochstehende Brunissen einen Liebesantrag von seiner Seite ablehnen werde. In diesen ‚Klagen‘ sprechen die beiden Liebenden authentisch und abseits der sozialen sowie höfischen Konventionen. Der ersehnte *solatz*, die zwanglose Konversation des nächsten Morgens, verläuft dann doch so, dass die Konversationspartner nur schwer aus den ihnen gesellschaftlich zugedachten Rollen ausbrechen können. Doch am Ende gesteht Jaufre seine bedingungslose Liebe zu Brunissen, und sie ist umgekehrt bereit, ihn zu ‚ihrem Herrn‘ zu machen, stellt aber die Bedingung, dass er sie zu seiner Ehefrau nehmen solle, damit sie sicher sein könne, nicht wieder von ihm verlassen zu werden. Jaufre ist dazu nur allzu gern bereit, will auch Brunissens Lehen mit deren Männern gegen alle Feinde verteidigen, jedoch werde er von vornherein auf alle Besitz- oder Herrschaftsansprüche verzichten. Es geht ihm nur darum, Brunissens edle Liebe zu gewinnen, nicht um Rang, Macht oder materiellen Reichtum.

Zur Eheschließung muss das Paar die Zustimmung des Lehnsherrn Mélian einholen, zu dessen Burg man sich begibt. Hier werden noch einmal Reden im Zeichen der Dissimulation gehalten. Jaufre tritt bescheiden auf, bezeichnet eine Heirat mit Brunissen als jenseits seiner Möglichkeiten, akzeptiert dann aber umso freudiger Mélians Angebot, er werde dank seiner Autorität als Lehnsherr Jaufres Verheiratung mit Brunissen in die Wege leiten. Im darauffolgenden Gespräch mit Brunissen trägt Mélian seiner Vasallin eine Hochzeit mit Jaufre an, woraufhin diese vorgibt, sie sei dazu lediglich aus Loyalität gegenüber Mélian bereit und verlange, dass die Trauung am Hof des Königs Artus stattfinde. In dieser Form wird der Sachverhalt dann auch Brunissens Lehnsleuten dargestellt. Dass die Verbindung der innigste Herzenswunsch der beiden Brautleute ist, bleibt in der höfischen Welt geheim. Brautpaar und Mélian ziehen mit all ihren Leuten nach Cardeuil, wo Artus das Hochzeitsfest in aller Pracht ausrichtet. Bei der Trauung wird der Erzbischof das Paar allerdings ausdrücklich fragen, ob die Verbindung auch nach beider Wunsch sei.

9742	E pres a cascu demandar Si a l'un de l'autre agrat, Et amdui ann o autrejat.	[Vers 9742] Und (der Erzbischof) ließ es sich nicht nehmen, einen jeden zu fragen, / ob der eine am anderen (auch) sein Gefallen habe, / und beide haben das bekräftigt.
------	--	--

So wird an dieser Stelle geschickt das im 12. Jahrhundert durchgesetzte Konsens-Prinzip der Kanonisten auch am Artus-Hof als Voraussetzung einer rechtsgültigen Ehe eingeführt. Die Liebesgeschichte von Jaufre und Brunissen endet freilich noch nicht in Cardeuil, sondern auf der Burg Montbrun, wohin

man zurückkehrt und wo das Paar in Brunissens Kammer die erste gemeinsame Nacht verbringt.

10855	Puis Brunesen es s'en intrada En sa cambra tota privada E puis es se Jaufre intratz Apres, si sun esems colgatz	[Vers 10855] Dann ist Brunissen da eingetreten / in ihre ganz private Kammer, / und dann ist (auch) Jaufre dort eingetreten / und danach sind sie zusammen gelegen.
-------	--	---

Es folgt am nächsten Tag noch eine heitere Schlusspointe: Auf dem Weg zur gemeinsamen Morgenmesse wird der Lehnsherr Mélian dem frischgebackenen Ehemann Jaufre süffisant versichern, dass für ihn von den Vögeln des Gartens künftig keinerlei Gefahr mehr ausgehen würde; sie hätten doch die ganze Nacht hindurch gezwitschert, so dass niemand das Brautpaar habe stören können.

## 2.5 *Die Struktur der Liebesgeschichte im Verhältnis zur Abenteuerhandlung*

Der Ritter sucht ganz bewusst das Abenteuer, auch wenn er aufgrund von dessen Unbestimmbarkeit nicht wissen kann, was genau auf ihn zukommen und welche Form es annehmen wird; jedenfalls wünscht er, dass ‚etwas auf ihn zukommen‘ möge. Dagegen sucht der höfische Ritter nicht absichtsvoll nach der Liebe; sein Begehren nach der Liebe ist ihm nicht einmal bewusst. Die Liebe kommt auf ihn zu, aber unversehens: Sie überfällt ihn, ohne dass er wüsste, wie ihm geschieht. Und was hier vom Ritter gesagt ist, gilt auch von seiner Dame. Im *Roman de Jaufre* ist dieser Sachverhalt besonders plastisch gezeichnet. Im Garten der Burg Montbrun erlebt Jaufre drei Abenteuer, als ihn die Ritter daraus vertreiben wollen, und er weiß sofort, wie er sich verhalten muss: Er kämpft gegen sie und besiegt sie. Als er dann doch festgenommen und vor Brunissen geführt wird, ergibt sich ein Paradoxon: Brunissen ist prospektiv seine Gegnerin, die ihn zur Verantwortung ziehen wird, und doch ist er von ihrer Schönheit so geblendet, dass er sich ihr wehrlos ausliefert. Das Gleiche gilt für Brunissen: Sie plant ursprünglich, den fremden Eindringling für sein Vergehen zu bestrafen, und stattdessen verliebt sie sich in ihn, als sie ihm gegenübersteht. Der Blick auf die Gestalt und insbesondere in die Augen des jeweils anderen löst nach den mittelalterlichen Liebeslehren das *innamoramento* aus, welches hier in vollkommener Harmonie wechselseitig geschieht. Daraus ergibt sich alles Weitere für die ‚Triebchicksale‘ des Paares. Im konkreten Fall hält der verliebte Jaufre seine Liebe für aussichtslos, flieht aus der Burg, wird später wieder zurückgerufen und freundlich empfangen, versöhnt sich mit Brunissen, gesteht ihr seine Liebe und schließt zuletzt mit ihr die Ehe. Das Verhalten der

Brunissen und des Jaufre ist zueinander komplementär. Wo der eine aus der Burg flieht, lässt ihn die andere wieder dorthin zurückholen. Wo er es nicht wagt, sie um ihre Liebe zu bitten, ermuntert sie ihn förmlich dazu, es doch zu tun. Wo er der bescheidene Freund sein will, der keine Ansprüche anzumelden hat, fordert sie ihn im entscheidenden Liebesgespräch auf, sie zur Ehefrau zu nehmen. All diese Vorgänge werden mit hoher psychologischer Sensibilität geschildert. So kristallisiert sich in der Abfolge der Ereignisse stufenweise das Liebesbegehren, das zunächst allenfalls latent war, und es wird schließlich manifest. Die Sukzession der Phasen ist hier keineswegs beliebig, sondern diese bauen nach dem Prinzip der Steigerung aufeinander auf: 1. der Anblick des Gegenübers und das Sichverlieben; 2. die Krise der Trennung; 3. Rückkehr, Versöhnung und Geständnis der Liebe; 4. Heirat; 5. Hochzeitsnacht – all das sind, wie man so sagt, *gradus amoris*, ‚Stufenleitern der Liebe‘.

Aus den Abbildungen des illuminierten Codex A lässt sich unschwer eine Sequenz von Bildern zusammenstellen,<sup>52</sup> welche genau diese Liebesgeschichte des Paares veranschaulichen und deren wichtige Stationen vor Augen führen: Jaufres nächtliche Ankunft im Garten der Burg Montbrun (Fig. 2.8); sein Kampf mit einem der Ritter, die ihn vertreiben sollen (Fig. 2.9); seine Festnahme (Fig. 2.10); das Verhör durch Brunissen (Fig. 2.11); die Zuweisung des Schlafplatzes im Saal durch den Seneschall (Fig. 2.12); Jaufre wird geschlagen, weil er die verbotene Frage gestellt hat (Fig. 2.13); Jaufre flüchtet und reitet davon (Fig. 2.14); Brunissen entdeckt das verwaiste Bett (Fig. 2.15); Jaufre wird bei seiner Rückkehr zur Burg Montbrun festlich empfangen (Fig. 2.16); versöhnliches Gespräch mit Brunissen (Fig. 2.17); Morgenmesse am nächsten Tag und Aufstieg zum Saal im Palas (Fig. 2.18); intimes Zwiegespräch oder *solatz* des Paares (Fig. 2.19); die Hochzeitsnacht des Paares (Fig. 2.21). Solch eine logisch zwingende Anordnung ergibt sich aus den dargestellten Abenteuern nicht unmittelbar. Der Abbildungsteil bietet hiervon eine äußerst knappe Auswahl: Die beiden durch die Magie des Zauberers zu erklärenden Tierabenteuer des Königs Artus mit der gehörnten Bestie vor dem Mittagmahl am Pfingsttag (Fig. 2.2, 2.3 und 2.4) sowie mit dem Greif nach dem Hochzeitsmahl (Fig. 2.20); die Ankunft des Jaufre am Artus-Hof, um sich zum Ritter schlagen zu lassen (Fig. 2.5); Jaufres Kampf und Sieg über den bösen Estout (Fig. 2.6); Jaufres Kampf mit dem hünenhaften Aussätzigen (Fig. 2.7). Den Betrachter des Buches beeindruckt selbstredend die Plethora, die Fülle der unzähligen Abenteuer-Abbildungen, insbesondere der immer wieder ähnlichen Zweikämpfe. Bei der Liebesgeschichte des Paares hingegen haben wir es nicht wie

52 Die hier und im Folgenden genannten Miniaturen sind, wie oben erwähnt, am Ende des Artikels dokumentiert.

bei der Abenteuergeschichte des Ritters mit der Serialität einzelner Episoden zu tun, sondern mit einer Verkettung klimaktisch geordneter Handlungen.

Die Forschung hat mehrfach darüber debattiert, was die Form des Ritterromans ausmacht: Die episodenhaften *contes d'aventure* sind meist in sich abgeschlossen und könnten rein theoretisch auch umgestellt werden; sie zeichnen sich allerdings oft durch Symmetrie-Effekte oder durch die Wiederkehr von Figuren und Themen aus. Die ‚Zusammenfügung‘ der einzelnen Segmente zu einer kunstvollen Langerzählung wird häufig gemäß der von Chrétien übernommenen Ausdrucksweise als die *conjointure* bezeichnet.<sup>53</sup> Eine besonders wirkungsreiche Forschungsmeinung erkennt mit Hugo Kuhn in der Anordnung der Abenteuer, die durch eine Krise unterbrochen und dann erneut in einem zweiten Lauf durchwandert werden, einen „Doppelweg“ oder „doppelten Kursus“.<sup>54</sup> Man kann die *conjointure* als ein besonders kunstsinniges Arrangement der Abenteuersegmente betrachten, das Kurzerzählungen in einem großen Erzählkörper, einem Roman, vereinigt: Darin darf der Erzählfaden der Episoden gegebenenfalls unterbrochen und nach Einschüben wieder aufgenommen werden und die einzelnen Begebenheiten können zueinander in ein Verhältnis der Korrelation, der Spiegelung oder der Überbietung gebracht werden.<sup>55</sup> Eine weitere Möglichkeit der Deutung besteht darin, dass man die Ausgestaltung des *conte d'aventure* zur *conjointure* auch als Hinweis auf die Präsenz eines zum Abenteuer komplementären Erzählstrangs versteht, in dem der Abenteuerritter eine Frau gewinnt und ein Liebespaar über viele Fährnisse hinweg am Ende glücklich zusammenfindet.<sup>56</sup>

53 „E tret d'un conte d'aventure / une molt bele conjointure.“ – „Und er (scil. der Autor) überführt die Erzählung eines Abenteuers in eine sehr schöne Komposition.“ (Chrétien, *Erec et Enide. Erec und Enide*, (Altfranzösisch/Deutsch), übers. u. hg. v. Albert Gier, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987, Vers 13 f. Vgl. hierzu auch Bernhard Teuber, „Wie Mann ein Ritter wird. Wege der Initiation im arthurischen Erzählen des Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*)“, in: *Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens. Heldenlieder, Romane und Novellen in ihrem kulturellen Kontext*, hg. v. dems., Hans Sauer u. Gisela Seitschek, Heidelberg: Winter 2016, S. 139–158.

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

55 Vgl. etwa zur Affinität einer solchen Romanstruktur des „Doppelweges“ die Ausführungen zur Figurelexegese der Theologen bei 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 XII<sup>e</sup> siècle*, hg. v. Jean Frappier u. Reinhold R. Grimm, Heidelberg: Winter 1978, S. 25–59.

56 Reto R. Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour* (*Chrétien de Troyes*), Paris: Honoré Champion 1947.

Prinzipiell lässt sich die Zuordnung von Abenteuer- und Liebeshandlung als eine Komposition beschreiben, bei der serielle Elemente eines Paradigmas – des Abenteurers – in die Sukzession eines narrativen Syntagmas eingefügt werden, worin eine Liebesgeschichte erzählt wird. In Anlehnung an Positionen der Komödientheorie kann man diese Liebesgeschichte als eine ‚anderweitige Handlung‘ bezeichnen, in die immer wieder Episoden des Abenteuer-Paradigmas eingespeist werden.<sup>57</sup> Während die Abenteuerhandlung auf das Abenteuerbegehren und auf den Ritter als den männlichen Akteur fokussiert ist, stehen im Mittelpunkt der Liebeshandlung das Liebesbegehren und die weibliche Akteurin, nämlich die begehrte Dame, die über das Schicksal ihres Verehrers entscheidet und in deren Hand allein es steht, die Geschichte zu einem glücklichen Ende zu führen. Das strukturelle Wechselspiel dieser Struktur lässt sich – schematisierend und vereinfachend – in Form einer Graphik darstellen:

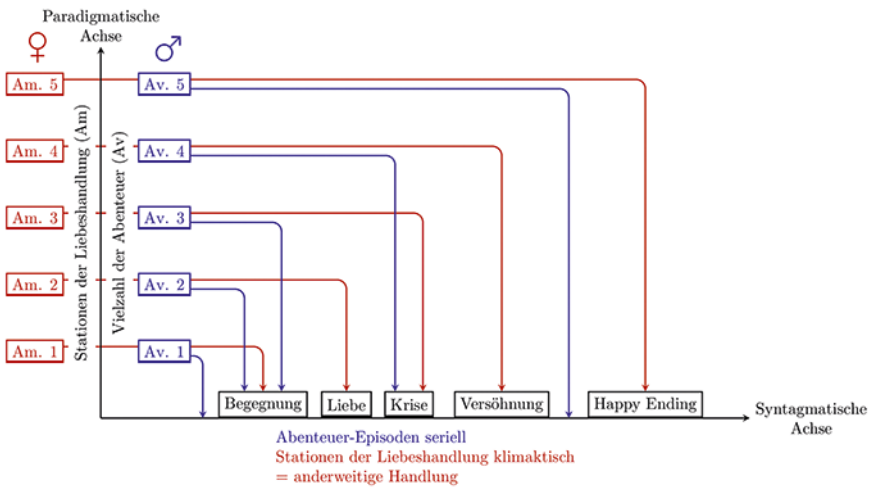


Fig. 2.1 Narratives Schema der Abenteuerepisoden und der Liebeshandlung im arthurischen Ritterroman.

Der Terminus der ‚anderweitigen Handlung‘ bedarf freilich eines Kommentars: Man könnte die ‚anderweitige Handlung‘ als eine rein konventionelle Geschichte betrachten, die topische Versatzstücke verwendet und keine gesteigerte Aufmerksamkeit des Lesers verdient, weil sie der Abenteuerhandlung lediglich

57 Vgl. bezüglich der Komödientheorie und der Bedeutung der ‚anderweitigen Handlung‘ nochmals Warning, „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“, in: *Das Komische*, hg. v. dems. u. Wolfgang Preisendanz, München: Fink 1976 (Poetik und Hermeneutik, Band VII), S. 279–333.



als eine notwendige Stütze dient. Im arthurischen Ritterroman trifft diese Betrachtungsweise allerdings nicht zu. Denn die dort verhandelten Liebesgeschichten sind literarische Schöpfungen besonderen Ranges und eigenen Rechts. Dafür sorgt die subtile Liebespsychologie, welche die Texte von ihren Figuren zeichnen und die das Interesse der Adressaten und – vor allem wohl – der Adressatinnen zu fesseln vermögen.

Wenn es im Ritterroman ein *reading for the plot* gibt,<sup>58</sup> dann keineswegs nur deshalb, weil man wissen will, wie der Ritter ein gefährliches Abenteuer besteht, sondern weil man auch gespannt ist, wie sich die Liebesgeschichte weiterentwickeln wird. Es liegt durchaus nahe, die Frage nach dem ‚Sinn‘ eines solchen Romans (altfranzösisch *sen / sens, san / sans*; altoccitanisch *sen / sens*), der laut Chrétien zum bloßen ‚Stoff‘ (*matière*) hinzutrete,<sup>59</sup> so zu beantworten, dass hiermit auf eine *entenensa d'amor* angespielt sei, auf ein Verständnis und ein Verstehen der Liebe. Die altoccitanische Bezeichnung *entenensa d'amor* hat bezeichnenderweise im Altfranzösischen keine klare Entsprechung. Der Vergleich zwischen den Romanen Chrétiens und dem anonymen *Roman de Jaufre* belegt, dass sowohl in der Literatur des Nordens als auch des Südens die Liebespsychologie im Ritterroman eine enorm wichtige Rolle spielt. Zugleich scheint jedoch auf, dass die Liebespsychologie der ‚Provençalen‘ noch subtiler und feinfühlicher beobachtet und beschreibt, als dies bei Chrétien ohnehin schon der Fall ist. Profiliert wird im Süden ganz besonders die subjektive Selbstaussprache der Liebenden, die sich dem Konformitätsdruck der Gesellschaft widersetzt. So verwundert es auch nicht, dass in der oben zitierten Einleitungspassage des *Roman de Jaufre cavalaria* und *drudaria* parallel und gleichsam komplementär verortet werden. Wenn darin, wie oben vermutet, eine implizite Poetik enthalten ist, dann besteht diese darin, dass im vorliegenden Werk episodenhafte Abenteuererzählungen (*aventuras* im Plural) und die Geschichte einer unvergleichlichen Liebe (*drudaria* im Singular) zusammengeführt und zu einem ‚Roman‘ komponiert werden. Für die Besonderheit dieser bis dahin ungewöhnlichen Verfahrensweise wird im Süden ein poetologisches Bewusstsein manifest, welches im Norden eher in der Latenz verbleibt.

Sowohl die Abenteuerhandlung als auch die Liebeshandlung zielen auf libidinös besetzte Handlungsziele und bestimmen demzufolge die Triebchicksale der Akteure. Doch ist das männlich codierte Abenteuerbegehren auf

58 Zu Begriff und Konzept vgl. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1992.

59 „Matiere et san li done et livre / la contesse ...“ – „Stoff und Sinn gibt und liefert ihm [scil. dem Buch] die Gräfin“ (Chrétien: *Le Chevalier de la charrette ou le Roman de Lancelot*, hg. v. Charles Méla, Paris: Le Livre de Poche 1992 [Lettres gothiques], Vers 26 f.).

den Parcours durch den Raum gerichtet und – wie sich in Anlehnung an Lacan formulieren ließ – durch Kontiguität und Metonymie bestimmt. Das weiblich dominierte Liebesbegehren zielt hingegen nicht primär auf die Bewegung im Raum, sondern es soll der geliebte Körper des Anderen gewonnen werden. Symbolisiert wird dies weniger durch Metonymien, die auf topographischer Kontiguität beruhen, als durch Tropen, die auf einer Ähnlichkeitsrelation gründen zwischen dem Symbol und seinem Objekt, dem Körper. Im *Roman de Jaufre* begegnen zwei Modi solcher Symbolisierung. Brunissen ist in der Szene des Innamoramento fasziniert von Panzerhemd und Helm des Jaufre, als er plötzlich vor ihr steht.

	E Jaufre es en pes levatz,	[Vers 3567] Und Jaufre stellte sich auf seine Füße, / und er war hochgewachsen und wohlgestaltet /
	E fu grans e ben faisonz,	[3570] und reich gekleidet mit
	E d'ausberc ricamen vestiz	einem schmucken, glänzenden
3570	Que fo bels e clars, e forbitz	Panzerhemd, und blankpoliert war
	Sun elme, clars e resplandens.	(auch) / sein Helm, der glänzte und
	E estet denant Brunissens	strahlte. / Und er stand vor Brunissen /
	En pes, e a-l mut fort garat,	auf seinen Füßen, und sie hat ihn sehr
3574	E puis apres a-l demandat ...	eindringlich betrachtet, / [3574] und
		danach stellte sie ihm eine Frage.

Natürlich steht die Rüstung des Jaufre auch für dessen Körper, den Brunissen sofort zu begehren beginnt. Umgekehrt wiederum vergegenwärtigt sich Jaufre in der Nacht vor der entscheidenden Aussprache mit Brunissen, als er in langem Selbstgespräch seine Liebesklage artikuliert, den Augenblick, da Brunissen ihm bei der Rückkehr zur Burg eine Blume überreicht hat.

	Mas merce cre que trobarai,	[Vers 7458] Noch größere Huld, glaube ich, werde ich (bei ihr) finden (dürfen), /
	Qe ja-m fes ella bel senblant,	denn sie hat mir bereits schöne Augen
7460	E m'a servit et onrat tant,	gemacht, / [7460] und sie hat mich so
	Jent acullit e jent profert,	zuvorkommend bedient und geehrt, /
	Que ben pusc conoiser apert	freundlich empfangen und freundlich
	Que per entenensa d'amor	beherbergt. / So kann ich in aller
7564	O fetz, cam mi donet la flor.	Offenheit erkennen, / dass sie ihre
		Liebe zum Ausdruck bringen wollte /
		durch ihr Handeln, als sie mir die
		Blume schenkte.

Auch die wohlriechende Blume, die Brunissen dem Jaufre zur Begrüßung entgegenhält, besitzt eine symbolische Funktion und steht in letzter Instanz für den Körper der Schenkerin, für die *totius personae concessio*, von der Andreas Capellanus spricht und die Brunissen zu guter Letzt dem Jaufre gewähren

wird. Will man nach dem Tropus fragen, der hier benutzt wird, liegt es nahe, wiederum von der Metonymie auszugehen: Brunissen hält die Blume in ihrer Hand, die zum Zeichen der Huld und der Liebe wird, und Jaufre trägt den Helm auf seinem Kopf und das Kettenhemd an seinem Leib – beides Requisiten, die für Brunissen zum Objekt ihrer Begierde geworden sind. Insofern gilt weiterhin Lacans Hypothese, dass das Begehren metonymisch operiere. Aber es sind diese eng an den Körper gebundenen Attribute doch mehr als bloße Metonymien, die ihrem eigentlichen Signifikat allein auf Grund der mehr oder weniger zufälligen, letztlich kontingenten Kontiguität zuzuordnen wären. Dank der kulturell konstruierten Ähnlichkeitsrelation, die ihnen anhaftet, bedeuten sie von sich selbst aus etwas, sie sind übercodiert. Die glänzende Rüstung steht für die Ritterlichkeit, die Kampfes- und auch die Manneskraft des Jaufre, und die Blume steht für den Liebreiz und die Schönheit von Brunissens begehrenswertem Körper, für ihren Schoß. So nähern sich die Metonymien der Metapher an; und in der Tat hatte schon Lacan Schwierigkeiten, die Metonymie klar von der Metapher zu unterscheiden.<sup>60</sup> Als Beispiel für eine Metapher nennt er nämlich, gestützt auf einen Vers von Victor Hugo aus dessen biblischem Ruth-Epos, die ‚Garbe‘, die dort für Ruths Beschützer Boas stehe: „Sa gerbe n'était pas avare ni haineuse.“ – „Seine Garbe war weder geizig noch feindselig.“ Dabei ist die Garbe zunächst einmal das Produkt von Boas' bäuerlicher Arbeit und somit Metonymie für dessen ganzes Haus, in das Ruth einheiratet wird. Aber wie Jaufres Rüstung oder Brunissens Blume ist die reiche ‚Garbe‘ zugleich auch ein Zeichen für die Freundlichkeit, Großzügigkeit sowie nicht zuletzt für die Fruchtbarkeit und Zeugungskraft des Boas, welcher der Urgroßvater von König David sein wird. Somit symbolisiert die ‚Garbe‘ Ruths Liebesbegehren nicht ausschließlich im Modus der Metonymie, sondern auch im Modus der Metapher. Laut Lacans weiterführendem Gedanken ist freilich nicht nur das Begehren metonymisch strukturiert, sondern es ist auch die Metapher ein Symptom des sonst unbewusst bleibenden Tribschicksals. Im *Roman de Jaufre* sieht das so aus: Brunissens Liebesbegehren produziert die ‚Metapher‘ von der glänzenden Ritterrüstung *als ihr Symptom*, das zugleich auf das Abenteuerbegehren des Jaufre verweist; und umgekehrt produziert Jaufres Abenteuerbegehren die ‚Metapher‘ der duftenden Blume *als sein Symptom*, welches auf das Liebesbegehren der Brunissen verweist. So artikulieren sich im einzig erhaltenen Artus-Roman Occitaniens der abenteuerliche Parcours der *cavalaria* und die liebeskundige Psychologie der *drudaria* zur *bele conjointure* eines poetischen Organismus, der weit über das Tribschicksal des Abenteurers hinausgeht und es doch als einen wesentlichen Bestandteil seiner selbst bewahrt.

60 Vgl. Lacan, „L'instance de la lettre“, S. 258.

Abbildungen der Handschrift A des *Roman de Jaufre* aus der  
Bibliothèque nationale de France (fr 2164)



Fig. 2.2 Des Königs Artus erstes Abenteuer: Ein Mädchen wird von einer wilden Bestie bedroht; er eilt ihm zu Hilfe (fol. 2v).

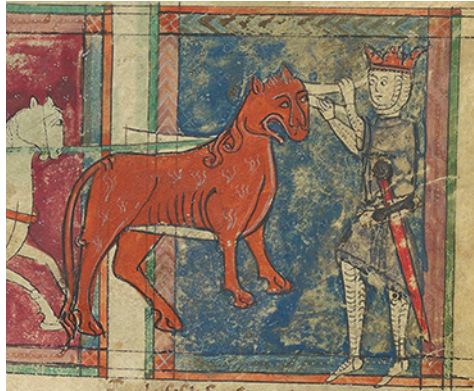


Fig. 2.3 König Artus versucht, die gefährliche Bestie an den Hörnern zu fassen (fol. 3r).



Fig. 2.4 König Artus hat sich im Gehörn der Bestie verfangen und hängt über einer Bergklippe (fol. 3v).



Fig. 2.5 Der junge Knappe Jaufre stellt sich dem König Artus und seiner Gemahlin vor (Ausschnitt fol. 4r).



Fig. 2.6 Jaufres Zweikampf zu Pferd mit dem bösen Ritter Estout, der ihn aus dem Sattel hebt, woraufhin er zu Fuß weiterkämpfen muss und am Ende siegen wird (fol. 10r).



Fig. 2.7 Jaufre trifft auf den hünenhafte Aussätzigen, der ihn mit einer Keule bedroht und den er sodann in einem fürchterlichen Kampf besiegt (fol. 38v).



Fig. 2.8 Nächtliche Ankunft des ermatteten Jaufre im Garten der Brunissen auf Burg Montbrun (Ausschnitt fol. 37v).



Fig. 2.9 Jaufre hebt im Zweikampf einen von Brunissens Rittern aus dem Sattel, die ihn aus dem Garten vertreiben wollen (fol. 38r).





Fig. 2.10  
Jaufre wird nach drei gewonnenen  
Zweikämpfen von gleich mehreren  
Männern der Brunissen unehrenhaft  
festgenommen und vor sie in den Palas  
gebracht (fol. 41r).



Fig. 2.11  
Erste Begegnung des Paares; vermutlich  
Simultandarstellung – obere Galerie:  
Brunissen und ihr Seneschall besprechen  
sich; untere Galerie: im Beisein des  
Seneschalls (links) verhört Brunissen  
(Mitte), förmlich gekleidet, den Jaufre  
(rechts); schon hier verlieben sich die  
beiden insgeheim (fol. 41v).



Fig. 2.12  
Der Seneschall geleitet Jaufre zum  
Bett, das Brunissen für ihn im Saal hat  
vorbereiten lassen (Ausschnitt fol. 43r).



Fig. 2.13  
Jaufre wird von den Rittern der  
Brunissen, die seinen Schlaf bewachen,  
geschlagen, weil er nach dem Grund ihrer  
Klagerufe fragt; sie beklagen nämlich die  
Gefangenschaft und die Qualen ihres  
Lehnsherrn (fol. 44r).



Fig. 2.14  
Dem Jaufre ist die Flucht aus der Burg Montbrun gelungen, und er reitet davon – neuen Abenteuern entgegen (Ausschnitt fol. 45r).



Fig. 2.15  
Brunissen entdeckt das verwaiste Bett von Jaufre und ist verärgert über dessen Flucht (fol. 46r).



Fig. 2.16  
 Rechts oben: Jaufre kehrt mit Gefolge nach Montbrun zurück; rechts unten: Musikanten reiten ihm entgegen; ebenso Brunissen und ihre Begleiterinnen, laut Text hält Brunissen eine duftende Blume in der Hand, was hier nicht dargestellt ist (fol. 73r).



Fig. 2.17  
 Erstes Gespräch nach dem Wiedersehen zwischen Brunissen und Jaufre im Palas; sie zeigt sich versöhnlich; Verabredung zu einer Unterredung für den kommenden Morgen (Ausschnitt fol. 74v).





Fig. 2.18 Links oben: Besuch der Morgenmesse; rechts oben: Glockenläuten und Weihrauchschwingen; rechts unten: gemeinsamer Gang des Paares zur Unterredung im Saal des Palas (fol. 77v).



Fig. 2.19 Solatz (intimes Zwiegespräch des Paares), hier (anfangs noch?) mit zwei Zofen; Brunissen hält jetzt in der Hand die Blume für Jaufre; die Szene endet mit dem wechselseitigen Geständnis der Liebe und mit dem Versprechen, die Ehe zu schließen (Ausschnitt fol. 87r).



Fig. 2.20 Des Königs Artus letztes Abenteuer: Ein Greif entführt ihn, fliegt mit ihm durch die Luft und setzt ihn in der Burg wieder ab; in Wahrheit ist es der Zauberer, der sich in einen Vogel verwandelt hat (fol. 99v).



Fig. 2.21 Das Brautpaar umarmt sich an der Tür zu Brunissens Kammer; sodann Vollzug der Hochzeitsnacht (fol. 77v).

## Literaturverzeichnis

### *Textausgaben und Übersetzungen*

- Anonymus, *Roman de Jaufre*, Bibliothèque nationale de France, Archives et manuscrits, fonds des manuscrits français 12571 (= [f] fr 12571, vormalige Signatur: Supplément français 2912).  
 Link: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc43757w>
- , *Roman de Jaufre*, Bibliothèque nationale de France, Archives et manuscrits, fonds des manuscrits français 2164 (= fr 2164, vormalige Signatur: Codex regius 7988).  
 Link: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc48716h>
- , *Jaufré*, in: *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Bd. 1, hg. v. François-Just-Marie Raynouard, Paris: Sylvestre 1838, S. 48–173.
- , *Jaufre: ein altprovenzalischer Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts*, Nach Wendelin Foersters Kollationen auf Grund sämtlicher bekannter Handschriften mit Einleitung, Inhaltserzählung, Anmerkungen, Namen- und Wortverzeichnis, hg. v. Hermann Breuer, Gesellschaft für Romanische Literatur 1925.
- , *Jaufré. Roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle en vers provençaux* (Bd. I–II), hg. v. Clovis Brunel, Paris: Société des anciens textes français 1943.
- , *Le Roman de Jaufre*, in: *Les Troubadours. L'œuvre épique et l'œuvre poétique* (Bd. I–II), hg. u. übers. v. René Lavaud u. René Nelli (1960), Paris: Desclée de Brouwer 2000, Bd. I: *Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, S. 15–618.
- , *Jaufre*, hg. u. ins Italienische übers. v. Charmaine Lee, Roma: Carocci 2006 (Biblioteca medievale, Bd. 105).
- , [Französisch] *Les Aventures du chevalier Jaufré et de la belle Brunissende*, übers. ins Französische v. Mary Lafon (= Jean Bernard Mary Lafon), Paris: La Nouvelle Librairie 1856.
- , [Englisch] *Jaufrý the Knight and the Fair Brunissende. A Tale from the Times of King Arthur*, übers. aus dem Französischen ins Englische v. Alfred Elwes, South Yarra, Victoria (Australia): Leopold Classic Library 2015.
- Andreas Capellanus, *De amore libri tres*, I, 6-A, hg. v. E. Trojel, München: Eidos-Verlag 2<sup>1964</sup>.
- Bernardus Claraevallensis (Bernhard von Clairvaux), *Sermones in cantica canticorum*, I,5, in: *Patrologia Latina*, hg. v. Jacques Paul Migne, Bd. 183.
- Bodel, Jean, *La Chanson des Saisnes*, hg. v. Annette Bresseur, 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 Notling-Hauff, München: Fink 1963.
- , *Le Chevalier de la charrette ou le Roman de Lancelot*, Vers 26 hg. v. Charles Méla, Paris:Le Livre de Poche 1992 (Lettres gothiques).
- , *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal. Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral* (Altfranzösisch/Deutsch), übers. u. hg. v. Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991.
- Thomas Aquinas, *Summa theologiae*, cura fratrum eiusdem ordinis (1951), Bde. I–IV, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 41978.

### *Forschungsliteratur*

- Alturo i Perucho, Jesús, „Restes codicológicas del més antic manuscrit de ‚Jaufré‘ amb algunes consideracions sobre aquesta novel·la provençal“, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 46 (1997–1998), S. 9–22.
- Bachtin, Michail, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* (russisch 1975), hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Fischer 1989.
- Baumgartner, Emmanuèle u. Mela, Charles, „La mise en roman“, in: *Précis de littérature française du Moyen Age*, hg. v. Daniel Poirion, Paris: Presses Universitaires de France 1983, S. 83–127.
- Bezzola, Reto R., *Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris: Honoré Champion 1947.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1992.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon 1953.
- Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris: Union Générale d'Éditeurs 1980.
- Dragonetti, Robert A., *La Vie de la lettre au Moyen Age (Le conte du Graal)*, Paris: Seuil 1980.
- Duby, Georges, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (1978), in: ders., *Féodalité*, Paris: Gallimard/Quarto 1996.
- , *Le chevalier, la femme et le prêtre* (1981), in: ders., *Féodalité*, Paris: Gallimard/Quarto 1996.
- Dumézil, Georges, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens* (1958), in: ders., *Mythes et dieux des Indo-Européens*. Précédé de: *Loki. Heur et malheur du guerrier*, hg. v. Bernard Sergent, Paris: Flammarion 2011.
- Espalader, Anton M., „El final del ‚Jaufré‘ i, novament, Cerveri de Girona“, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 47 (1999–2000), S. 321–333.
- Foucault, Michel, *Le Souci de soi* (Histoire de la sexualité, 3), Paris: Gallimard 1984.

- Freud, Sigmund, „Triebe und Tribschicksale“ (1915), in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 10: Werke aus den Jahren 1913–1917, Frankfurt a. M.: Fischer 1946, S. 210–232.
- , „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“ (1917), in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 12: Werke aus den Jahren 1917–1920, Frankfurt a. M.: Fischer 1947, S. 3–12.
- Friedrich, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1964.
- Gaunt, Simon, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Gubbini, Gaia, „Filtri d’oil in Bernardo di Ventadorn“, in: *Critica del testo* XII/1 (2009), S. 133–152.
- , *Vulnus amoris. The Transformations of Love’s Wound in Medieval Romance Literatures*, Habilitationsschrift an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität, München, Sommersemester 2021 (Publikation in Vorbereitung).
- Koppenfels, Martin von u.a., „Wissenschaftliches Programm“, Philologie des Abenteuers, LMU München, 2018, S. 1–16. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/index.html>.
- Kuhn, Hugo, „Erec“ (1948), in: *Hartmann von Aue* (Wege der Forschung, Band 359), hg. v. dems. u. Christoph Cormeau, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 17–48.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris: Seuil 1966.
- Lavaud, René und Nelli, René, „Le roman de Jaufré“, in: *Les Troubadours* (Bd. I–II), hg. v. dens., Paris: Declée et Brouwer 1960, Bd. I: L’Œuvre épique, S. 17–38.
- Leclercq, Jean, *L’Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge* (1957), 3<sup>e</sup> édition corrigée, Paris: Cerf 1990.
- Lejeune, Rita, „La date du Roman de Jaufré“, in: *Le Moyen Âge* 54 (1948), S. 257–296.
- , „Le roman de Jaufré, source de Chrétien de Troyes?“, in: *Revue belge de philologie et d’histoire* 31 (1954), S. 717–747.
- Mühlbacher, Manuel, „Der Ritterroman als Kontingenzgenerator. Zur Geschichte eines Erzählschemas zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit“, in: *Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur*, hg. v. Wolfram Ette u. Bernhard Teuber, Paderborn: Fink 2021, S. 53–76.
- Propp, Vladimir, *Morphologie des Märchens* (russisch 1928), übers. v. Christel Wendt, hg. v. Karl Eimermacher, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Riquer, Martín de, „Los problemas del Roman provenzal de Jaufré“, in: *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris: Société de l’Ecole des Chartes 1955, S. 435–461.
- Selig, Maria u. Stempel, Wolf-Dieter (Hgg.), *Dictionnaire de l’occitan médiéval* (DOM), en ligne (Institut für Romanische Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität).
- Teuber, Bernhard, „Wie Mann ein Ritter wird. Wege der Initiation im arthurischen Erzählen des Chrétien de Troyes („Erec et Enide“)“, in: *Höhepunkte des mittelalterlichen*

- Erzählens. Heldenlieder, Romane und Novellen in ihrem kulturellen Kontext*, hg. v. dems., Hans Sauer u. Gisela Seitschek, Heidelberg: Winter 2016, S. 139–158.
- , „Yvain der Löwenritter. Die Geburt des Abenteurers in der mittelalterlichen Erzählliteratur“, in: *Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur*, hg. v. dems. u. Wolfram Ette, Paderborn: Fink 2021, S. 1–26.
- Tobler, Adolf u. Lommatzsch, Eberhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Band 1–12, Wiesbaden: Steiner 1915–1971.
- Vitolo, Anna Lisa, „Es pintada la historia de Jaufré. Trasmissione, ricezione e visualizzazione del ‚Jaufré‘ nel palazzo dell’Alljafería di Saragozza“, in: *Memoria Europae* (Revista) 1 (2015), S. 124–143.
- , „Ni lla pora nuza baizar‘. Amore fisico e ragionamenti d’amore nel manoscritto illustrato del ‚Roman de Jaufré‘ (Paris BNF fr. 2164)“, in: *Summa* (Revista de Cultures medievals, Universitat de Barcelona), 7 (primavera 2016), S. 101–129.
- , „Ni lla pora nuza baizar‘. Physical Love and Love Conversations in the Illustrated Manuscript of the ‚Roman de Jaufré‘ (Paris, BNF, fr. 2164)“, in: *Summa* (Revista de Cultures medievals, Universitat de Barcelona), 7 (2016), S. 265–285.
- Warning, Rainer, „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“, in: *Das Komische*, hg. v. dems. u. Wolfgang Preisendanz, München: Fink 1976 (Poetik und Hermeneutik, Band VII), S. 279–333.
- , „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, hg. v. Hans Robert Jauß u. Erich Köhler, Band IV.I: *Le Roman jusqu’à la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, hg. v. Jean Frappier u. Reinhold R. Grimm, Heidelberg: Winter 1978, S. 25–59.
- Xuan, Jing, *Subjekt der Herrschaft und christliche Zeit. Untersuchungen zu den Ritterromanen Chrestiens de Troyes*, München: Fink 2012.
- Zink, Michel, „Le Roman de Jaufré“, in: ders., *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde*, Paris: Laffont 1989, S. 841–922.
- , *Les Troubadours. Une histoire poétique* (2013), Paris: Michel Perrin 2017.

# Substitutionen und Verschiebungen

## *Ritterliche, sexuelle und ökonomische Abenteuer im Kaufringer-Faszikel (Cgm 270)*

Susanne Reichlin

Nach einem ebenso eleganten wie wirkmächtigen Forschungsnarrativ übernehmen die hanseatischen Fernkaufleute des Spätmittelalters das *aventure*-Konzept der höfischen Artusromane. Sie nutzen es, um ihr Gewinnstreben mit positiven Werten zu versehen oder – in der Terminologie der 1970er Jahre – um ihr Gewinnstreben ideologisch zu legitimieren.<sup>1</sup> Dabei stehen diese Fernkaufleute als Beleg dafür ein, dass das Unvorhersehbare nicht mehr negativ als Gefahr, sondern positiv als Chance begriffen und damit – etwa auf der Ebene von Versicherungen und Zukunftsgeschäften – stärker gerechnet wird.<sup>2</sup> Bei der Plausibilisierung dieser These kommt der Wortebene eine entscheidende Bedeutung zu. Die *aventure* steht im 15. und 16. Jahrhundert nicht

- 1 Bruno Kuske, „Die Begriffe Angst und Abenteuer in der Wirtschaft des Mittelalters“, in: *Zeitschrift für handelswissenschaftliche Forschung* NF 1 (1949), S. 547–590; Erich Maschke, „Das Berufsbewusstsein des mittelalterlichen Fernkaufmanns“, in: *Beiträge zum Berufsbewusstsein des mittelalterlichen Menschen*, hg. v. Paul Wilpert, Berlin: De Gruyter 1964 (= *Miscellanea Mediaevalia* 3), S. 306–335; Mireille Schnyder, „Aventure“, in: *Handbuch Literatur & Ökonomie*, hg. v. Joseph Vogl u. Burkhardt Wolf, Berlin: De Gruyter 2019 (= *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* 8), S. 101–103; Burkhardt Wolf, *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*, Zürich: Diaphanes 2013, S. 89–133; Mathias Lindenau u. Herfried Münkler, „Vom Orakel zur Risikoanalyse: Figurationen von Sicherheit und Risiko“, in: *Zwischen Sicherheitserwartung und Risikoerfahrung. Vom Umgang mit einem gesellschaftlichen Paradoxon in der Sozialen Arbeit*, hg. v. Mathias Lindenau u. Marcel Meier Kressig, Bielefeld: transcript 2012, S. 21–74, hier S. 33; Michael Nerlich, *Abenteurer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*, München: Gerling Akademie Verlag 1997, S. 258–302, setzt die Ökonomisierung der *aventure* bereits im romanischen Hochmittelalter an.
- 2 Vgl. zur Entstehung dieses Narrativs bei Max Weber und Werner Sombart: Nicolai Hannig u. Hiram Kümper, „Abenteurer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch“, in: *Abenteurer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, hg. v. dens., Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 11–49, hier S. 24, die die These aber gleichwohl auch fortschreiben (S. 38–39), sowie Benjamin Scheller, „Kulturen des Risikos im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Einführende Bemerkungen“, in: *Kulturen des Risikos im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. dens., Berlin u. Boston: De Gruyter Oldenbourg 2019 (= *Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien* 99), S. 1–11, hier S. 8–11. Zur aktuellen historischen Forschung: Benjamin Scheller, „Die Geburt des Risikos. Kontingenz und kaufmännische Praxis im mediterranen Seehandel des Hoch- und Spätmittelalters“, in: *Historische Zeitschrift* 304 (2017), S. 305–331.



mehr nur für eine ritterliche Herausforderung und für eine Erzählung, sondern nimmt auch ökonomische Bedeutungen an: Im hanseatischen Raum trägt ein Teilhaber einer Handelsgesellschaft bestimmte *eventure*, also ein bestimmtes Risiko.<sup>3</sup> Im Oberdeutschen wird aus der mittelhochdeutschen *âventiure* der frühneuhochdeutsche „abenteurer“, ein Einzelhändler, der schwer einzuschätzende Güter wie Gold, Schmuck oder „abenteurerbarchent“ (also Tuch, dessen Wert unklar ist) anbietet.<sup>4</sup>

Allerdings verliert das Forschungsnarrativ an Überzeugungskraft, wenn man genauer hinschaut. Hiram Kümper hat beispielsweise hervorgehoben, dass man zwischen der norddeutschen und der süddeutschen Wortgeschichte unterscheiden muss.<sup>5</sup> Während es im Norden um die Frage geht, wer ein etwaiges Risiko trägt („crancke[] aventuer“<sup>6</sup>), geht es im Süden meist um Täuschung und unlauteren oder zumindest unsicheren Handel. Der süddeutsche *abenteurer*-Händler ist nicht der hanseatische Teilhaber, der durch Risikoübernahme Gewinn macht, sondern ein unsteter Einzelhändler, dem nicht zu trauen ist. Doch nicht nur auf der Wort-, sondern auch auf der Konzeptebene erweisen sich die Transformationen als vielschichtig. So wird beispielsweise in literarischen Texten häufig zwischen einem kalkulierbaren, ökonomischen Risiko und einem unkalkulierbaren, maximalen Wagnis unterschieden. Letzteres, das maximale oder tollkühne Wagnis, wird auf der sozialen Ebene nicht mit den Kaufleuten, sondern mit dem Adel assoziiert.<sup>7</sup>

Konzentriert man sich auf spätmittelalterliche Erzählungen, so ist zu klären, welche ältere Grundform von *âventiure* man voraussetzt: Welches Verständnis der mittelalterlichen *âventiure* setzen einzelne Forschergenerationen voraus, wenn sie deren Transformation im Spätmittelalter beobachten? Welche Form von *âventiure* rufen die spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Quellen auf, wenn sie das Wort oder bestimmte Erzählmuster neu prägen?

Diese methodisch wichtige Klärung ist im Verlauf des folgenden Beitrags zu leisten, in dem an einer handschriftlich überlieferten Textsammlung, dem

3 Vgl. das Lemma „abenteurer“ im *Frühneuhochdeutschen Wörterbuch*: [http://fwb-online.de/go/abenteurer.s.1fn\\_1619637065](http://fwb-online.de/go/abenteurer.s.1fn_1619637065) (abgerufen am 08.05.2021).

4 Vgl. die Lemmata „abenteurer“ und „abenteurerbarchent“ im *Frühneuhochdeutschen Wörterbuch*: [http://fwb-online.de/go/abenteurer.s.om\\_1619667191](http://fwb-online.de/go/abenteurer.s.om_1619667191) und [http://fwb-online.de/go/abenteurerbarchent.s.om\\_1619751585](http://fwb-online.de/go/abenteurerbarchent.s.om_1619751585) (beide abgerufen am 08.05.2021).

5 Hiram Kümper, „Abenteurer zwischen Ritterlichkeit, Ökonomie und Zufall: Beobachtungen zur Wort- und Konzeptgeschichte“, in: Scheller (Hg.): *Kulturen des Risikos*, S. 33–50, hier S. 35–46.

6 Stadtrecht von Dordrecht 1427, zit. n. Kümper, „Abenteurer“, S. 38.

7 Susanne Reichlin, „Risiko und *âventiure*. Die Faszination für das ungesicherte Wagnis im historischen Wandel“, in: Scheller (Hg.): *Kulturen des Risikos*, S. 13–31.



sogenannten Kaufringer-Faszikel, gezeigt werden soll, wie im 15. Jahrhundert mit der mehrfachen Besetzbarkeit und den verschiedenen Bedeutungsschichten von *âventiure* gespielt wird. Anders als in den meisten anderen motivverwandten Texten des 15. und 16. Jahrhunderts bleibt hier der Rekurs auf die *âventiure* des höfischen Romans wahrnehmbar, doch zugleich wird die *aubentür* – wie es im ausgewählten Textkorpus in schwäbischer Diktion heißt – stärker ökonomisiert und sexualisiert. Darüber hinaus wird intensiv mit der doppelten Verwendbarkeit des Begriffs als Ereignistyp und Erzählform gespielt. Wie diese beiden Ebenen des Begriffs zusammenhängen, ist weder für die hier zur Diskussion stehenden Texte noch für die – unseren Texten vorausgehende – *âventiure* im höfischen Roman abschließend geklärt. Statt voraussetzen, dass es eine für die gesamte Gattung der Kurzerzählungen (oder des höfischen Romans) geltende Antwort gibt, ist es ergebiger, sich die je spezifischen Relationierungen von Ereignis und Erzählen, von Semantik und Konzept im Einzelnen anzuschauen.

### 1. *aubentür*-Semantik im Kaufringer-Faszikel des Cgm 270

Die spätmittelalterliche weltliche Kleinepik, häufig Mären<sup>8</sup> genannt, greift diverse formale und inhaltliche Elemente älterer Gattungen (insbesondere der Großepik) auf,<sup>9</sup> prägt sie aber zu einem eigenen, auf eine Pointe ausgerichteten Erzähltyp aus. Eng mit dem Exemplum verwandt, handelt es sich um Erzählungen, die auf wenige Personen und Konflikte konzentriert sind und die häufig am Ende oder Anfang lehrhaft gedeutet werden. Allerdings ist nicht selten ein reflektierter oder ironischer Umgang mit den Divergenzen zwischen *narratio* und *moralisatio* zu beobachten.<sup>10</sup> Dies gilt insbesondere

8 Vgl. als Einführung in die Gattung mit weiterer Literatur: Klaus Grubmüller, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen: Niemeyer 2006. Gattungsprägend war die Arbeit: Hanns Fischer, *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. durchges. und erw. Aufl., bes. v. Johannes Janota, Tübingen: Niemeyer 1983.

9 Wolf-Dietrich Stempel, „Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem“, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. v. Hans Robert Jauf, München: Fink 1968 (= Poetik und Hermeneutik 3), S. 187–205, hier S. 200, spricht von einer „Reflexgattung“.

10 Vgl. mit weiterer Forschung: Coralie Rippl, *Erzählen als Argumentationsspiel. Heinrich Kaufringers Fallkonstruktionen zwischen Rhetorik, Recht und literarischer Stofftradition*, Tübingen: Francke 2014 (= Bibliotheca Germanica 61), S. 10–21; Björn Reich u. Christoph Schanze, *„Wer die bischaft merken wil, / der setz sich uf des endes zil*. Einführende

für die schwankhaften Texte, die hier im Vordergrund stehen. Ihre Plotstruktur setzt auf überraschende oder komische Wendungen, die durch Tausch und Täuschungen sowie Zufälle oder unerwartete Koinzidenzen zu Stande kommen. Häufig geht es um Dreieckskonstellationen: Ehebruch wird auf listige Weise begangen oder vergolten. Rekuriert wird dabei auf ein europäisches Inventar an Motiven und Plotstrukturen, die immer wieder neu kombiniert und rearrangiert werden. In den verschiedenen Sprachregionen werden diese Erzählungen zu unterschiedlichen Zeitpunkten durch Rahmenhandlungen verknüpft, was dann in der Forschung meist als Übergang zum Novellenerzählen gefasst wird.<sup>11</sup>

Ein deutschsprachiger Höhepunkt der schwankhaften Ehebruchsgeschichten sowie der dahinterliegenden Dynamik von Serialität und Kombinatorik findet sich im Faszikel Cgm 270 (Bl. 234<sup>r</sup>–388<sup>v</sup>) der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Darin werden 13 schwankhafte Erzählungen und fünf weitere kleinepische Texte unikal überliefert. Die Textsammlung endet mit der Verfasserangabe („also sprach Hainrich Kaufringer“<sup>12</sup>) und der Datierung in einer Nachschrift auf 1464.<sup>13</sup> Die Texte des Faszikels sind durch wörtliche

---

Überlegungen zum Verhältnis von *narratio* und *moralisatio*“, in: *narratio und moralisatio*, hg. v. dens., Oldenburg: BIS-Verlag 2018 (= BmE Themenheft 1), S. 1–13; Online-Publikation: <https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/article/view/21/29> (abgerufen am 08.05.2021).

- 11 Vgl. mit weiterer Literatur: Grubmüller, *Ordnung*, S. 249–321; Caroline Emmelius, „Kasus und Novelle. Beobachtungen zur Genese des *Decameron* (mit einem generischen Vorschlag zur mhd. Märendichtung)“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 51 (2010), S. 45–74; Rippl, *Argumentationsspiel*, S. 278–295.
- 12 Zitiert wird hier und im Folgenden nach Heinrich Kaufringer, *Werke*, 2 Bde., hg. v. Paul Sappler, Tübingen: Niemeyer 1972–1974, Bd. 1, Nr. 17, V. 314. Heinrich Kaufringer, der auch am Ende zweier weiterer Texte des Faszikels (*Die unschuldige Mörderin*, Nr. 14, V. 763; *Die drei Nachstellungen des Teufels*, Nr. 16, V. 792) genannt wird, ist wohl mit einem der zwei Heinrich Kaufringer, die um 1400 in Landsberg am Lech belegt sind, identisch. Vgl. dazu mit weiterer Literatur: Rippl, *Argumentationsspiel*, S. 1–7. Dieselbe Schlusssignatur findet sich auch am Ende von zehn kleinepischen Texten im Berliner Codex Mgf 564 (Preussische Staatsbib.); vgl. Kaufringer, *Werke*, Bd. 1, S. X bzw. Nr. 18–27. In diesen Texten wird das Lexem *aubentür* jedoch nicht verwendet und auch handlungslogisch wird nicht auf das *aventure*-Schema angespielt. Deshalb werden diese Texte nicht in die Untersuchung einbezogen.
- 13 Vgl. das Digitalisat: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0005/bsb00052961/images/index.html?id=00052961&groesser=&fip=eayasdaseayqrssdaseayawqxseayaxdsyd&no=55&seite=548> (abgerufen am 08.05.2021), hier f. 388<sup>v</sup>. Der Faszikel ist von einer Hand geschrieben; im 16. Jahrhundert hat ein Purgator einige anstößige Stellen korrigiert. Vgl. Sappler, in: Kaufringer, *Werke*, Bd. 1, S. IX. Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 201–350*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970 (= *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis* 5,2), S. 189–208.

Bezugnahmen sowie Parallelen auf der Motiv- und Plotebene engmaschig miteinander verknüpft. Es kommt zu Responionen und Wiederholungen, aber auch zu Verkehrungen bereits verwendeter Motive. Auf diese Weise werden Erzählungen durch ihre Kotexte neu perspektiviert oder Geltungsansprüche einer Erzählung in den Kotexten relativiert. Die produktiven Effekte von Serialität und Wiederholung werden so innerhalb des Faszikels durchgespielt, ohne dass es (bereits) eine Rahmenerzählung gäbe, die die einzelnen Erzählungen verbindet.<sup>14</sup>

Zu den sich in vielfältiger Form wiederholenden Elementen im Kaufringer-Faszikel<sup>15</sup> gehört auch die Verwendung des Wortes *aubentür*. In verschiedenen Schreibweisen findet sich das Wort im gesamten Faszikel an 25 Stellen, elf Belege entstammen der Erzählung *Der zurückgegebene Minnelohn* (Nr. 5), die im nächsten Abschnitt genauer analysiert wird. Die anderen 14 Belege verteilen sich auf neun Texte und finden sich mit wenigen Ausnahmen in den Paratexten.

Vergleicht man die Verwendungsweise von *aubentür* im Kaufringer-Faszikel mit der Benutzung des Lexems in der gesamten Gattung, so fällt die weit geringere Häufigkeit in der Gattung insgesamt auf.<sup>16</sup> Gattungsübergreifend

- 
- 14 Neben den im folgenden behandelten Beispielen vgl. Rüdiger Krohn, „Die Entdeckung der Moral oder: Ehebruch und Weisheit. Das Märe von der ‚Suche nach dem glücklichen Ehepaar‘ und die Kaufringer-Sammlung im cgm 270“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 4 (1986/1987), S. 257–272, hier S. 261–272; Rippl, *Argumentationsspiel*, S. 5, Anm. 20 und S. 283–287; Susanne Reichlin, *Ökonomien des Begehrens, Ökonomien des Erzählens. Zur poetologischen Dimension des Tauschens in Mären*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009 (= Historische Semantik 12), S. 187–188, Anm. 5 und 9.
- 15 Auffällig ist jedoch, dass die unikal überlieferten Erzählungen Kaufringers in keine kleinepische Sammelhandschrift mit ähnlichen Erzählungen aufgenommen worden sind. Literarhistorisch einflussreich waren sie vermutlich eher nicht. Zur Geschichte des Kaufringer-Faszikels, vgl. Rippl, *Argumentationsspiel*, S. 5–7.
- 16 Vgl. die Belege bei Fischer, *Studien*, S. 84–85. Hervorzuheben ist allerdings, dass in einer der wichtigsten Sammelhandschriften mit mittelalterlicher Kleinepik, der Handschrift Cod. Bodm. 72, Cologny-Genf (früher Kalocsa, Kathedralbibl. Ms. 1), oberhalb des etwas später als die Textsammlung entstandenen Registers (von ca. 1325–1350) steht: „Daz buche heiset gesamt habentewer“ (f. II<sup>r</sup>); erneut bleibt offen, ob hier von Erzählungen oder erzählten Ereignissen die Rede ist, die versammelt sind; eine ähnliche Formulierung findet sich in einem Nachtrag des 14. Jahrhunderts auf f. 1<sup>r</sup>. Vgl. das Digitalisat: <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/fmb/cb-0072> (abgerufen am 08.05.2021) sowie die Handschriftenbeschreibung von Karin Schneider: <http://www.e-codices.unifr.ch/de/description/fmb/cb-0072/> (abgerufen am 08.05.2021). Davon ausgehend nannte von der Hagen nicht nur seine Edition „Gesamtabenteuer“, sondern er bezeichnet auch das gesamte Editionsunternehmen als „vielgestaltige Abenteuer“, die „ritterlich zu bestehen“ waren. *Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffen-Mären. Stadt- und Dorfgeschichten. Schwänke, Wundersagen und Legenden*, 3 Bde., hg. v. Friedrich

findet sich das Lexem eher selten in den Paratexten (Pro- oder Epimythien), wenn über die zu erzählende oder die bereits erzählte Geschichte gesprochen wird. Diese Geschichte wird meist als *maere*, *rede* oder *bîspel*,<sup>17</sup> aber ab und zu auch als *âventiure* bezeichnet:<sup>18</sup> „nun hat die abenteur ain end“<sup>19</sup> oder

Wer hovelicher mere ger,  
der neyge herze und ore her:  
dem gibet dise aventeure  
ein lachen ze steure.<sup>20</sup>

Wer höfische Geschichten hören möchte,  
der wende mir Herz und Ohren zu:  
den wird diese Erzählung  
mit einem Lachen ausstatten.

Wenn *maere* und *âventiure* eng benachbart benutzt werden (wie im gerade zitierten Fall), zeichnen sich punktuelle semantische Differenzierungen ab. So lässt sich beobachten, dass „mere“ für die Erzählung<sup>21</sup> und „aventür“ für das zu erzählende Ereignis steht: „Hie bi nement einre meren war, / wie eine aventür beschach / eime ritter“.<sup>22</sup>

---

Heinrich von der Hagen, Stuttgart u. Tübingen: Cotta 1850, Bd. 1, S. X. Vgl. dazu: Eckhard Grunewald, *Friedrich Heinrich von der Hagen 1780–1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik*, Berlin u. New York: De Gruyter 1988 (= *Studia Linguistica Germanica* 23), S. 225–227. Lydia Jones, „Gesamtabenteuer. Abenteuer als Ordnungsprinzip in Friedrich Heinrich von der Hagens Sammlung altdeutscher Erzählungen von 1850“, in: *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, hg. v. Jutta Eming u. Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen: V&R unipress 2017 (= *Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit* 7), S. 137–160, hier S. 140–147.

17 Vgl. dazu die Nachweise bei Fischer, *Studien*, S. 78–88.

18 In Einzelfällen kann *âventiure* auch die Quelle bezeichnen. Vgl. „Aristoteles und Phyllis“, in: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hg. v. Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1996 (= *Bibliothek des Mittelalters* 23), S. 492–523: „als uns diu âventiure seit“, V. 260, oder Egenolf, *Der Ritter von Staufenberg*, hg. v. Eckhard Grunewald, Tübingen: Niemeyer 1979 (= *ATB* 88): „Uns seyt die oventure daß, / als ich hie vor geschriben laß“, V. 47–48, vgl. auch V. 84 und 221.

19 „Nun ist die Geschichte zu Ende“. Hans Rosenplüt, „Der Hasengeier I“, in: *Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Hanns Fischer, München: Beck 1966 (= *MTU* 12), S. 162–172, hier V. 151.

20 „Kobold und Eisbär“ (Schrätel und Wasserbär), in: *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts (DVN)*, 5 Bde., hg. v. Hans-Joachim Ziegler u. Klaus Ridder, Berlin: Schwabe 2020, Bd. 1/2, Nr. 55, S. 408–419, V. 1–4. Die Übersetzungen stammen jeweils von mir, SR.

21 Sowohl *maere* als auch *âventiure* sind keine gattungsspezifischen oder gar terminologischen Begriffe, sie können auch ganz andere Textsorten (als weltliche Kurzerzählungen) bezeichnen. Vgl. dazu Fischer, *Studien*, S. 29–92.

22 „Nun nehmt eine Erzählung darüber zur Kenntnis, wie einem Ritter etwas Unerhörtes geschah“. Jacob Appet, „Der Ritter unter dem Zuber“, in: *DVN*, hg. v. Ziegler u. Ridder, Bd. 2, Nr. 58, S. 10–25, V. 8–10.

Daneben finden sich aber auch Belege, in denen „abenteurer“ in einem Vers die Erzählung, im anderen das Geschehen bezeichnen kann:<sup>23</sup>

Wolt ir nu sweigen und gedagen  
ich wolt euch hübsche abenteurer sagen,  
die spricht von einem klugen man,  
der abenteurer so vil began.<sup>24</sup>

Wenn ihr nun still sein und schweigen wollt,  
würde ich euch eine schöne Geschichte  
erzählen, die von einem gewitzten Mann  
handelt, der so viele Unternehmungen in  
Angriff nahm.

In diesem wohl erst im 15. Jahrhundert entstandenen Text<sup>25</sup> wird eine Erzählung von einem Protagonisten angekündigt, der viel Unerhörtes oder Ungewöhnliches in Angriff nimmt. Das hier angekündigte „abenteurer“ ist ein listig eingefädelter Ehebruch im Handwerkermilieu, ein Verweis auf die *âventiuren* des höfischen Romans ist nicht mehr zu erkennen.

Die diskutierten *âventiure*-Belege<sup>26</sup> sind innerhalb der Gattung Märe ausgesprochene Einzelfälle. Sie deuten an, dass *âventiure* kaum mehr auf

23 Peter Strohschneider, „*âventiure*-Erzählen und *âventiure*-Handeln. Eine Modellskizze“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin u. New York: De Gruyter 2006 (= Trends in Medieval Philology 10), S. 377–383, hier S. 380–381, postuliert in Bezug auf das Verhältnis von *âventiure*-Erzählen und *âventiure*-Handeln eine „Entdifferenzierung“, die eng mit der oralen Situation höfischer Kommunikation verknüpft ist. „Unterscheidungen“ seien „in diesem Kreislauf von Erzählen und Handeln [...] irrelevant“. Wie im obigen Zitat deutlich wird, ist jedoch in der Mehrzahl der Fälle klar, ob das Handlungsschema (Auszug des Ritters) oder die Erzählung damit gemeint ist. In den Mären und im Kaufinger-Faszikel ist (häufiger als im höfischen Roman) teilweise unklar, ob auf ein erzähltes Geschehen oder die Erzählung davon rekuriert wird. Dies ist jedoch eine weitaus feinere Differenz. Zudem entbindet die Mehrdeutigkeit auf der Objektebene nicht von der Differenzierung auf der Analyseebene.

24 „Der Bildschnitzer von Würzburg“, in: *Novellistik*, hg. v. Grubmüller, S. 928–935, V. 1–4.

25 Vgl. Nicola Zotz, „Der Bildschnitzer von Würzburg“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. neu bearb. Aufl., 14 Bde., hg. v. Burghart Wachinger u.a., Berlin u. New York: De Gruyter 1978–2008, Bd. 11, Sp. 256–258.

26 Vgl. z. B. noch: „*Âventiure swer die seit, / der sol die mit der wârheit / oder mit geziugen bringen dar*“ (V. 1–3). Herrand von Wildonie, „Der Betrogene Gatte“, in: ders., *Vier Erzählungen*, 2. rev. Aufl. bes. v. Paul Sappeler, hg. v. Hanns Fischer, Tübingen: Niemeyer 1969 (= ATB 51), S. 10–21. Wer ‚Abenteurer‘, hier erneut im Sinne von etwas Unerhörtem bzw. einem ungewöhnlichen Ehebruch, berichtet, der braucht Zeugen, sonst könnte man sagen „ez en habe nieman gesehen“ (V. 6). Der Text führt deshalb auch einen Zeugen für das erzählte Geschehen („*âventiure*“, V. 11) an: Ulrich von Liechtenstein (V. 17), der Verfasser des ironisch-parodistischen *Frauendienstes*. Die vordergründige Wirklichkeitsreferenz der „*âventiure*“ wird so zur Referenz auf eine Erzähltradition, die literarische Topoi ironisch aufgreift und weiterentwickelt. Die Mären des Schwiegersohns von Ulrich von Liechtenstein, Herrands von Wildonie, sind nicht in den gattungsprägenden Kleinelik-Sammelhandschriften überliefert, sondern nur im *Ambraser Heldenbuch* aus

die ritterliche Bewährung verweist, sondern (autoreferentiell) die erzählte Geschichte bezeichnet oder – als Handlungsschema – einen durch einen listigen Protagonisten ausgelösten unerhörten Vorfall. Diese Verwendung des Lemmas weist auf die Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts voraus, in denen der Protagonist häufig als „abenteürer“<sup>27</sup> bezeichnet wird, was in den Mären noch nicht der Fall ist.

Ganz anders als im Gros der Gattung ist im Kaufringer-Faszikel intensiv von „aubentür“ die Rede. Auch hier findet sich der Ausdruck mehrheitlich in den Pro- und Epimythien:

<p>Ich will ew hie zuo diser stunt ain aubentür machen kunt, die kurzlich sich ergangen hat, ze Augspurg [...]. (Nr. 9, V. 1–4)</p>	<p>Ich will Euch hier und jetzt, etwas bekannt machen, das kürzlich in Augsburg geschehen ist.</p>
---	--

oder: „ain aubentür beschehen ist / vor zeiten, als man davon list“ (Nr. 6, V. 21–22),<sup>28</sup> Bleibt im ersten Fall unklar, ob „aubentür“ das zu erzählende Geschehen oder die zu erzählende Geschichte meint, bezeichnet es im zweiten Falle einen Vorfall, der nun berichtet werden soll.

Diese Mehrdeutigkeit von „aubentür“ wird nun in einigen Erzählungen des Kaufringer-Faszikels selbst zum Thema. Bereits in der ersten schwankhaften Erzählung des Faszikels (Nr. 4 *Bürgermeister und Königssohn*<sup>29</sup>) wird von der Transformation des Geschehenen in eine Geschichte berichtet. Der Text beginnt mit einer Sentenz:

- 
- dem frühen 16. Jh. (Wien, ÖNB, Cod. ser. nova 2663). Auch die häufige Verwendung des *aventure*-Begriffs könnte damit zusammenhängen.
- 27 Georg Wickram, *Sämtliche Werke*, 13 Bde., hg. v. Hans-Gert Roloff, Berlin u. New York: De Gruyter 1967–1990 (= Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts), Bd. 7: *Das Rollwagenbüchlein*, Nr. 5, S. 20; Nr. 23, S. 46; Nr. 29, S. 55–56; Nr. 80, S. 150–151; Nr. 88, S. 167; Johannes Pauli, *Schimpf und Ernst*, 2 Bde., hg. v. Johannes Bolte, Berlin: Stubenrauch 1924, *Von Schimpff das 189.*, S. 122, *Von Schimpff das 642.*, S. 356; *Von Schimpff das 658.*, S. 367. Vgl. dazu auch Anm. 56.
- 28 „Ein Vorfall hat sich vor langer Zeit ereignet, wie man liest.“
- 29 Die hier genannten Titel sind im Verlauf der Forschungsgeschichte entstanden und entstammen nicht den Handschriften. Im Kaufringer-Faszikel wird der Übergang von einem Text zum nächsten durch eine Initiale und den Textbeginn auf einer neuen Seite markiert (vgl. das Digitalisat, wie Anm. 13, hier f. 263<sup>r</sup>). Die Titel sind für die Forschungskommunikation nötig, um die vielen kurzen Erzählungen besser unterscheiden zu können.

Wer zucht und tuget lernen wil,  
 der sol fürsetzen im das zil,  
 das er dahaimet nicht beleib  
 und ettwie lang sein zeit vertreib  
 ferr hindan in fremde land.  
 so wirt im manig sach bekant  
 von mangerlaie aubentür,  
 baide guot und ungehör,  
 die im da mag widerfaren. (V. 1–9)

Wer Disziplin und Anstand erlernen will,  
 der soll sich zum Ziel setzen,  
 dass er nicht zu Hause bleibt  
 und sich dort weiß wie lang die Zeit vertreibt,  
 sondern dass er in fremde Länder fährt.  
 Auf diese Weise wird er Vieles erfahren  
 von verschiedensten Begebenheiten,  
 guten wie schrecklichen,  
 die ihm dort begegnen können.

Erfahrungen in der Fremde sind, so die Sentenz, wichtig für die Erziehung und den Erwerb von Anstand und rechtem Verhalten. Ein Teil dieser Erfahrungen wird als „aubentür“ bezeichnet, die positiv, aber auch „ungehör“,<sup>30</sup> also unheimlich, merkwürdig oder gar schrecklich sein können. Plausibilisiert wird dies dadurch, dass adelige Kinder häufig auf „hohe[] schuolen“ (Domschulen, V. 19) geschickt werden, nicht um eine Ausbildung als Kleriker zu erhalten, sondern wegen der Möglichkeit, „aubentüre [zu] suochen“ (V. 23). „aubentüre suochen“ steht somit für die Bewährung in einer fremden Stadt und nicht für eine kämpferische Auseinandersetzung. Das Handlungsschema der ritterlichen *aventure* wird damit im Promythion (ironisch?) funktionalisiert und domestiziert: Die *aubentür* erscheint als Teil eines Erziehungskonzepts,<sup>31</sup> das auf die Erweiterung des eigenen Handlungsraumes und das Sammeln von Erfahrungen ausgerichtet ist.

Im Promythion werden soziale Konventionen generalisiert beschrieben. Die daran anschließende Erzählung konkretisiert diese sentenzhaften Aussagen, modifiziert sie aber auch. Erzählt wird vom Sohn des Königs von Frankreich, der inkognito nach Erfurt in die Domschule kommt. Nach mehrfachen Verwicklungen<sup>32</sup> überrascht der Bürgermeister den Königssohn im eigenen Haus,

30 Zum Reim „aubentür“ – „(un)gehör“, vgl. Coralie Rippl, „Geld und *aventure*. Narrative Aspekte der Zeit-Raum-Erfahrung bei Heinrich Kaufringer“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134.4 (2012), S. 540–569, hier S. 549, die allerdings übersieht, dass der Reim auch im *Bürgermeister* (Nr. 4) vorkommt und auch mit anderen Konnotationen als in der *Suche nach dem glücklichen Ehepaar* (Nr. 8).

31 Vgl. zur Pädagogik des 20. Jahrhunderts, in der ganz ähnlich mit dem Abenteuerbegriff operiert wird: Hannig u. Kümper, „Abenteuer“, S. 27.

32 Der kostspielige Lebenswandel des Königssohnes fällt auf, er wird vom Bürgermeister darauf angesprochen. Gewitzt flunkert er, er bekäme von den Frauen der Stadt Geld für seine Liebedienste. Der Bürgermeister plaudert dies aus und provoziert dadurch den Ehebruch im eigenen Haus. Als er die Ehebrecher im Bad überrascht, bietet er dem Studenten/Königssohn Geld an, damit er vom weiteren Ehebruch absieht. Der Königssohn gibt sich zu erkennen und schenkt dem Bürgermeister Handelsfreibriefe, durch die dieser reich wird.

bestraft ihn aber nicht und wird dafür mit Privilegien belohnt.<sup>33</sup> Noch bevor im Epimythion das Handeln des Bürgermeisters als weise und nachahmenswert beurteilt wird (V. 452–466), wird am Ende des narrativen Teils angedeutet, wie aus dem erzählten Geschehen eine Geschichte wird. Der Königssohn beginnt seinem Vater zu „verschreiben / [...] gar behend / von anfang bis an das end / diser aubentür geschicht“ (V. 438–441).<sup>34</sup> Das erlebte Geschehen wird so schriftlich weitertradiert und dabei – wie die Formulierung „von anfang bis an das end“<sup>35</sup> andeutet – narrativ geformt.

*aubentür* steht hier also fast schon programmatisch für den Übergang zwischen dem erzählten Geschehen und der Erzählung. Als Handlungsschema bezeichnet es die Erfahrungen eines Adoleszenten, der in einem fremden städtischen Umfeld Herausforderungen sozial-kommunikativer Art meistert. Narrativ geformt ist *aubentür* sodann die Vorlage für das Handeln und die künftigen Erfahrungen der Rezipienten (Epimythion). Allerdings ist für die Rezeption nicht nur das erzählte Geschehen, sondern auch die Divergenz zwischen der Sentenz am Beginn (Promythion) und der diese konkretisierenden Erzählung wichtig. Während im Promythion *aubentür* eine zu Erziehungszwecken funktionalisierte Erfahrung ist, wird im Erzählteil die Unkalkulierbarkeit des Geschehens sichtbar. Die Erfahrungen, die der Königssohn macht, sind in hohem Maße von Koinzidenzen und Zufällen geprägt, sie zielen weniger auf Werte wie „zuht“ und „tugend“, sondern auf die Bewährung in schwierigen kommunikativ-sozialen Situationen.

Das Spannungsverhältnis von einleitender Sentenz, in der soziale Konventionen und Situationen generalisiert beschrieben werden, und dem narrativ präsentierten Einzelfall prägt auch viele andere Verwendungen des Wortes *aubentür* im Kaufinger-Faszikel. Fast durchgehend beginnen die Texte mit einer Sentenz und diese wird – nicht selten explizit – zur angekündigten „aubentür“ in Beziehung gesetzt. So beginnt beispielsweise Erzählung Nr. 6 mit der Sentenz, dass ein kleiner Schaden einem großen vorzuziehen sei. Dazu werden ein paar sehr drastische Beispiele angeführt, die keineswegs

- 
- 33 Vgl. zu dieser Erzählung mit weiterer Forschung: Hedda Ragotzky, „Das Märe in der Stadt. Neue Aspekte der Handlungsethik in Mären des Kaufingers“, in: *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984*, 2 Bde., hg. v. Georg Stötzel, Berlin u. New York: De Gruyter 1985, Bd. 2, S. 110–122; Reichlin, *Ökonomie des Begehrens*, S. 187–205.
- 34 Der Königssohn „schreibt seinem Vater schnell die Ereignisse dieser Geschichte vom Anfang bis an das Ende auf“.
- 35 Vgl. auch: Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 (RUB 7828), 1450b, Abs. 7.



problemlos Evidenz erzeugen.<sup>36</sup> Anschließend wird zur nachfolgenden Erzählung übergeleitet: „ain aubentür beschehen ist / vor zeiten, als man davon list, / die trifft dise red [Sentenz, S.R.] an zwar / etwie vil und doch nit gar; / die will ich ew ze diser stunt / sagen und auch machen kunt“ (Nr. 6, V. 21–26).<sup>37</sup> Ganz ähnlich ist es auch in der Erzählung *Der Mönch als Liebesbote* (Nr. 7). Hier wird betont, dass die „frawen cluog“ (V. 9) die besten und listigsten Ideen haben, um „puolschaft“ (V. 9, Ehebruch) zu betreiben: „die red haun ich zerkennen geben. / ain aubentür geleicht ir eben; / darauf haun ich die red getan. / die will ich nun vahan an“ (Nr. 7, V. 15–18).<sup>38</sup> Die „aubentür“ entspricht der in der Sentenz formulierten Regel „etwie vil und doch nit gar“ oder „geleicht ir“, ohne in ihr aufzugehen.<sup>39</sup> Das Erzählen von „aubentür“ steht so für den narrativen Einzelfall, der seine Wirkmacht daraus generiert, dass er nicht im generalisierten Wissen über soziale Praktiken aufgeht. Die „aubentür“ kann die Sentenz mit Evidenz versehen, sie aber auch relativieren, modifizieren oder in Frage stellen.<sup>40</sup>

*aubentür* steht so bei Kaufringer nicht nur für den Übergang zwischen dem erzählten Geschehen und der Erzählung, sondern auch für die Relationierung von erzähltem Einzelfall und generalisiertem sozialen Wissen. Der *aubentür*

36 Bevor jemand begraben werde, soll er besser Hände und Füße verlieren (V. 8–9); bevor die ganze Stadt verbrennt, soll man sein Haus niederreißen (V. 10–15); vollends absurd ist das letzte Beispiel: Ein Dieb, der gehängt werden soll, solle darum bitten, dass ihm der Kopf abgetrennt werde (V. 16–20). Vgl. dazu mit weiterer Literatur Rippl, *Argumentationsspiel*, S. 81–140.

37 „Ein Ereignis, das, wie man erfährt, vor langer Zeit geschehen ist, das passt zu dieser Sentenz zwar irgendwie gut und doch nicht ganz, das werde ich Euch jetzt berichten und darlegen.“

38 „Diese (thesenartige) Rede habe ich (Euch) zur Kenntnis gebracht. Ein Vorfall entspricht ihr; darauf zielt meine Rede ab; die werde ich nun beginnen“.

39 Nr. 11, V. 1–7: „Ich gelaub, das niemand werd / [...] gelaicht und betrogen mer / mit listen und mit gscheider ler / als der man von seinem weib. / ain aubentür ich davon schreib; / die ist mir gevallen ein.“ Die pointierten Anfangssentenzen bei Kaufringer sind – das hat die Forschung seit Langem erkannt – ein Reflex auf die Gattungstradition, die klein-epischen Erzählungen in Pro- oder Epimythion als Exemplum darzustellen, das eine soziale Regel oder Konvention bestätigt. Vgl. u.a. Jan-Dirk Müller, „Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den Versionen des Maere von den ‚Drei listigen Frauen‘“, in: *Philologische Untersuchungen. FS Elfriede Stutz*, hg. v. Alfred Ebenbauer, Wien: Braumüller 1984, S. 289–311, hier S. 305; Udo Friedrich, „Metaphorik des Spiels und Reflexion des Erzählens bei Heinrich Kaufringer“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 21 (1996), S. 1–31, hier S. 18–19; Grubmüller, *Ordnung*, S. 175–191.

40 Dieses Spannungsverhältnis wird nicht nur in den Pro- und Epimythien, sondern auch durch Verweise zwischen den Erzählungen thematisiert und reflektiert. In den Erzählungen Nr. 5 und Nr. 8 wird beispielsweise eine ähnliche Sentenz durch zwei ganz unterschiedliche Erzählungen belegt.

im Sinne des narrativ geformten Geschehens wird so eine entscheidende Rolle für das Generieren und Erproben von Wissen über soziale Zusammenhänge zugeschrieben, gerade weil die Differenz zum generalisierten Wissen herausgestrichen wird.

In der Erzählung Nr. 5 (*Der zurückgegebene Minnelohn*) wird *aubentür* nun auch innerhalb des erzählten Geschehens zu einer relevanten Kategorie. Die Mehrdeutigkeit von *aubentür*, die Transformation von erzähltem Geschehen in eine Erzählung sowie die mehrfache Funktionalisierbarkeit des Handlungsschemas prägen das diegetische Geschehen.

## 2. Substitution und Verschiebung: *Der zurückgegebene Minnelohn* (Nr. 5)

Auch diese Erzählung beginnt mit einer Sentenz, in der – in Anlehnung an Spr 19,14 – derjenige als „sälig“ (V. 1) gepriesen wird, dem Gott ein „frommes weib“ (V. 4) gegeben hat, das sich ohne Arglist um seine „er“ und sein „guot“ kümmert (V. 7). Generalisiert wird in dieser Sentenz somit kein Handlungswissen, sondern beschrieben wird, wer sich glücklich oder gar im religiösen Sinne ‚selig‘ schätzen kann. Damit haben wir es mit einer Sentenz zu tun, die auffällig wenig narratives Potential birgt. Dennoch wird sogleich eine dazu passende Erzählung angekündigt: „davon haun ich fürgenommen / ain aubentür pin ich ankommen, / die vor zeiten beschehen ist; / die will ich sagen ze diser frist“ (V. 9–12).<sup>41</sup> Auch wenn „aubentür“ zwischen erzähltem Geschehen und Erzählung changiert, wird doch klar vorausgesetzt, dass es sich um ein abgeschlossenes Geschehen handelt.

Berichtet wird von einem „junge[n] ritter hochgemuot“ (V. 13), der in einer Burg wohnt, voller „leibes kraft“ ist (V. 16), doch ist er zu arm, um „ritterschaft [zu] suocho[en]“ (V. 21–22). Die Ausgangskonstellation verweist auf die höfische Erzähltradition, die lakonisch geschilderte Armut markiert die Distanz dazu.<sup>42</sup> Schaut man sich die stoffverwandten Texte zu unserer Erzählung an, so sind

41 „Davon [Sentenz] habe ich erfahren, ich bin auf eine Erzählung (oder einen Vorfall) gestoßen, die vor langer Zeit geschehen ist, die werde ich nun berichten.“

42 Während verarmte Adelige im höfischen Roman seltene Nebenfiguren sind, gehören sie – gemeinsam mit den lüsternen oder ehebrechenden Adelligen – zu den typischen Protagonisten der schwankhaften Kleinepik. Anders ist das allenfalls im romanischen Bereich, vgl. dazu: Nerlich, *Abenteuer*, S. 263–302. Anhand solcher adeligen Figuren können in den Mären höfische Ideale auf ökonomische oder sexuelle Motive hin transparent gemacht und damit ironisiert oder ridikülisiert werden.

die Protagonisten Studenten, Kaufleute oder Kleriker.<sup>43</sup> Der Stoff wird somit wohl gegen die Erzähltradition ins adelige Milieu verlagert. Mit der Armut ist zudem ein narrativer Stillstand verbunden, wie sich an einem zuschauenden älteren Ritter zeigt, den die Aktionslosigkeit des jungen Ritters betrübt: „mir ist laid der kumer dein, / das du dich also verligst / und nit der ritterscheffe pfligst“ (V. 46–48).<sup>44</sup> Das zweifach benutzte Verb „verligen“ (V. 35, 47) ist durch den *Erec* von Hartmann von Aue geprägt worden.<sup>45</sup> Doch anders als im *Erec* verhindert in unserer Erzählung nicht die Eheminne, sondern der materielle Mangel die *âventiure*.<sup>46</sup> Der alte Ritter schlägt dem jungen Ritter deshalb

43 In direktem Bezug zu Kaufingers Erzählung steht die Erzählung von Claus Spaun, „Fünzig Gulden Minnelohn“, in: *Märendichtung*, S. 351–361; Hier investiert der Vater (ein „reich[er] burger“, V. 1–2) in den Sohn, damit dieser die „schrif solt lernen baß“ (V. 7). Eine Magd verkuppelt Ehefrau und Student (V. 24–69), der Ehemann wird als „burger“ bezeichnet (V. 246). In einem Schwank des 16. Jh.s, der die Erzählung von Claus Spaun wohl zur Vorlage hatte, im *Rastbüchlein* von Michael Lindener, sind die beiden Protagonisten Kaufleute; Michael Lindener, *Schwankbücher: Rastbüchlein und Katzpiori*, 2 Bde., hg. v. Kyra Heidemann, Bern: Lang 1991 (= Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache 20), Bd. 1, Nr. 4, S. 13–15. Im Fabliau von Eustache d’Amiens, *Du bouchier d’Abeville. Fabliau du XIII<sup>e</sup> siècle. Texte critique et édition diplomatique des cinq manuscrits*, hg. v. Jean Rychner, Genève: Droz 1975 (= Textes littéraires français 219), sind die Protagonisten ein Metzger und ein Kleriker. In Giovanni Boccaccio, *Decameron*, 2 Bde., hg. v. Vittore Branca, Turin: Einaudi 2014, Giornata VIII, Novella I, S. 890–894, ist der junge Mann ein Deutscher in Mailand, der Ehemann ein reicher Kaufmann. Bei Geoffrey Chaucer, „The Shipman’s Tale“, in: ders., *Die Canterbury-Erzählungen. Mittellenglisch und Deutsch*, 3 Bde., 2. Aufl., übers. v. Fritz Kemmler, mit Erl. v. Jörg O. Fichte, München: Goldmann 2000, Bd. 2, S. 798–823, sind es ein Kaufmann („marchant“) und ein im Handel tätiger Mönch. Vgl. zur Stoffgeschichte auch Karl Euling, *Studien über Heinrich Kaufinger* (Erstdruck 1900), Reprint, Hildesheim u. New York: Olms 1977 (= Germanistische Abhandlungen 18), S. 65–69.

44 „Mir tut Deine Not leid, dass Du so untätig bist und keine Ritterschaft betreibst“.

45 *Erec* verbringt nach der Heirat zu viel Zeit mit seiner Frau und kümmert sich zu wenig um seine Ehre und den Hof. Als er darauf aufmerksam gemacht wird, reitet er (gemeinsam mit seiner Ehefrau) aus und besteht eine Vielzahl von *âventiuren*, vgl. Hartmann von Aue, *Erec*, hg. v. Manfred Günter Scholz, übers. v. Susanne Held, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2004 (= Bibliothek des Mittelalters 5), V. 2966–2971, 10121–20124; vgl. auch den Verweis auf Erecs *verligen* im *Iwein*: Hartmann von Aue, *Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein*, hg. v. Volker Mertens, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2004 (= Bibliothek des Mittelalters 6), V. 2787–2798. Vgl. zur Bedeutungsbreite des Verbs *verligen* und zum Vergleich mit Chrétien’s Vorlage: Silvia Ranawake, „Erec’s *verligen* and the sin of sloth“, in: *Hartmann von Aue. Changing perspectives. London Hartmann Symposium 1985*, hg. v. Timothy McFarland u. Silvia Ranawake, Göttingen: Kümmerle 1988, S. 93–115.

46 Diese Bezüge hat bereits André Schnyder, „Abenteuer, Liebe, Geld. Zu Heinrich Kaufingers Märe ‚Der zurückgegebene Minnelohn‘“, in: *Euphorion* 91 (1997), S. 397–412, hier S. 399–404, aufgearbeitet, doch arbeitet er mit der Doppelwegstruktur und dem „Antagonismus zwischen den adligen ‚seniores‘ und ‚iuvenes‘“ (S. 402). Ebenso hat

folgende Abmachung vor. Damit der Junge „aubentür suochen“ (V. 67) kann, will er ihm Geld und Ausstattung (Pferde, Harnisch, Speere) leihen.

ich will dir leihen geltz genuog,  
ist es nur dein will und fuog,  
das du aubentür suochen wilt.  
(V. 65–67)

Ich will Dir genug Geld leihen,  
wenn Du nur die Absicht  
und die Angemessenheit hast,  
*âventiure* zu suchen.

Wenn der junge Ritter erfolgreich zurückkehrt, soll er alles zurückzahlen. Wenn dies nicht gelingt, verzichten der alte Ritter und seine Erben auf alle Ansprüche (V. 75–82).

Anders als im höfischen Roman werden somit die Bedingungen des „aubentür“-Suchens vorab diskutiert: Es braucht dazu auf der einen Seite „manliche[n] muot“ (V. 34) bzw. jugendliche Stärke (V. 50–51), auf der anderen Seite aber auch Geld und eine ritterliche Ausstattung. Diese Voraussetzungen erfüllen der alte und der junge Ritter nur gemeinsam. Deshalb einigen sie sich auf eine Art ‚joint venture‘: Der alte Ritter finanziert die materielle Ausstattung und trägt das ökonomische Risiko, der junge bringt die „leibes kraft“ (V. 16) ein (und trägt das körperliche Risiko).

Damit wird die Suche nach „aubentür“ weder durch ein Streben (nach Ehre, Bewährung, Hilfe usw.) des jungen Ritters noch durch eine zufällige Begegnung motiviert, sondern durch den zuschauenden alten Ritter, der „in seinen jungen tagen“ (V. 31) häufig „sper und schilt / zerprochen“ (V. 28–29) hat. Auch diese extrinsisch motivierte Aufforderung zur Suche nach „aubentür“ (V. 67) lässt sich als Anspielung auf den Artusroman verstehen. Spätestens in Hartmanns *Iwein* wird die Frage, ob *âventiuren* aktiv gesucht werden können oder ob nicht eher die *âventiure* den Ritter sucht bzw. der Ritter ihr (final motiviert) begegnet, mehrfach aufgeworfen. So beispielsweise, wenn Kalogrenant in seiner Erzählung einer lange zurückliegenden, scheiternden *âventiure* sein Tun zwar als „ich suoche *âventiure*“ beschreibt (V. 525), sein adeliger Gastgeber sich aber darüber „wundert“ (V. 373) und erwidert, dass er noch nie einen Gast hatte, der „âventiure suochte“ (V. 377).<sup>47</sup> Im weiteren Verlauf wandelt sich Iwein von dem, der den Weg zu Kalogrenants *âventiure* „suoht[t]“ (V. 926), zum Gesuchten von

Friedrich, „Metaphorik“, S. 21–22, die Verschiebungen der *âventiure*-Semantik analysiert. Er deutet es als „Spiel mit tradierten Versatzstücken des *âventiure*-Romans“ im Schwank.

47 Diese Passage ist bei Chrétien positiv formuliert. Der Gastgeber hat schon viele beherbergt, „Qui avanture alast querant“; Chrestien de Troyes, *Yvain*. Übers. u. eingel. v. Ilse Nolting-Hauff, München: Eidos Verlag 1962 u.ö. (= Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 2), V. 260. Vgl. dazu u.a. mit weiterer Literatur: Carolin Struwe-Rohr, „*Âventiure* und Kontingenz. Erzählen als Wagnis im *Iwein* Hartmanns von Aue“, in: *ZfdA* 148.1 (2019), S. 9–27, hier S. 16–17.

Personen, die von ihm Hilfe erwarten (V. 4163, 4512).<sup>48</sup> Die aktive *âventiure*-Suche wird so im *Iwein* ihrer Selbstverständlichkeit beraubt und nicht selten mit scheiternden *âventiuren* assoziiert.<sup>49</sup> Doch gerade die Erzählung einer scheiternden *âventiure* (von Kalogrenant) löst bei den Zuhörern (*Iwein*, *Keie* u.a.) das Begehren nach *âventiure* aus.<sup>50</sup>

Auch unsere Erzählung interessiert sich für solche Übertragungen und Verschiebungen des Begehrens nach *âventiure*. Doch während Kalogrenant, *Iwein* und *Keie* gleichberechtigt in Konkurrenz zueinander agieren, haben wir bei Kaufringer eine generationenübergreifende Substitution. Der alte Ritter gibt dem Jungen den Auftrag, „aubentür [zu] suochen“ und konkretisiert dies dahingehend, dass der Junge an einem bestimmten Turnier teilnehmen soll (V. 99–109). Die „aubentür“ wird so zu einem organisierten und ritualisierten Kampf. Im Vergleich zu den aufgerufenen Artusromanen ist sie so (wie im *Bürgermeister*) am Beginn der Erzählung pragmatisch domestiziert.

Doch die Substitution zieht weitere Verschiebungen nach sich. Als der Ritter und sein Knecht eines Abends auf dem Feld übernachten müssen, sagt der junge Ritter zum Knecht, er wolle „aubentür suochen in dem tan“ (V. 122). Bald sieht er ein Licht, mit dem ein Mann von einer Burg aus seiner Frau leuchtet. Sie steht unten im „boumgarten“ (V. 139), also im klassischen *locus amoenus*, und jammert über Zahnschmerzen. Insgeheim wartet sie jedoch auf ihren Liebhaber. Bevor dieser kommt, ergreift der junge Ritter seine Chance. Er findet eine Tür, schlüpft hinein und nimmt die Rolle des Liebhabers ein. Diese zweite Substitution wird allerdings schnell entdeckt. Nachdem „sein will ward erfüllt an ir“ (V. 173), bemerkt sie ihren Irrtum. Sie wirft ihm sogleich vor, dass er nicht von „guoter art“ (V. 183), also von adeligem Stand oder von wahrem ritterlichem Wesen sei. Der junge Ritter erklärt ihr:

48 Das Lexem *âventiure* fällt allerdings in diesen Szenen im *Iwein* nur ganz selten; nämlich *Iwein*, V. 3918. Vgl. dazu Anm. 49.

49 Die ‚Suche nach *âventiure*‘ ist noch in einer weiteren Passage negativ konnotiert. Berichtet wird von einem Landesherrn, der „niuwan von sîner kintheit“ (also aus jugendlichem Leichtsinn) ausritt, um zu „suochen *âventiure*“, und dabei stirbt (V. 6330–6331).

50 Vgl. Walter Haug, „Lesen oder Lieben? Erzählen in der Erzählung: vom *Erec* bis zum *Titirel*“, in: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 153–167, der davon ausgeht, dass *Yvain*/*Iwein* auf die Geschichte falsch reagiert, „[s]tatt Reflexion [...] Imitatio“ (S. 164). Vgl. auch Mireille Schnyder, „*Âventiure? waz ist daz?* Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272, hier S. 259–260; Jutta Eming, „Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug: Zur Historizität des literarischen Abenteuers“, in: Hannig u. Kümper (Hgg.): *Abenteuer*, S. 53–82, hier S. 64.

ich pin auch ain ritter guot.  
 ich haun gesuoucht aubentüre ie;  
 die haun ich auch gefunden hie.  
 (V. 190–192)

Ich bin auch von ritterlicher Abstammung,  
 ich habe schon lange eine Herausforderung  
 gesucht, die habe ich hier auch gefunden.

Mit der Verlagerung des *aubentür*-Suchens vom alten auf den jungen Ritter haben sich auch die Begehrensziele verschoben. Die ritterliche *aubentür* ist zur sexuellen *aubentür* geworden. Entscheidender ist jedoch eine zweite, zeitperspektivische Verschiebung. Während am Beginn prospektiv von der „suoche“ von *aubentür* die Rede war (und somit auf Figuren- und Rezipientenebene das Unerwartete erwartet bzw. angekündigt wurde), so ist nun von der *aubentür* als etwas Zurückliegendem die Rede: „die [aubentür] haun ich auch gefunden hie“ (V. 192). Der junge Ritter legitimiert mit Hilfe der Assoziationskraft des Wortes „aubentür“ den erschlichenen Ehebruch als ritterliches Handeln. Doch die Ehefrau weist diese Deutung zurück. Sie verlangt einen Beweis für seinen Adel. Da er keinen hat, nimmt sie ihm seine gesamte Barschaft, die 60 Gulden, die er vom alten Ritter erhalten hat, ab.<sup>51</sup>

Die Ehefrau stellt damit der idealisierenden, auf den Artusroman rekurrierenden Sinnstiftung des jungen Ritters eine andere Deutung entgegen. Sie macht den Ehebruch zu einem Adelsprivileg, der Adel wiederum muss durch materielle Großzügigkeit bezeugt werden. Der junge Ritter verlangt, um die Frau nicht zu vergessen, eine Gegengabe (V. 211–212). Er erhält einen Ring, von dem der Erzähler aber sogleich betont, dass er nur acht Gulden wert sei. Während der Protagonist aus dem Adelsbeweis wieder einen Tausch von Minnegaben macht, konzentriert sich der Erzähler ganz auf die ökonomische Dimension des Geschehens.

Der junge Ritter kehrt mittellos zu seinem Knecht zurück.

die aubentür ist pesser vil,  
 die also mit der minne spil  
 ainem werden ritter zuogat,  
 dann als sein guot und was er hat.  
 (V. 253–256)

Die *âventiure*, die einem angesehenen Ritter  
 beim Liebesspiel geschieht,  
 ist viel besser  
 als sein Hab und Gut.

Der Knecht deutet die 60 Gulden somit als materielle Verausgabung aus Leidenschaft, die die dadurch erzeugte Armut in jedem Fall rechtfertigt. Zur ritterlich-sexuellen und zur adelig-ökonomischen Deutung kommt so eine

<sup>51</sup> Die 60 Gulden hätten für die ganze Turnierfahrt reichen sollen. Es handelt sich also um einen außerordentlich hohen Preis, den der junge Ritter zahlt. Vgl. dazu Schnyder, „Abenteuer“, S. 408, Anm. 52.

weitere Deutungsmöglichkeit dazu: Der erschlichene Beischlaf kann als Minnedienst gedeutet werden, bei dem der Ritter sich zugunsten der Frau verausgabt. Doch während üblicherweise im Minnedienst der Körper des Ritters bis zur Selbstaufopferung aufs Spiel gesetzt wird,<sup>52</sup> ist es hier das Geld für den Turnierbesuch.

Im ersten Teil von Kaufringers Erzählung kommt es somit in kürzester Erzählzeit zur Verschiebung der Wunschennergie des alten Ritters auf den Jungen und in der Folge zur Verschiebung von der ritterlichen *aubentür* zur sexuellen sowie vom prospektiven *aubentür*-Suchen zum retrospektiven *aubentür*-Finden. *aubentür* wird damit zur polyvalenten Sinnstiftungsfigur, mit der in der Geschichte um die Deutung des Geschehens gerungen wird. Die Polyvalenz ergibt sich dadurch, dass das Wort in ritterlichen, sexuellen und Minnekontexten gebraucht wird. Die Figuren setzen es kalkuliert, in persuasiver oder legitimatorischer Absicht ein. Wenn die Ehefrau sich weigert, den erschlichenen Ehebruch als ritterliche *aubentür* zu akzeptieren, so wird die Sexualisierung der *aubentür*-Semantik zwar auf der Figurenebene verneint, auf der Erzählebene ist sie aber bereits vollzogen. Dementsprechend wird die körperliche Verausgabung im Minnedienst zu einer ökonomischen Verausgabung und der Adel wird – zumindest von Seiten der Ehefrau – weder über Geburt noch über Tugend, sondern über ökonomische Potenz definiert.<sup>53</sup>

Dessen ungeachtet haben diese Deutungsverhandlungen etwas ironisch Vorläufiges, denn das erzählte Geschehen ist noch keineswegs abgeschlossen. Die Sinnstiftungsversuche der Figuren werden vom weiteren Geschehen umgeschrieben.

### 3. *aubentür*-Erzählen

Der junge Ritter setzt seine Reise zum Turnier fort und erklärt weiterhin: „herr, ich suoch ritterschaft / und aubentür“ (V. 324–325).<sup>54</sup> Während in den

52 Der Ritter selbst beschreibt das der Frau gegenüber so: „auch haun ich mir des gedacht, / verzeren meinen werden leib / ze dienst durch alle raine weib“ (V. 194–196).

53 In der *Suche nach dem glücklichen Ehepaar* (Nr. 8) von Kaufringer werden in der Figurenperspektive Kaufmannschaft und *aubentür* einander klar entgegengesetzt: Ein Gastgeber fragt seinen Gast, der ein halbes Jahr bei ihm geblieben war: „was ewer geschäfte hie sei. / kain koufmanschaft vindt ir hiebei, / die ewrem land sei fuoklich. / in meinem sinn so dunket mich, / wie ir hie aubentüre suocht“ (V. 135–139). Der Gast erklärt, dass er nach einem Ehepaar sucht, das „ainmüetig“ ist (V. 161).

54 „Mein Herr, ich suche ritterliche Betätigung und eine ritterliche Bewährung“.

episodisch strukturierten Artusromanen der Abschluss einer *aventure* die Möglichkeit der nächsten eröffnet, ohne diese kausal mitzubedingen,<sup>55</sup> so interessiert sich unsere Erzählung für die Konsequenzen der ersten Episode für die zweite. Dementsprechend führt die sexuelle *aubentür* zur erneuten Armut des Ritters, dem das Geld für die Weiterreise fehlt. Er kehrt auf gut Glück in ein Wirtshaus ein und lernt dort einen Ritter kennen, der ihn einlädt. Der alte Ritter ist „fromm und reich“ (V. 356) und dem Jungen deshalb zugetan, weil dieser „seines leibes gar ain helt“ (V. 354) war.

Strukturell ist die Verdoppelung der Ausgangskonstellation unübersehbar: Erneut versucht ein alter Ritter über ökonomische Investition und körperliche Substitution sein ritterliches Begehren zu stillen. Allerdings wissen die Rezipienten – anders als die Figuren –, dass es sich bei diesem zweiten alten Ritter um den gehörnten Ehemann handelt, der in der Burg zum Ehebruch geleuchtet hat (V. 302–312). Ein riskanter Nebeneffekt der Wunscherfüllung über Substitution ist somit bereits eingetroffen: Der junge Ritter ersetzt den älteren nicht nur in ritterlicher, sondern auch in sexueller Hinsicht. In der Folge richtet sich die Spannung – auf der Rezeptionsebene – auch nicht mehr auf den Ausgang der ritterlichen Bewährung (Turnier), sondern darauf, wann und wie der zweite ältere Ritter die Substitution bemerkt.

Der junge Ritter gewinnt das Turnier ohne viel Erzählaufwand. Als Preis werden Kost und Logis für beide (den alten und den jungen) Ritter bezahlt. Die Investition des zweiten alten Ritters hat sich zumindest finanziell gelohnt.

Doch abends im Wirtshaus erzählen sich Wirt und Gäste „aubentür“ („aubentür ward vil gesait“; V. 413). Auch der junge Ritter wird zum Erzählen aufgefordert und er berichtet von seinem Stelldichein im Baumgarten: „bei allen meinen tagen / ist mir nie aubentür bekant, / dann da ich ietzo durch das lant / her wolt reiten“ (V. 422–425).<sup>56</sup> *aubentür* ist hier ein seltenes, vielleicht sogar außerordentliches Ereignis, von dem der Binnenerzähler behauptet, es selbst erfahren zu haben. Es ist weder vom Suchen noch vom Finden der

55 Vgl. dazu u.a.: Uta Störmer-Caysa, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 172–173.

56 „In meinem gesamten Leben ist mir noch nie so etwas Unerhörtes geschehen wie jetzt, als ich durch das Land hierher reiten wollte“. In der Erzählung von Claus Spaun begegnet der Ehemann dem Jungen nicht im Wirtshaus, sondern auf einem „spacieren ritt“ (V. 204). Er erzählt ihm das Erlebte in der Zweiersituation, der Ehemann muss über die „schwenk“ (V. 246) lachen. Das Lexem *aubentür* findet sich nicht. Im *Rastbüchlein* von Michael Lindener, das wohl die Erzählung von Claus Spaun zur Vorlage hat, findet die Erzähl-szene wieder in der Herberge unter Kaufleuten statt. Der junge Mann kündigt „seltzamest Bossz“ (Possen) an, seine Zuhörer halten die Erzählung für „ein seltzame Abentheur“; *Rastbüchlein*, S. 14–15. Im Fabliau, im *Decameron* und bei Chaucer (vgl. Anm. 43) fehlt die Erzähl-szene ganz.



*aubentür* die Rede, sondern der Junge berichtet, wie „guot aubentür mich anstieß“ (V. 432). Das zufällige Zusammentreffen (Koinzidenz) des Ritters mit der Frau im Baumgarten eröffnet also die Möglichkeit der *aubentür*. *aubentür* markiert so nicht wie in der ersten Episode ein prospektives Handlungsmuster oder eine retrospektive Sinnstiftungsfigur, sondern sie bezeichnet das Erzählen von unerwarteten Koinzidenzen.<sup>57</sup>

Allerdings berichtet die Binnenerzählung des jungen Ritters nicht nur von unerwarteten Koinzidenzen, sondern ist zugleich Teil einer solchen: Der zuhörende alte Ritter erkennt, dass er einer der Protagonisten und damit der betrogene Ehemann ist, der Ring fungiert als letztes Beweisstück (V. 478–484). Die Grenze zwischen der erzählten Welt der *aubentür* und der Welt des *aubentür*-Erzählens wird so als eine äußerst durchlässige gezeigt.

#### 4. Sozialität und *aubentür*

Das moderne Abenteuer, so ist häufig zu lesen, sei dem bürgerlichen Zeitalter deshalb suspekt, weil der Abenteuerer die gesellschaftliche Integration zurückweist und alleine loszieht.<sup>58</sup> Vergemeinschaftend wirke allenfalls das Rezipieren von Abenteuern, wenn in der Phantasie der Ausbruch aus der sicheren Welt erprobt wird. Diese gemeinschaftsstiftende Wirkung des *âventiure*-Erzählens wird sowohl für den höfischen Roman als auch für die spätmittelalterliche Kleinepik immer wieder hervorgehoben, wobei auf die intradiegetischen Erzählgemeinschaften verwiesen wird.<sup>59</sup> In unserem Fall hat das gesellige Erzählen von *aubentür* jedoch keine gemeinschaftsstiftende Wirkung, sondern macht unterschwellige Rivalitäten zwischen dem alten

57 Da es in der Folge um die Koinzidenz von Erzählung und Protagonist geht, kann man die Koinzidenz in den Vordergrund rücken und muss nicht von „unerhörten Begebenheiten“ sprechen. Dennoch ist eine gewisse Nähe zum novellistischen Erzählen nicht zu übersehen; vgl. dazu oben Anm. 11.

58 Lindenau u. Münkler, „Orakel“, S. 33–34. Vgl. dazu auch differenziert: Hannig u. Kümper, „Abenteurer“, S. 26; im Hinblick auf die ritterlichen *âventiuren* des höfischen Romans wird dagegen betont, dass „der Held sich mittels seiner *âventiuren* für andere einsetzt“; Eming, „Abenteurer“, S. 62.

59 Strohschneider, „*âventiure*-Erzählen“, S. 379; Hans Rudolf Velten, „Text und Lachgemeinschaft. Zur Funktion des Gruppenlachens bei Hofe in der Schwankliteratur“, in: *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Werner Röcke, Berlin: De Gruyter 2005 (= Trends in Medieval Philology 4), S. 125–143, hier S. 136; Differenziert: Caroline Emmelius, *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin: De Gruyter 2010, S. 248–331.

und dem jungen Ritter sichtbar. Die Erzählung endet deshalb auch gattungstypisch mit der Rache des betrogenen Ehemannes. Die mittelalterlichen Kurz-erzählungen und insbesondere auch diejenigen Kaufingers sind bei solchen Racheaktionen nicht zimperlich: Meist wird der Ehebrecher kastriert, seine Hoden zu Würfeln verarbeitet oder Tiere auf seine Geschlechtsteile losgelassen. Die Frau wird geschändet und verstoßen. Zur körperlichen Strafe kommt die soziale Entehrung hinzu, indem das Dorf oder die Verwandtschaft als Zuschauer und Zeugen fungieren.<sup>60</sup> Vor diesem Hintergrund ist es äußerst bemerkenswert, dass unsere Geschichte als eine der ganz wenigen innerhalb der Gattung eine gewaltfreie Lösung des Ehebruchs findet.<sup>61</sup> Es ist zu fragen, mit welchen Mitteln das gelingt.

Der alte Ritter lässt sich im Wirtshaus nichts anmerken und lädt den jungen zu sich nach Hause ein. Auf der Burg, die der junge Ritter sogleich erkennt, kündigt der Ehemann an, am nächsten Tag auf die Jagd zu gehen. Der Junge solle mit der Abreise zuwarten und mit ihm noch eine Jagdmahlzeit einnehmen. Mit dem Jagdmotiv werden Erzählalternativen aufgerufen, wie sie beispielsweise die *Herzmaere*-Tradition<sup>62</sup> kennt: Der betrogene Ehemann tötet den Liebhaber und tischt ihn seiner Frau als frisches Wild auf. Sie isst ihn unwissend und stirbt, sobald sie erfährt, was sie gegessen hat.

Unser Ehemann setzt dagegen ganz auf den metonymisch<sup>63</sup> transponierten Vollzug einer solchen Strafe. Er jagt einen mächtigen Hirsch, den er den angstvollen Ehebrechern genüsslich vorsetzt. Anschließend verlangt der Ehemann von seiner Frau die 60 Gulden zurück. Er vergleicht das Geschehen mit dem Brettspiel, das die beiden Ehebrecher am Vormittag zum Zeitvertreib gespielt haben. Wenn bei einem Spiel jemand das Brett, jemand die Würfel und jemand das Licht zur Verfügung stelle, dann solle auch jeder der drei Personen Anteil am Gewinn haben. Damit vollzieht er den Ehebruch metaphorisch nochmals

60 Innerhalb des Faszikels wird das prominent in Erzählung Nr. 13 *Die Rache des Ehemannes* durchgespielt; Kaufinger, *Werke*, Bd. 1, S. 140–154. Darüber hinaus finden sich drastische Strafen für die Ehebrecher etwa in: Hans Rosenplüt, „Die Wolfsgrube“, in: *Märendichtung*, S. 202–209. In der stoffverwandten Erzählung von Claus Spaun wird die Ehefrau bestraft (V. 376–384), und der Erzähler verflucht am Ende mit drastischen Worten die Ehefrau und die „kupplerei“ (V. 385) der Magd; *Märendichtung*, V. 385–392.

61 Vgl. auch Ragotzky, „Märe“, S. 119, die allerdings die Brettspiel-Lösung als ‚Gleichrangigkeit‘ missversteht; siehe dazu unten.

62 Grubmüller, *Ordnung*, S. 153–167; weitere intertextuelle Verweise bei Schnyder, „Abenteurer“, S. 406.

63 Friedrich, „Metaphorik“, S. 13–14, macht im Hinblick auf *Die Rache des Ehemannes* auf die metonymischen Relationen aufmerksam.

nach:<sup>64</sup> Die Frau habe das Spielbrett zur Verfügung gestellt, der junge Ritter habe darin seine „kurzweil“ (V. 719) getrieben, er selbst habe dazu geleuchtet.

Während die bisherige Forschung das Spielerische der Konfliktlösung hervorgehoben hat,<sup>65</sup> scheint mir die ökonomische Dimension derselben entscheidender: Vollzogen wird ein ökonomisches Teilhabergeschäft, bei dem alle etwas einzahlen und Gewinn und Verlust am Ende gleichmäßig verteilt werden (alle erhalten 20 Gulden). Danach darf der junge Ritter abreisen. Bevor er das tut, bittet er – im Verweis auf die gute „gesellschaft“ (V. 734) der beiden Männer – um „fraitschaft und auch suon“ (V. 744) zwischen den Eheleuten. Eine spätere Bestrafung der Ehefrau wird so verhindert. Die Erzählung endet damit, dass der junge Ritter heimkehrt und – weil er „seinen leib wol brauchen kan (V. 761)“ – in kurzer Zeit viel „ere[] und [...] guot“ (V. 759) erwirbt. Darauf zahlt er dem ersten alten Ritter dessen Ausgaben großzügig (V. 765) zurück.

Bereits im Artusroman verstärken *âventiuren* einerseits die Rivalität unter den Rittern, andererseits stiften sie häufig auch homosoziale Gemeinschaft.<sup>66</sup> Am Ende partizipiert der gesamte Artushof am Erfolg des Einzelnen. In unserer Erzählung wird dieses Muster auf das generationenübergreifende Verhältnis zweier Männer übertragen, deren Rivalität weniger kämpferisch als sexuell und ökonomisch ausagiert wird. Die desintegrative Dimension der Rivalität wird dabei nicht durch geteilte Werte oder die Partizipation an der Idealität des Hofes, sondern durch die sozial bindende Kraft des ökonomischen Teilhabergeschäfts eingeeht. Die gleichberechtigte Gewinnteilung macht aus der Rivalität wieder ein gemeinsames Geschäft. Eine körperliche Bestrafung und die Exklusion der Ehebrecher können so vermieden werden.

Die gewaltlose Reintegration der Ehebrecher gelingt also dank metonymischer und metaphorischer Verschiebungen: Durch die Jagd wird die Rache metonymisch vollzogen, im Spielvergleich wird der Ehebruch metaphorisch wiederholt, aber auch verändert. Er wird aus der Sphäre des Sexuellen in die Sphäre des Ökonomischen transferiert. Auch auf der Ebene des Erzählens ließen sich Verschiebungen und Substitutionen beobachten. Es gilt deshalb abschließend, diese Ebenen zueinander in Bezug zu setzen.

64 Friedrich, „Metaphorik“, S. 24. Die Versöhnung gelinge am Ende nicht dank der Spielmetapher, sondern dank der „Standessolidarität“ (S. 25).

65 Friedrich, „Metaphorik“, S. 27: Der „Konflikt [...] [löst sich] in einer fingierten Spiellösung auf“.

66 Harald Haferland, *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*, München: Fink 1989 (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 10), S. 26–35.

## 5. Verschobene Wunschenergien auf der Ebene des Erzählens

Zwei alte Ritter, die die *aubentüren* nicht mehr selbst erleben können, suchen sich einen Stellvertreter, der an ihrer Stelle *aubentür* erlebt. Sie fungieren als Financiers, aber auch als Zuschauer und Beteiligte. Dies lässt sich vielleicht als vormodernes Bild für die Verschiebungen und Substitutionen werten, die im Akt der Rezeption statthaben. Leselust oder Hörgenuss haben sicher auch damit zu tun, dass die Figuren Wünsche der Rezipienten ausleben. Zumindest betonen moderne Kulturtheoretiker häufig, dass ausgehend vom eigenen sicheren Standort des Rezipienten die Abenteuer kompensatorisch erlebt werden.<sup>67</sup> Unsere Erzählung fokussiert jedoch nicht den Gewinn, sondern die Kosten solcher Substitutionen. Schon das Begehren der beiden alten Ritter wird als ein rückwärtsgewandtes gezeigt. Die Substitution kompensiert die schwindende körperliche Kraft nur partiell und macht stattdessen andere schwindende Möglichkeiten sichtbar.

Auf der Ebene des Erzählens sind es jedoch genau diese unerwarteten Verschiebungen, die Ab- und Umlenkungen, die für die Pointen und den spannungssteigernden Aufschub des Endes verantwortlich sind. Die erzählten *aubentüren* werden nicht nur – wie im *Bürgermeister* – zu *aubentür*-Erzählungen, sondern die Erzählungen führen auch wieder zu neuen *aubentür*-Handlungen. Sichtbar wird so, wie jeder Erzähl- und Deutungsakt Konsequenzen hat, die die *aubentüren* fortsetzen, ihr Ende aufschieben.

Methodisch würde das bedeuten, dass Rezeptionsabenteuer ungeschlossener sind, als man gemeinhin annimmt. Von der ‚Bewältigung‘<sup>68</sup> im Akt der *âventiure*-Rezeption zu sprechen ist deshalb unzureichend, weil übersehen wird, dass die Rezeption von Abenteuer oder *âventiuren* neue Handlungs- und neue Erzählmöglichkeiten eröffnet und so zu neuen *âventiuren* (als Handlung und als Erzählung) führen kann. Dies führt unsere Erzählung mit ihren vielen Transpositionen der *aubentür* von der Handlungsebene hin zu verschiedenen Rede- und Erzählakten und wieder zurück zur Handlungswelt sehr genau vor.

67 Mireille Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin, New York: De Gruyter 2006 (= Trends in Medieval Philology 10), S. 369–375, hier S. 374; Hannig u. Kümper, „Abenteuer“, S. 22.

68 Lindenau u. Münkler, „Orakel“, S. 33; „Bis heute ist das Abenteuer ein Narrativ, mit dem in der Literatur bzw. im Film Unsicherheit und Gefahr bewältigt werden“.

## 6. *aubentür* zwischen Handlungsschema, Erzählung und Erzählakt

Im Kaufringer-Faszikel, so haben wir am Beginn gesehen, wird *aubentür* mehrheitlich in den Paratexten verwendet, um eine Erzählung anzukündigen bzw. abzuschließen und sie auf soziale Kontexte, nämlich generalisiertes soziales Handlungswissen zu beziehen. Offen bleibt dabei, ob mit *aubentür* das erzählte Geschehen oder die Erzählung gemeint ist. Diese beiden Ebenen der *âventiure* sind für den Begriff konstitutiv, doch ist im Einzelfall schwer zu entscheiden, wie sie zusammenhängen.

Die Forschung zur *âventiure* im höfischen Roman nimmt an, dass mit der *âventiure* auf der Handlungsebene das Erleben von Kontingenz verbunden ist, das dann im Akt des Erzählens ‚bewältigt‘, d.h. in ein sinnstiftendes Geschehen überführt wird.<sup>69</sup> Allerdings wurde diese Sichtweise jüngst mehrfach kritisiert.<sup>70</sup> Methodisch wurde dabei darauf hingewiesen, dass Erzählen keineswegs immer Sinn stiftet und Unordnung in Ordnung überführt, sondern dass das Erzählen auch gegenteilige Effekte haben beziehungsweise Kontingenz exponieren oder einfache Ordnungsmuster unterlaufen kann. Es lohnt sich deshalb, nochmals genauer zu schauen, welche Erzählungen und Erzählakte in unserem Text als *aubentür* bezeichnet werden und in welchem Verhältnis sie zur *aubentür* als Handlungsschema (Auszug des Ritters, Suche nach *aubentür*) stehen.

(1) Wenn der junge Ritter und die Frau über die Bedeutung des Ehebruchs streiten, wird *aubentür* als retrospektive Sinnstiftungsfigur benutzt. Hier geht es nicht um eine Erzählung, sondern um das Handlungsschema der ritterlichen *âventiure*, das zur Legitimierung des eigenen Handelns aufgerufen wird. Diese Sinnstiftung wird allerdings vom Gegenüber (Ehefrau) abgelehnt. Sinnstiftung mittels *âventiure* muss also nicht in jedem Fall die Form einer Erzählung annehmen und sie kann von den Rezipienten jederzeit abgelehnt werden.

(2) Im Wirtshaus bezieht sich *aubentür* auf das Erzählen von unerwarteten Koinzidenzen in einer geselligen Runde. Hier bezeichnet *aubentür* eine

69 Schnyder, „*Âventiure?*“, S. 271–272; Schnyder, „Sieben Thesen“, S. 369–372: „Die *âventiure*-Erzählung am Hof von Artus rückt die aus den Fugen geratene Welt wieder zurecht. Es muss erzählt werden, was geschehen ist, um das Geschehene in die Macht- und Kulturordnung des Hofes einzugliedern“, hier S. 370; Strohschneider, „*âventiure*-Erzählen“, S. 380.

70 Struwe-Rohr, „*Âventiure*“, S. 23–27; Susanne Reichlin, „Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen“, in: *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. ders. u. Cornelia Herberichs, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010 (= Historische Semantik 13), S. 11–49, hier S. 26–44.

bestimmte Erzählstruktur, die auf überraschende Pointen ausgerichtet ist. Im Vordergrund steht der Bruch mit (literarischen) Erwartungsstrukturen. Die konkrete *aubentür*-Erzählung des jungen Ritters löst die Fortsetzung der *aubentür*-Handlung aus, weil die Wirklichkeitsreferenz des Erzählten erkannt wird. Der Fokus wird so von der (intertextuellen) Erwartungsstruktur auf die extratextuelle Referenz der Binnenerzählung verschoben. Der Handlungscharakter des Erzählens wird sichtbar.

(3) Als der junge Ritter kurze Zeit später auf die Burg des alten Ritters zureitet und erkennt, wem er seine Geschichte erzählt hat, sagt er zu seinem Knecht: „mich dunket [...], / wie das die veste sei, / da mir widerfaren ist / mein aubentür in kurzer frist“ (V. 535–538).<sup>71</sup> Es ist das erste Mal, dass in Bezug auf die *aubentür* ein Possessivpronomen verwendet wird. Der junge Ritter eignet sich hier das vergangene Geschehen an. Durch das Erzählen oder Thematisieren wird das *aubentür*-Geschehen zu einem Teil der eigenen Person. Wenn überhaupt, so geschieht in unserem Text die dem Abenteuerer zugeschriebene Ver- einzelung im Akt der erzählenden Aneignung. Denn anders als der Protagonist hier suggeriert, ist die *aubentür* nicht durch den jungen Ritter, sondern durch andere motiviert und geprägt. Zudem findet die Aneignung zu einem Zeitpunkt statt, an dem die *aubentür* keineswegs abgeschlossen ist, sondern an dem die Lösung des Konflikts noch aussteht.

(4) „ain aubentür pin ich ankommen“ (V. 10), sagt der Erzähler im Promythion und bezieht die – noch zu berichtende – Erzählung auf die Primordial- sentenz, die den Wert einer treuen Ehefrau hochhält. Die *aubentür* wird hier als abgeschlossene Einheit präsentiert, die dank der Sentenz auch bereits mit einem ‚Sinn‘ oder zumindest einem generalisierten Wissen verknüpft ist. Allerdings löst sich gerade diese relativ explizite Sinnstiftung im Verlauf des Erzählens auf. Erwarten die Rezipierenden am Beginn eine Erzählung über eine treue Ehefrau, dann vielleicht ein Negativexemplum, wird es, je länger die Erzählung dauert, umso schwieriger, einen Bezug zur Anfangssentenz zu erkennen. Die prospektive Ankündigung einer zur Sentenz passenden, geschlossenen Erzählung wird so im Erzählakt unterlaufen. Der Text bricht mit den selbst aufgebauten Erwartungsstrukturen und stellt die Unberechen- barkeit des Erzählens aus. Was jedoch bleibt, ist die Öffnung des Erzählten auf soziale Kontexte hin. Die Relationierung von Sentenz und Erzählung wirft die Frage nach der sozialen Signifikanz des Erzählten auf, ohne sie zu beantworten.

In unserer kurzen Erzählung werden somit vier unterschiedliche Relationierungen von *aubentür* als Handlungsschema und Erzählakt sichtbar. Sowohl das Handlungsschema als auch die Rede über eine abgeschlossene

71 „Mir scheint das die Burg zu sein, in der mir ‚mein Abenteuer‘ kürzlich geschehen ist.“

*aubentür* können zur Sinnstiftung im Sinne der Aneignung, Legitimierung oder didaktischen Deutung genutzt werden. Doch die meisten dieser Sinnstiftungsversuche scheitern. Die Rezipienten weisen die Deutung zurück, das Erzählen löst neue Handlungen aus oder im Erzählakt wird die angekündigte Funktionalisierung unterlaufen. Genau diese scheiternden Sinnstiftungen lösen jedoch Verschiebungen und Transpositionen zwischen Handlungs- und Erzählwelt aus. Sie ermöglichen, dass das Handlungsschema (Auszug des Protagonisten) zwischen der sexuellen, ökonomischen, pädagogischen und ritterlichen Sphäre hin und her wandert, wodurch nicht nur die *aubentür*, sondern auch die entsprechenden Sphären verändert werden.

Das eingangs aufgerufene Forschungsnarrativ, das im Spätmittelalter einen Übergang von der ritterlichen zur ökonomischen *âventiure* postuliert, lässt sich somit ausgehend vom Kaufinger-Faszikel sowohl bestätigen als auch modifizieren: So konnte durchaus beobachtet werden, dass das Handlungsschema – der Auszug des Ritters und seine Suche nach *aubentür* – aus einer stärker ökonomischen Perspektive dargestellt und als Suche nach sexuellen Abenteuern parodiert wird. Doch der Versuch des jungen Ritters, sein Handeln durch den Verweis auf die ritterliche *âventiure* zu legitimieren, bleibt erfolglos. Stattdessen prägen ökonomische Motive das Handeln der Ehefrau und der Ehebruch wird nicht durch einen Kampf, sondern durch ökonomische Handlungsmuster gelöst. Die Geltung der ritterlichen *âventiure* als wichtiger Bestandteil des kollektiven Imaginären bröckelt also. Auf der Ebene der Wortsemantik zeichnet sich so bereits im 15. Jahrhundert die Tendenz ab, mit *aubentür* die Erzählung von Verwicklungen zu bezeichnen, die durch einen auf sich selbst gestellten, listigen Protagonisten in fremder Umgebung ausgelöst werden. Diese Tendenz passt zur süddeutschen ökonomischen Semantik von *aubentür*,<sup>72</sup> die weniger das Risiko als vielmehr den unsicheren Wert und die Möglichkeit des Betrugs akzentuiert. Diese Semantik findet sich noch stärker ausgeprägt in den Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts, in denen der Protagonist dann auch „abenteürer“<sup>73</sup> genannt wird.

Doch das aufgerufene historische Narrativ konzentriert sich ganz auf die Wortgeschichte sowie die *âventiure* als Handlungsschema und übersieht, dass der *âventiure*-Begriff des höfischen Romans aus der Doppelung von *âventiure* als Handlungsschema und Erzählung besteht. Dies mag daran liegen, dass man sich auf den semantischen ‚Überbau‘ der Fernhändler sowie die Semantik von Versicherungsgeschäften konzentriert hat. Stattdessen konnte anhand des Kaufinger-Faszikels gezeigt werden, dass gerade durch Akte des Erzählens

72 Siehe oben sowie Kümper, „Abenteurer“, S. 35–46.

73 Siehe oben Anm. 27.

und Deutens sowie durch die Übergängigkeit zwischen Handeln und Erzählen die *aubentüren* aus dem ritterlichen in sexuelle und ökonomische Kontexte verschoben werden. Die Doppelung von *âventiure* als Handlungs- und Erzählgeschehen produziert somit ein Transformationspotential, das zur Verschiebung in sexuelle und ökonomische Kontexte, aber auch zur Reflexion dieser Verschiebungen sowie des Verhältnisses von Handlungsschema und Erzählen genutzt werden kann.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 (RUB 7828).
- Anonym, „Aristoteles und Phyllis“, in: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hg. v. Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1996 (= Bibliothek des Mittelalters 23), S. 492–523.
- Anonym, „Der Bildschnitzer von Würzburg“, in: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hg. v. Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1996 (= Bibliothek des Mittelalters 23), S. 928–935.
- Anonym, „Kobold und Eisbär“ (Schrätel und Wasserbär), in: *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts (DVN)*, 5 Bde., hg. v. Hans-Joachim Ziegler u. Klaus Ridder, Berlin: Schwabe 2020, Bd. 1/2, Nr. 55, S. 408–419.
- Appet, Jacob, „Der Ritter unter dem Zuber“, in: *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts (DVN)*, 5 Bde., hg. v. Hans-Joachim Ziegler u. Klaus Ridder, Berlin: Schwabe 2020, Bd. 2, Nr. 58, S. 10–25.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, 2 Bde., hg. v. Vittore Branca, Turin: Einaudi 2014.
- Chaucer, Geoffrey, *Die Canterbury-Erzählungen. Mittelenglisch und Deutsch*, 3 Bde., 2. Aufl., übers. v. Fritz Kemmler, mit Erl. v. Jörg O. Fichte, München: Goldmann 2000.
- Chrestien de Troyes, *Yvain*, übers. u. eingel. v. Ilse Nolting-Hauff, München: Eidos Verlag 1962 (= Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 2).
- Egenolf, *Der Ritter von Staufenberg*, hg. v. Eckhard Grunewald, Tübingen: Niemeyer 1979 (= ATB 88).
- Eustache d'Amiens, *Du bouchier d'Abeville. Fabliau du XIII<sup>e</sup> siècle. Texte critique et édition diplomatique des cinq manuscrits*, hg. v. Jean Rychner, Genève: Droz 1975 (= Textes littéraires français 219).
- Hartmann von Aue, *Erec*, hg. v. Manfred Günter Scholz, übers. v. Susanne Held, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2004 (= Bibliothek des Mittelalters 5).
- , *Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein*, hg. v. Volker Mertens, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2004 (= Bibliothek des Mittelalters 6).



- Herrand von Wildonie, „Der Betrogene Gatte“, in: ders., *Vier Erzählungen*, 2. rev. Aufl. bes. v. Paul Sappler, hg. v. Hanns Fischer, Tübingen: Niemeyer 1969 (= ATB 51), S. 10–21.
- Kaufinger, Heinrich, *Werke*. 2 Bde., hg. v. Paul Sappler, Tübingen: Niemeyer 1972–1974.
- Lindener, Michael, *Schwankbücher: Rastbüchlein und Katzipori*, 2 Bde., hg. v. Kyra Heidemann, Bern: Lang 1991 (= Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache 20).
- Pauli, Johannes, *Schimpf und Ernst*, 2 Bde., hg. v. Johannes Bolte, Berlin: Stubenrauch 1924.
- Rosenplüt, Hans, „Der Hasengeier I“, in: *Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Hanns Fischer, München: Beck 1966 (= MTU 12), S. 162–172.
- , „Die Wolfsgrube“, in: *Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Hanns Fischer, München: Beck 1966 (= MTU 12), S. 202–209.
- Spaun, Claus, „Fünzig Gulden Minnelohn“, in: *Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Hanns Fischer, München: Beck 1966 (= MTU 12), S. 351–361.
- Wickram, Georg, *Sämtliche Werke*, 13 Bde., hg. v. Hans-Gert Roloff, Berlin u. New York: De Gruyter 1967–1990 (= Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts).

### *Forschungsliteratur*

- Eming, Jutta, „Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug: Zur Historizität des literarischen Abenteuers“, in: *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, hg. v. Nicolai Hannig u. Hiram Kümper, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 53–82.
- Emmelius, Caroline, *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin: De Gruyter 2010.
- , „Kasus und Novelle. Beobachtungen zur Genese des *Decameron* (mit einem generischen Vorschlag zur mhd. Märendichtung)“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 51 (2010), S. 45–74.
- Euling, Karl, *Studien über Heinrich Kaufinger* (Erstdruck 1900), Reprint, Hildesheim u. New York: Olms 1977 (= Germanistische Abhandlungen 18).
- Fischer, Hanns, *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. durchges. und erw. Aufl., bes. v. Johannes Janota, Tübingen: Niemeyer 1983.
- Friedrich, Udo, „Metaphorik des Spiels und Reflexion des Erzählens bei Heinrich Kaufinger“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 21 (1996), S. 1–31.
- Grubmüller, Klaus, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen: Niemeyer 2006.

- Grunewald, Eckhard, *Friedrich Heinrich von der Hagen 1780–1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik*, Berlin u. New York: De Gruyter 1988 (= *Studia Linguistica Germanica* 23).
- Haferland, Harald, *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*, München: Fink 1989 (= *Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur* 10).
- von der Hagen, Friedrich Heinrich (Hg.), *Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffen-Mären. Stadt- und Dorfgeschichten. Schwänke, Wundersagen und Legenden*, 3 Bde., Stuttgart u. Tübingen: Cotta 1850.
- Haug, Walter, „Lesen oder Lieben? Erzählen in der Erzählung: vom *Erec* bis zum *Titirel*“, in: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 153–167.
- Hannig, Nicolai u. Hiram Kümper, „Abenteuer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch“, in: *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, hg. v. dens., Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 11–49.
- Jones, Lydia, „Gesamtabenteuer. Abenteuer als Ordnungsprinzip in Friedrich Heinrich von der Hagens Sammlung altdeutscher Erzählungen von 1850“, in: *Aventure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, hg. v. Jutta Eming u. Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen: V&R unipress 2017 (= *Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit* 7), S. 137–160.
- Krohn, Rüdiger, „Die Entdeckung der Moral oder: Ehebruch und Weisheit. Das Märe von der ‚Suche nach dem glücklichen Ehepaar‘ und die Kaufringer-Sammlung im cgm 270“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 4 (1986/1987), S. 257–272.
- Kümper, Hiram, „Abenteuer zwischen Ritterlichkeit, Ökonomie und Zufall: Beobachtungen zur Wort- und Konzeptgeschichte“, in: *Kulturen des Risikos im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Benjamin Scheller, Berlin u. Boston: De Gruyter Oldenbourg 2019 (= *Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien* 99), S. 33–50.
- Kuske, Bruno, „Die Begriffe Angst und Abenteuer in der Wirtschaft des Mittelalters“, in: *Zeitschrift für handelswissenschaftliche Forschung* NF 1 (1949), S. 547–590.
- Lindenau, Mathias u. Herfried Münkler, „Vom Orakel zur Risikoanalyse: Figurationen von Sicherheit und Risiko“, in: *Zwischen Sicherheitserwartung und Risikoerfahrung. Vom Umgang mit einem gesellschaftlichen Paradoxon in der Sozialen Arbeit*, hg. v. Mathias Lindenau u. Marcel Meier Kressig, Bielefeld: transcript 2012, S. 21–74.
- Maschke, Erich, „Das Berufsbewußtsein des mittelalterlichen Fernkaufmanns“, in: *Beiträge zum Berufsbewußtsein des mittelalterlichen Menschen*, hg. v. Paul Wilpert, Berlin: De Gruyter 1964 (= *Miscellanea Mediaevalia* 3), S. 306–335.
- Müller, Jan-Dirk, „Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den Versionen des Maere von den ‚Drei listigen Frauen‘“, in: *Philologische Untersuchungen. FS Elfriede Stutz*, hg. v. Alfred Ebenbauer, Wien: Braumüller 1984, S. 289–311.

- Nerlich, Michael, *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*, München: Gerling Akademie Verlag 1997.
- Ragotzky, Hedda, „Das Märe in der Stadt. Neue Aspekte der Handlungsethik in Mären des Kaufringers“, in: *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984*, 2 Bde., hg. v. Georg Stötzel, Berlin u. New York: De Gruyter 1985, Bd. 2, S. 110–122.
- Ranawake, Silvia, „Erec’s verligen and the sin of sloth“, in: *Hartmann von Aue. Changing perspectives. London Hartmann Symposium 1985*, hg. v. Timothy McFarland u. Silvia Ranawake, Göttingen: Kümmerle 1988, S. 93–115.
- Reich, Björn u. Christoph Schanze, „*Wer die bîschaft merken wil, / der setz sich ûf des endes zil*. Einführende Überlegungen zum Verhältnis von *narratio* und *moralisatio*“, in: *narratio und moralisatio*, hg. v. dens., Oldenburg: BIS-Verlag 2018 (= BmE Themenheft 1), S. 1–13; Online-Publikation: <https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/article/view/21/29> (abgerufen am 08.05.2021).
- Reichlin, Susanne, „Kontingenzzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen“, in: *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. ders. u. Cornelia Herberichs, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010 (= Historische Semantik 13), S. 11–49.
- , *Ökonomien des Begehrens, Ökonomien des Erzählens. Zur poetologischen Dimension des Tauschens in Mären*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009 (= Historische Semantik 12).
- , „Risiko und *aventure*. Die Faszination für das ungesicherte Wagnis im historischen Wandel“, in: *Kulturen des Risikos im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Benjamin Scheller, Berlin u. Boston: De Gruyter Oldenbourg 2019 (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 99), S. 13–31.
- Rippl, Coralie, *Erzählen als Argumentationsspiel. Heinrich Kaufringers Fallkonstruktionen zwischen Rhetorik, Recht und literarischer Stofftradition*, Tübingen: Francke 2014 (= Bibliotheca Germanica 61).
- , „Geld und *aventure*. Narrative Aspekte der Zeit-Raum-Erfahrung bei Heinrich Kaufringer“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134.4 (2012), S. 540–569.
- Scheller, Benjamin, „Die Geburt des Risikos. Kontingenz und kaufmännische Praxis im mediterranen Seehandel des Hoch- und Spätmittelalters“, in: *Historische Zeitschrift* 304 (2017), S. 305–331.
- , „Kulturen des Risikos im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Einführende Bemerkungen“, in: *Kulturen des Risikos im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. dens., Berlin u. Boston: De Gruyter Oldenbourg 2019 (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 99), S. 1–11.

- Schneider, Karin, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 201–350*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970 (= *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis* 5,2).
- Schnyder, André, „Abenteuer, Liebe, Geld. Zu Heinrich Kaufringers Märe ‚Der zurückgegebene Minnelohn‘“, in: *Euphorion* 91 (1997), S. 397–412.
- Schnyder, Mireille, „Aventiure“, in: *Handbuch Literatur & Ökonomie*, hg. v. Joseph Vogl u. Burkhardt Wolf, Berlin: De Gruyter 2019 (= *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* 8), S. 101–103.
- , „*Âventiure? waz ist daz?* Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272.
- , „Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin, New York: De Gruyter 2006 (= *Trends in Medieval Philology* 10), S. 369–375.
- Stempel, Wolf-Dietrich, „Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem“, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. v. Hans Robert Jauf, München: Fink 1968 (= *Poetik und Hermeneutik* 3), S. 187–205.
- Störmer-Caysa, Uta, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin: De Gruyter 2007.
- Strohschneider, Peter, „*âventiure*-Erzählen und *âventiure*-Handeln. Eine Modellskizze“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin u. New York: De Gruyter 2006 (= *Trends in Medieval Philology* 10), S. 377–383.
- Struwe-Rohr, Carolin, „*Âventiure* und Kontingenz. Erzählen als Wagnis im *Iwein* Hartmanns von Aue“, in: *ZfdA* 148.1 (2019), S. 9–27.
- Velten, Hans Rudolf, „Text und Lachgemeinschaft. Zur Funktion des Gruppenlachsens bei Hofe in der Schwankliteratur“, in: *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Werner Röcke, Berlin: De Gruyter 2005 (= *Trends in Medieval Philology* 4), S. 125–143.
- Wolf, Burkhardt, *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*, Zürich: Diaphanes 2013.
- Zotz, Nicola, „Der Bildschnitzer von Würzburg“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. neu bearb. Aufl., 14 Bde., hg. v. Burghart Wachinger u.a., Berlin u. New York: De Gruyter 1978–2008, Bd. 11, Sp. 256–258.

# Die Abenteuerzeit des Lesens

## *Unterbrochene Handlungsfäden und narratives Begehren in Ariostos Orlando furioso und Boiardos Orlando innamorato*

Manuel Mühlbacher

### 1. Lesen und Lust im *Orlando furioso*: ein Fallbeispiel zum Einstieg

Es gibt wohl kaum eine Stelle in Ariostos *Orlando furioso*, an der das Begehren der literarischen Figur und das des Lesers so deutlich aufeinander bezogen werden wie am Ende des 10. Gesanges.<sup>1</sup> Ruggiero hat soeben Angelica vor einem Seeungeheuer gerettet und trägt die unbekleidete Frau auf dem Hippogryph durch die Lüfte. Von seinem Verlangen überwältigt landet er in einem stillen Wäldchen in der französischen Bretagne, um die schöne Prinzessin zu vergewaltigen. Doch stellt ihm seine eigene Kleidung bei der Umsetzung des Vorhabens unerwartete Schwierigkeiten in den Weg: Die Knoten, mit denen seine Rüstung befestigt ist, wollen sich nämlich nicht lösen. Während Ruggiero mit den Knoten und Schnüren seiner Rüstung kämpft, die sich immer weiter verheddern, bricht der Gesang unvermittelt ab:

---

1 Mit dem ‚Leser‘ ist hier und im Folgenden in Anlehnung an Wolfgang Iser's Konzept des impliziten Lesers eine im Text angelegte Rolle gemeint, in der sich die „Gesamtheit der Vororientierungen [verkörpert], die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“ (Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1994, S. 60). Iser's Modell beziehe ich mit Peter Brooks vor allem auf die Ebene des Plot als eine im Text fundierte Begehrensstruktur (vgl. dazu unten, Fußnote 8). Wenn ich vom Leser und nicht von der Leserin spreche, so liegt der Grund dafür darin, dass die geschlechtliche Kodierung der Lektüre einer eigenen Untersuchung bedürfte. Der Übergang vom 10. zum 11. Gesang zeigt sehr deutlich, dass narratives Begehren im *Furioso* erst einmal männlich konnotiert ist, dass die männliche Position aber auch einer permanenten Selbstkritik unterzogen wird – sowohl in Bezug auf die männlichen Figuren als auch auf den Dichter. Diese Konstellation verkompliziert sich weiterhin dadurch, dass der Dichter einerseits immer wieder ein weibliches Publikum anspricht und mit diesem in Dialog tritt und dass andererseits auch weibliche Figuren – insbesondere Bradamante – die Struktur des männlichen Begehrens (*inchiesta* nach dem Liebesobjekt) bedienen. Eine umfassende Analyse dieser Problematik würde jedoch den Rahmen dieses Artikels sprengen. Eine Übersicht der im *Furioso* explizit entworfenen Leserfiktionen (darunter auch die *donne*), die nie mit dem impliziten Leser zusammenfallen, findet sich bei Jane E. Everson, „Lettore“ („Leser“), in: *Lessico critico dell'Orlando furioso*, hg. v. Anna Lisa Izzo, Rom: Carocci 2016, S. 199–224.

Quivi il bramoso cavallier ritenne  
 l'audace corso, e nel pratel discese;  
 e fe' raccorre al suo destrier le penne,  
 ma non a tal che più le avea distese.  
 Del destrier sceso, a pena si ritenne  
 di salir altri; ma tennel l'arnese:  
 l'arnese il ritenne, che bisognò trarre,  
 e contra il suo disir messe le sbarre.  
 Frettoloso, or da questo or da quel canto  
 confusamente l'arme si levava.  
 Non gli parve altra volta mai star tanto;  
 che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava.  
 Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto,  
 e forse ch'anco l'ascoltar vi grava:  
 sì ch'io differirò l'istoria mia  
 in altro tempo che più grata sia. (OF 10.114–115)<sup>2</sup>

Hier hielt der lüsterne Ritter seinen  
 wagemutigen Kurs an und stieg auf eine Wiese herab.  
 Das eine Schlachtross ließ er die Flügel einklappen,  
 ein anderes hatte diese aber ganz ausgebreitet.  
 Kaum war er vom Ross herabgestiegen, wollte er schon  
 andere besteigen. Doch hielt ihn die Rüstung zurück.  
 Die Rüstung hielt ihn, die er ausziehen musste  
 und die seinem Begehren eine Schranke setzte.  
 Eilig und planlos versucht er, sich seiner Waffen  
 bald auf dieser, bald auf jener Seite zu entledigen.  
 Noch nie hatte er das Gefühl, so lange hingehalten zu werden,  
 denn wenn er einen Knoten löste, macht er zwei neue.  
 Doch der Gesang ist schon zu lang, mein Herr,  
 und vielleicht wird Euch das Zuhören zur Last.  
 Deshalb verschiebe ich meine Geschichte  
 auf eine Zeit, wenn sie willkommener sein möge.

Durch ein geschicktes Zusammenspiel von erzähltem Inhalt und Erzählstruktur entwirft der *Furioso* an dieser Stelle einen Leser, der von quasi-sexuellem Verlangen getrieben ist und wie Ruggiero nach einem Objekt – nämlich der Auflösung der Situation – begehrt. Doch zugleich ist die Unterbrechung so konstruiert, dass eine Reflexionsbewegung in Gang kommt: Ariostos Schnitttechnik macht darauf aufmerksam, dass sich die Lektüreerfahrung in den Erfahrungen der Figuren spiegelt und dass beide Ebenen ständig ins Verhältnis zueinander zu setzen sind. Durch die Unterbrechung im Moment

2 Alle Zitate aus dem *Furioso* im Folgenden mit der Sigle OF nach dieser Ausgabe: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, komm. v. Emilio Bigi, hg. v. Cristina Zampese, Mailand: BUR 2018. Falls nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen im Folgenden von mir, M.M.

des maximalen sexuellen Drangs wird die Triebhaftigkeit des Lesens bloßgelegt. Zwei Dinge, die sich auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen, bedingen sich hier gegenseitig: Der Text steigert die erotische Spannung und führt dem Rezipienten das erzeugte Phänomen dann gewissermaßen wie unter einem Vergrößerungsglas vor. Man kann beim Lesen dieser Stelle gut nachvollziehen, warum Roland Barthes die narrative Spannung als ein janusköpfiges, zwischen Affekt und Intellekt oszillierendes Phänomen beschreibt: „was am pathetischsten erscheint, ist gleichzeitig auch das Intellektuellste: die ‚Spannung‘ fesselt durch den ‚Geist‘, nicht durch den ‚Bauch‘.“<sup>3</sup>

Die Mischung aus Involviertheit und ironischer Distanz, die Ariosto bei seinem Leser erzeugt, zehrt nicht zuletzt von der sprachlichen Durcharbeitung der Szene: Die sexuelle Konnotation des Fliegens und Reitens wirkt wie eine proleptische Vorwegnahme des Koitus und steigert die Erwartung auf das, was unmittelbar bevorzustehen scheint. Gleichzeitig dient die mehrfache Kodierung von Reiter und Pferd dazu, die Szene ins Komische abdriften zu lassen. Entlang der wiederholten Verwendung von „ritenne“ lässt sich dieser Prozess gut nachvollziehen: Ruggiero hält zunächst den Hippogryph an, dann kann er sein eigenes sexuelles Begehren nicht zügeln und zuletzt wird er selbst von der eigenen Rüstung zurückgehalten. Die mangelnde Selbstkontrolle führt dazu, dass Ruggiero vom souveränen Subjekt zum fremdbestimmten Objekt wird.<sup>4</sup> Die komische Perspektivierung des Geschehens unterminiert die Identifikation mit der Figur und löst den Leser so aus der hypnotischen Wirkung des Cliffhangers heraus. So kann sich die sexuelle Spannung zumindest teilweise im Lachen entladen. Auch die harmonische, äußerst kontrollierte Metrik der beiden Strophen hat eine dämpfende Wirkung. Der Eindruck von Beschleunigung und Eile in den ersten beiden Versen der zweiten Strophe wird durch klare syntaktische Einschnitte nach jedem Verspaar wieder kompensiert. Insofern tragen auch stilistische Verfahren dazu bei, den Rezipienten in ein leidendes und ein kontemplatives Subjekt aufzuspalten, wie Georges Güntert anhand einiger Verse des ersten Gesanges zeigen konnte.<sup>5</sup> Auf ähnliche Weise

3 „ce qui apparaît le plus pathétique est aussi le plus intellectuel : le ‚suspense‘ capture par l’ ‚esprit‘, non par les ‚tripés‘“ (Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018, S. 133 u. *L’aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil 1991, S. 202). Zum Begriff der literarischen Spannung vgl. auch Thomas Anz, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: Beck 1998, S. 150–171, dem ich viele Einsichten verdanke.

4 Vgl. dazu Karlheinz Stierle, „Die Komik des Objekts in Ariosts *Orlando Furioso*“, in: *Spätmittelalterliche Artusliteratur*, hg. v. Karl Heinz Goller, Paderborn: Schoeningh 1984, S. 151–160.

5 Georges Güntert, „Le donne, i cavalieri, le narrazioni, i discorsi ... Riflessioni sul principio compositivo dell’*Orlando furioso*“ („Die Damen, die Ritter, die Erzählungen, die Diskurse ... Reflexionen zum Kompositionsprinzip des *Orlando furioso*“), in: *Letteratura cavalleresca tra*

arbeiten die intertextuellen Bezüge auf Ovids *Metamorphosen*, die die Episode grundieren, einer Distanzierung zwischen Leser und Figur zu: Ruggiero gelingt es, anders als Perseus im Kampf für Andromeda, nicht, das Seeungeheuer zu töten, weshalb ihm vielleicht auch der Genuss der schönen Frau verwehrt bleibt. Dass das kleine Wäldchen, wo der Ritter seinen Hippogryph zum Landen bringt, ausgerechnet vom Klagegesang der Philomela widerhallt („dove ognor par che Filomena piagna“, OF 10.113), wirft ein kritisches Licht auf männliche Gewalt.<sup>6</sup> Während der von Ariosto geforderte Nachvollzug intertextueller Referenzen die Partizipation am sexuellen Verlangen der Figur problematisiert, bringt er selbst einen intellektuellen Genuss an der Wiedererkennung hervor, der gerade für die rinascimentale Leserschaft eine besondere Rolle spielt.<sup>7</sup>

Am Ende des 10. Gesangs steht das narrative Begehren im Zentrum, die Reflexion hingegen ist in Form einer ironischen Perspektivierung präsent. Dieses Verhältnis verkehrt sich zu Beginn des 11. Gesangs, dessen Proömium das Verhältnis von Lust und Vernunft explizit thematisiert. Selten gelinge es der Vernunft, der Begierde Einhalt zu gebieten, wenn die Erfüllung so nahe ist: „raro è pero che di ragione il morso | libidinosa furia a dietro volga, | quando il piacere ha in pronto“ („selten aber zügelt die Vernunft | die Raserei der Lust, | wenn der Genuss nahe ist“, OF 11.1). Statt Ruggieros Zügellosigkeit jedoch als negatives Exemplum zu präsentieren, verzichtet der Dichter auf

---

*Italia e Spagna (da „Orlando“ al „Quijote“)*, hg. v. Javier Gómez-Montero u. Bernhard König, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas 2004, S. 219–230, hier S. 221.

6 Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 2010, IV.663–771 u. VI.412–674. Philomela wird bekanntlich von ihrem Schwager Tereus vergewaltigt, der ihr im Anschluss die Zunge abschneidet, damit seine Tat nicht ans Licht kommt. Nach der ovidianischen Version verwandelt sich Philomela zuletzt in eine Schwalbe, ihre Schwester Procne in eine Nachtigall. Die präzisen motivischen und stilistischen Anleihen aus der Metamorphose von Perseus und Andromeda werden von Emilio Bigi kommentiert (vgl. Annotationen zu OF 10.96, 97, 99, 102, 103, 106). Bigi weist auch darauf hin, dass der Philomela-Vers eine Anspielung auf ein Sonett des *Canzoniere* ist (RVF 310). Dass die intertextuelle Beziehung zweier Vergewaltigungs-Szenen (bei Ariosto und Ovid) ausgerechnet durch ein Zitat aus der petrarkistischen Liebeslyrik vermittelt wird, kann man nur hochgradig subversiv nennen. In der römischen Literatur wurde die Zuordnung der Schwestern zu den Vögeln immer wieder vertauscht (vgl. etwa Vergil, *Georgica*, IV.14 f. u. IV.511 f.). Dies scheint auch bei Ariosto und Petrarca der Fall zu sein, da der Gesang im Wald der Nachtigall und nicht der Schwalbe zugeschrieben werden muss – das wäre bei Ovid also Procne, nicht Philomela. Dennoch lässt sich sowohl bei Petrarca als auch bei Ariosto ein Bezug auf die maßgebliche ovidianische Version des Mythos voraussetzen, zumal auch dort die Verwechslungsgefahr spielerisch befördert wird: „quarum petit altera silvas, | altera tecta subit“ („Eine von ihnen fliegt in den Wald, die andere schlüpft unter ein Dach“, *Metamorphosen*, IV.668 f.).

7 Vgl. dazu Maria Cristina Cabani, „Intertestualità“, in: *Lessico critico dell'Orlando furioso*, hg. v. Anna Lisa Izzo, S. 151–176, hier S. 154.



eine moralische Botschaft. Verrückt („pazzo“) wäre Ruggiero vielmehr, wenn er sich diese Gelegenheit zum sexuellen Genuss entgehen ließe (OF 11.2). Das Interesse des Dichters ist an dieser Stelle weniger moralisch als anthropologisch. Ihm geht es nicht um eine Kritik an mangelnder Affektkontrolle, sondern um eine Reflexion über die unentrinnbare Macht des Begehrens. Das Verhältnis von affektiver Identifikation und ironischer Distanz wird damit noch einmal präzisiert: Beide Pole zerstören sich im *Furioso* nicht gegenseitig, sie bilden vielmehr eine dialektische Einheit, da die Reflexion erst durch die narrative Spannung ermöglicht und von dieser getragen wird. Bei all seiner Komplexität wird der Leser daher niemals aufhören, nach dem Fortgang der Erzählung zu verlangen.

## 2. *entrelacement* und narratives Begehren

Unter den komplexen Vorgängen, die Ariostos Text im Leser auslöst, will ich im Folgenden die Ebene des narrativen Begehrens fokussieren – nicht um dessen Zusammenwirken mit anderen Verfahren in Frage zu stellen, sondern um es überhaupt in der ihm eigenen Komplexität zu begreifen. Eine solche Analyse fordert der *Furioso* selbst heraus, indem er das erzählte Begehren deutlich in Beziehung setzt zum Verlangen nach dem Fortgang der Erzählung. Die dargestellte Welt wird dadurch lesbar als ein Austragungsort für Faszinationskräfte des Lesens. Auf diese Weise reflektiert Ariosto bereits über ein Phänomen, das nach Peter Brooks' Modell des *reading for the plot* jedem Erzählen zugrunde liegt: Das „narrative of desire“ und das „desire of narrative“ überlagern sich; dabei entsteht der Plot im Sinne einer finalisierten Dynamik, die nach einer Phase des Aufschubs zum Ende und zur Abfuhr der in der Erzählung angelegten Spannung führt.<sup>8</sup> Mit ‚Begehren‘ sind dabei nicht ausschließlich erotische Wünsche gemeint, auch wenn diese im *Furioso* eine eminente Rolle spielen. Noch allgemeiner geht es um vom Text induzierte Erfahrungen des Mangels, „die wiederum das Begehren hervorbring[en], den Mangel zu beseitigen.“<sup>9</sup>

8 Vgl. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard: Harvard University Press 1992, S. 48. Eine Anwendung von Brooks' Modell auf den *Furioso* hat erstmals Sergio Zatti vorgelegt, der vor allem das Wechselspiel von Aufschub und Progression thematisiert. Vgl. Sergio Zatti „Retoriche del desiderio narrativo“ („Rhetoriken des narrativen Begehrens“). *Mimesis. Seminario d'interpretazione testuale*, 17.09.2015. <http://www.mimesis.education/uncategorized/sergio-zatti-retoriche-del-desiderio-narrativo/> (zuletzt abgerufen am 11.01.2021). Zu Brooks' Begriff des narrativen Begehrens vgl. auch den Beitrag von Nathalie Schuler in diesem Band.

9 Anz, *Literatur und Lust*, S. 168.

An das erzählpsychologische Experiment, das Ariosto uns in Form des *Furioso* hinterlassen hat, möchte ich insbesondere mit zwei Fragen herantreten. Die erste zielt darauf ab zu bestimmen, weshalb die Lektüre des Textes trotz der häufigen Unterbrechungen als lustvoll empfunden wird. Warum akzeptiert der Leser den ständigen Aufschub? Aufgrund welcher Erzähltechniken und psychischen Mechanismen wird die Verbindung zwischen Text und Rezipient aufrechterhalten, wenn der Handlungsstrang ständig wechselt? Die zweite Fragestellung baut auf die erste auf und geht der Vermutung nach, dass Elemente des Abenteuers in die vom *Furioso* entworfene Leserrolle eingeflossen sind. Damit ist nicht die Behandlung des Abenteuers auf Ebene der erzählten Welt gemeint.<sup>10</sup> Vielmehr lautet die These, dass die von Ariostos vielsträngigem Erzählen geforderte Haltung derjenigen analog ist, die der fahrende Ritter während seiner Abenteuersuche einnimmt. Trifft diese Überlegung zu, so wäre das Abenteuer nicht nur als Handlungsschema in den *Furioso* eingegangen, sondern würde auch dessen narrative Verfahren und die von diesen hervorgebrachte Rezeptionsperspektive prägen. Für die Beantwortung dieser Frage wird es nötig sein, eine diachrone Perspektive einzunehmen und die Steuerung narrativen Begehrens in Boiardos *Orlando innamorato* einer Analyse zu unterziehen. Nur im Vergleich mit diesem äußerst abenteuerlichen Intertext lässt sich nachvollziehen, welche Elemente des Abenteuers in die Erzählweise des *Furioso* Eingang gefunden haben und welche neue Funktion ihnen dort zukommt.

Etwa die Hälfte der 46 Gesänge des *Furioso* enden mit einem Cliffhanger, mindestens ebenso wichtig wie die Grenzen zwischen den Gesängen sind jedoch die Unterbrechungen, die mit der Erzähltechnik des *entrelacement* verbunden sind.<sup>11</sup> Im Lauf des *Furioso* springt der Erzähler etwa fünfzig Mal zwischen den Fäden seines vielsträngigen Handlungsgefüges, und diese Übergänge fallen nie mit dem Ende der Gesänge zusammen, so dass ein doppelter Rhythmus der Unterbrechung entsteht. Während die Cliffhanger am Ende der

10 Der Transformation des erzählten Abenteuers im *Furioso* bin ich in einem früheren Artikel nachgegangen: „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.

11 Zur *entrelacement*- und Plot-Struktur des *Furioso* vgl. Charles Peter Brand, „L'entrelacement nell'*Orlando Furioso*“ („Das *entrelacement* im *Orlando Furioso*“), in: *Giornale storico della letteratura italiana* 154 (1977), S. 509–532 u. Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'*Orlando furioso** („Die Erzählstrukturen des *Orlando furioso*“), Florenz: Olschki 1984. Die Studie von Dalla Palma, die einer streng strukturalistischen Methodik folgt, zerlegt den *Furioso* in eine Abfolge von narrativen Funktionen und erzielt kaum brauchbare Ergebnisse. Auch bei Brand gibt es eine Tendenz zur statischen Segmentierung des Textes, die aber als heuristische Vorarbeit durchaus nützlich ist.

Gesänge zumindest bei einer schriftlichen Rezeption schnell wieder aufgelöst werden, muss der Leser im Fall der Sprünge zwischen den Handlungssträngen oft hunderte Seiten auf die Auflösung eines Spannungsmoments warten. Schon die aristotelisch geprägten Dichtungstheoretiker des 16. Jahrhunderts waren sich keineswegs einig darüber, ob diese extreme Form des Aufschubs wirklich Lust erzeugt. Zwar beschreibt Giovan Battista Pigna den Wechsel des Handlungsstrangs im Moment maximaler Spannung als eine genussvolle Steigerung des Begehrens,<sup>12</sup> doch weisen die zeitgenössischen Kritiker des *Furioso* gerade auf die frustrierende Wirkung des *entrelacement* hin. Filippo Sassetti etwa argumentiert, dass die verspätete Auflösung von Spannungsmomenten auf die Leser abstoßend wirke, weil sie stets dann erfolge, wenn sich das Interesse bereits auf andere Ereignisse verschoben hat.<sup>13</sup> In einem vielzitierten Forschungsbeitrag hat sich Daniel Javitch diese Argumentation zu eigen gemacht. Während die kurzen Unterbrechungen am Ende der Gesänge noch spannungssteigernd wirken, sei das Ziel von Ariostos *entrelacement*, dem Leser eine höhere Resilienz gegenüber lebensweltlichen Frustrationserlebnissen anzugewöhnen: „[Ariosto’s] poem offers to train us to confront actual frustrations or broken illusions with the same rational detachment we eventually acquire when its interruptions leave us unrequited.“<sup>14</sup> Javitch kann als Beleg seiner Lektüre unter anderem auf Ausgaben des *Furioso* aus dem 16. Jahrhundert verweisen, in denen sich bei *entrelacement*-Übergängen am Seitenrand Querverweise auf die Fortsetzung der Geschichte finden – was offensichtlich zum Überspringen der dazwischenliegenden Gesänge einlädt. Wer hingegen der Ordnung des Textes folgt, müsste demnach ständige Frustrationen verkraften.

Aber ist der *Furioso* wirklich ein stoisches Trainingsprogramm, das zur rationalen Suspendierung des Begehrens einlädt? Dass eine solche Position überhaupt denkbar ist, legt Ariosto zu keinem Zeitpunkt nahe. Vielmehr bleiben der von ihm entworfene Erzähler und die literarischen Figuren in

12 Vgl. Giovan Battista Pigna, *I Romanzi*, hg. v. Salvatore Ritrovato, Bologna: Commissione per i testi di lingua 1997, S. 48 f. Über Unterbrechungen an ‚unpassenden‘ (also besonders spannenden) Stellen schreibt Pigna: „Quando nol dà, l’animo resta sospeso, e ne nasce perciò un desiderio che fa diletto, essendo che un certo ardore è causato che è di dover la fine della cosa sentire“ („Wenn es nicht passt, bleibt das Gemüt gespannt, und daraus entsteht folglich ein Verlangen, das Genuss erzeugt, weil ein gewisser Eifer aufkommt, das Ende der Sache hören zu wollen“).

13 Vgl. Filippo Sassetti, *Il discorso contro l’Ariosto di Filippo Sassetti* („Die Rede gegen Ariosto von Filippo Sassetti“), hg. v. Giuseppe Castaldi, Rom: Tipografia della R. Accademia dei Lincei 1914, S. 502 f.

14 Daniel Javitch, „Cantus Interruptus in the *Orlando Furioso*“, in: *MLN* 95.1 (1980), S. 66–80, hier S. 80.

ihre eigenen Wünsche, Ängste und Aggressionen verstrickt, woran auch schmerzhaft Erfahrungen und eindringliche Belehrung wenig ändern können. Ruggiero kommt im 10. Gesang etwa gerade aus dem Reich der Logistilla beziehungsweise der Vernunft, doch hält ihn dies nicht davon ab, kurz danach wieder seinem Begehren zu folgen und Angelica vergewaltigen zu wollen. Im besten Fall ergibt sich ein „lucido intervallo“ („ein helllichtiges Intervall“, OF 24.3), das den erotisch fundierten Wahnsinn vorübergehend unterbricht. Auch die Tatsache, dass die Dichtungstheoretiker des *Cinquecento* immer wieder auf die Beliebtheit des *Furioso* bei ungebildeten und unterhaltungsorientierten Leserschichten hinweisen, lässt sich kaum mit der Vorstellung einer gezielten Maximierung von Unlust vereinbaren.<sup>15</sup> So wertvoll und wichtig Javitchs Beobachtungen auch sind – man wird dem *Furioso* kaum gerecht, indem man ihn als Negation narrativen Begehrens liest. Woher rührt aber die Tatsache, dass Ariostos Poetik der Unterbrechung Lust erzeugt?

Ich möchte versuchen, diese Frage zu beantworten, indem ich erneut einen Blick darauf werfe, wie der Text das Begehren der Figuren beschreibt, denn dies gibt Aufschluss darüber, wie der Text das Begehren seines impliziten Lesers entwirft. Insgesamt lassen sich mindestens vier ‚Tribschicksale‘<sup>16</sup> unterscheiden, die jeweils von einer Figur repräsentiert werden. Da ist zunächst das Modell des ewigen Aufschubs (*differimento*). Dieses Paradigma wird vom Titelhelden Orlando am deutlichsten repräsentiert: Er sucht fieberhaft nach seiner geliebten Angelica; dabei wird er von der permanenten Angstphantasie angetrieben, ein Rivale könnte ihm zuvorkommen. Alles, was Orlando auf seiner Suche nach Angelica begegnet, ist deswegen ein reines Hindernis, das die erhoffte Vereinigung hinauszögert – das gilt auch für ritterliche Abenteuer, denen Orlando tunlichst aus dem Weg geht, um keine Zeit zu verlieren (vgl. OF 9.92). Die Fixierung auf ein Objekt zeigt sich insbesondere in den Momenten, wo Orlando anderen schönen Frauen begegnet: etwa als er, in Wiederholung der Episode um Ruggiero und Angelica, im 11. Gesang die nackte Olimpia vor der *orca marina* rettet. Statt deren Reize zu würdigen, wendet er schüchtern die Augen ab (vgl. OF 11.55). Der Gipfel des Wahnsinns besteht im *Furioso* darin, sich auf ein Objekt zu beschränken, denn im Fall von

- 
- 15 Vgl. dazu Klaus Hempfer, *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart: Frank Steiner Verlag 1987, S. 51–53.
- 16 Mit diesem Begriff sind hier die unterschiedlichen Modifikationen gemeint, derer Triebe fähig sind. Vgl. Sigmund Freud, „Triebe und Tribschicksale“, in: ders., *Psychologie des Unbewussten*, hg. v. Angela Richards, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 3), S. 75–102.

dessen endgültigem Verlust wird auch das Subjekt vernichtet, wie sich sehr gut an Orlandos besinnungsloser Raserei zeigt.

Eine zweite und entgegengesetzte Spielart des Begehrens führt der tatarische Ritter Mandricardo vor. Er raubt die schöne Doralice und gewinnt deren Liebe; nachdem Orlando wahnsinnig wurde, nimmt er zudem dessen Schwert Durindana an sich, um dessen willen er überhaupt nach Frankreich gekommen ist. Aber Mandricardos Begehren ist zutiefst mimetisch: Er will immer das haben, was andere schon besitzen. Dadurch verstrickt er sich in endlose Rivalitäten, die ihn zuletzt das Leben kosten. Wer alle begehrenswerten Objekte auf sich vereint, muss am Übermaß des eigenen Glücks zugrunde gehen: Ruggiero tötet Mandricardo schließlich im 30. Gesang beim Streit um ein reines Zeichen, nämlich bei einem Duell, das klären soll, wer das Bild des weißen Adlers im Wappen tragen darf. Wenn sich alle Wünsche erfüllt haben und es keinen Aufschub mehr gibt, wartet somit der Tod.

Der maurische Ritter Ferraú im 12. Gesang verkörpert eine dritte Dynamik des Begehrens: Auch er ist in Angelica verliebt, er hat sich jedoch zugleich in den Kopf gesetzt, Orlandos Helm besitzen zu wollen. Nach zahllosen Verstrickungen muss er seine Suche nach Angelica vorübergehend aufgeben, allerdings fällt ihm zufällig Orlandos Helm in die Hände, den er als Kompensation behandelt, um sein unerfülltes erotisches Begehren zu stillen: „temperando il dolor che gli ardea il petto, | di non aver sì gran disir sfogato, | col refrigerio di portar l'elmetto | che fu d'Orlando“ („er stillt den Schmerz, der ihm die Brust verzehrt, | weil er sein gewaltiges Begehren nicht loswerden konnte, | mit der Linderung, die ihm das Tragen von Orlandos Helm verschafft“, OF 12.62). Für Ferraú gibt es ein primäres Objekt, doch Frustrationserlebnisse können durch das Erlangen sekundärer Objekte ausgeglichen werden. In anderen Fällen kommt es sogar zur völligen Verdrängung einer begehrten Frau durch eine andere. Dies geschieht etwa, als der gerade von Doralice zurückgewiesene Rodomonte Isabella begegnet:

Tosto che 'l Saracin vide la bella  
 donna apparir, messe il pensiero al fondo,  
 ch'avea di biasmar sempre e d'odiar quella  
 schiera gentil che pur adorna il mondo.  
 E ben gli par dignissima Issabella,  
 in cui locar debba il suo amor secondo,  
 e spegner totalmente il primo, a modo  
 che da l'asse si trae chiodo con chiodo. (OF 28.98)

Sobald der Sarazene die schöne Frau  
 erscheinen sah, begrub er den Gedanken,  
 immerzu die schöne Schar, die der Welt doch

zum Schmuck dient, tadeln und hassen zu wollen.  
 Und Isabella scheint ihm sehr würdig,  
 um bei ihr seine zweite Liebe zu platzieren  
 und die erste völlig auszulöschen, so wie man  
 einen Nagel durch einen anderen aus dem Balken treibt.

Neben den Figuren, die ganz petrarkistisch auf ein Objekt ausgerichtet sind, gibt es also die Gruppe derer, die ihr Leiden durch Substitution und Vergessen lindern.

Als eine vierte ariostische Variante des narrativen Begehrens verdient schließlich Astolfo genannt zu werden: Er ist im *Furioso* der einzige Ritter, der keiner erotischen oder quasi-erotischen Obsession unterliegt. Während andere Figuren sich stets einer Form der Suche verschreiben und sich an etwas Abwesendem orientieren, ist Astolfo für die Welt empfänglich, wie sie ihm entgegen kommt. Auch plötzlich auftauchende Abenteuer sind für Astolfo keine ärgerlichen Hindernisse, sondern Teil einer vielfältigen Welt, die er ganz bewusst erkunden und genießen möchte. Astolfos Offenheit für Neues bedeutet somit keinen Mangel an Wünschen. Als ihm im 22. Gesang der Hippogryph in die Hände fällt, wird die Erkundung neuer Weltteile als ein Ziel genannt, auf das sich Astolfos Begehren („desir“) richtet:

Non potrebbe esser stato più giocondo  
 d'altra aventura Astolfo, che di questa;  
 che per cercar la terra e il mar, secondo  
 ch'avea desir, quel ch'a cercar gli resta,  
 e girar tutto in pochi giorni il mondo,  
 troppo venia questo ippogrifo a sesta. (OF 22.26)

Kein Glücksfall hätte Astolfo mehr Freude  
 bringen können als dieser,  
 denn um die Erde und das Meer zu durchsuchen  
 (er wünschte nämlich jenen Teil besuchen, der noch übrig blieb)  
 und um in wenigen Tagen die ganze Welt zu umkreisen,  
 kam ihm dieser Hippogryph gerade recht.

Im Kosmos des *Furioso*, wo Begehren in der Regel Rivalität und Aufschub bedeutet, kann eine solche Utopie des Glücks nur mit übernatürlichen Mitteln verwirklicht werden. Es sind zwei magische Objekte, ein Horn und, noch wichtiger, ein Zauberbuch, mit denen Astolfo sich aus abenteuerlichen Gefahren und labyrinthischen Situationen befreit.

Die Triebdynamiken, die der *Furioso* uns vorführt, sind damit nicht erschöpft, aber als analytisches Grundraster mögen sie genügen. Orlando steht für die Fixierung auf ein Objekt und den frustrierenden Aufschub der Erfüllung. Nach diesem Schema konzipiert offenbar Daniel Javitch die mit

dem *Furioso* verbundene Lektüreerfahrung. Jedoch ist das Modell ‚Orlando‘ weder innerhalb der erzählten Welt noch auf Ebene des Lesens alternativlos. Mandricardo etwa lässt sich als komplementärer Gegenpol zum Verfahren des *differimento* lesen, als Repräsentant einer überstürzten Erfüllung, die jede Form des Aufschubs negiert. Mit Peter Brooks kann man in Orlandos endloser Suche und Mandricardos plötzlichem Glück zwei symmetrische Gefahren wiedererkennen, die für die Erzählung gleichermaßen dysfunktional sind: „It is characteristic of textual energy in narrative that it should always be on the verge of premature discharge, of short-circuit. The reader experiences the fear – and the excitation – of the improper end, which is symmetrical – but far more immediate and present than – the fear of endlessness.“<sup>17</sup> Da sich Mandricardos Wünsche schon im 30. Gesang erfüllt haben, ist es nur konsequent, dass er an diesem Punkt ausscheiden muss. Dem sich erschöpfenden „narrative of desire“ kann auch kein „desire of narrative“ mehr entsprechen. Dasselbe lässt sich vom Liebespaar Angelica und Medoro behaupten, für deren vollkommenes Glück der Erzähler keine Verwendung mehr hat und die er ebenfalls im 30. Gesang aus seinem Text hinauskomplimentiert (vgl. OF 30.16).

Als nächstes kommt anhand von Ferraú und Rodomonte ein System der Substitution ins Spiel: Ein Objekt kann für das andere, ein Handlungsstrang kann für den anderen eintreten und schmerzhaft Erfahrungen des Entzugs kompensieren. Der Verlust eines Objekts hinterlässt somit keine Leere, sondern wird durch das Auftreten neuer Gegenstände und Interessen aufgewogen. Astolfo hingegen führt eine objektindifferente Lust an der *varietà* vor. Diese Lust ist deutlich mit Ariostos vielsträngiger Erzählweise und der poetologischen Metapher des Gewebes assoziiert, die ganz programmatisch beim ersten wirklichen Wechsel des Handlungsstrangs im zweiten Gesang eingeführt wird: „Ma perché varie fila a varie tele | uopo mi son, che tutte ordire intendo, | lascio Rinaldo e l'agitata prua, | e torno a dir di Bradamante sua.“ („Doch weil ich viele Fäden für viele Gewebe | benötige, die ich alle zu schaffen gedenke, | lasse ich Rinaldo und das bewegte Schiff, | und kehre zurück, um von seiner Bradamante zu erzählen.“, OF 2.30).

Man wird dem narrativen Begehren, das der *Furioso* ins Werk setzt, nur gerecht, wenn man es als eine Kombination all dieser Modelle betrachtet.<sup>18</sup> Der Leser unterliegt, ganz wie Orlando, in Form der Unterbrechungen einem

17 Brooks, *Reading for the Plot*, S. 109.

18 Ebenso spiegelt sich der Erzähler des *Furioso* nicht in einer einzigen Figur, etwa im Magier Atlante, sondern identifiziert sich je nach Kontext mit unterschiedlichen Figuren und deren narrativen Funktionen. Albert Russell Ascoli spricht deshalb zu Recht von den „plural figures or metaphorical projections“, zu denen sich die Gestalt des Dichters auf-fächert (vgl. Albert R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press 1987, S. 261).

ständigen Aufschub. Aber während die sich immer wieder entziehende Erfüllung kurzfristig frustrierend wirkt, hat sie langfristig gerade eine luststeigernde Funktion: Das Tribschicksal des Aufschubs, das auf Figurenebene aus der Tücke der begehrten Objekte und auf Leserebene aus der Technik der Unterbrechung resultiert, sorgt zugleich dafür, dass alle Handlungsbögen so lange in der Schwebelage bleiben, bis sich das richtige Ende ergibt. Und dieses Ende geht nicht aus einer isolierten Behandlung der einzelnen Schicksale, sondern aus deren koordiniertem Zusammenspiel hervor. Zudem hat der Leser anders als Orlando keinen Anlass, sich auf ein Objekt zu fixieren, weil der *Furioso* dies durch seine Struktur gar nicht nahelegt. Es handelt sich um einen Text ohne Zentrum und ohne Haupthandlung – bis weit in die zweite Hälfte des *romanzo* hinein sind alle Handlungsstränge gleichwertig. Im Moment der Unterbrechung kann der neu aufgenommene Handlungsfaden deshalb als Ersatzobjekt fungieren. Neben dieser Art der Frustrationsreduktion gibt es zuletzt eine Lust an der Abwechslung selbst. Ein Handlungsstrang kompensiert nicht nur den Abbruch des anderen, vielmehr fügt der ständige Wechsel dem Text eine ästhetische Qualität hinzu, die nur durch die Vielfalt selbst entsteht. Erst in ihrer Gesamtheit ergeben die einzelnen Fäden ein Gewebe. Ariostos Variante des *entrelacement* ist all das auf einmal: schmerzhafter Aufschub, Vermeidung vorzeitiger Schließung, kompensierende Substitution, Genuss an der Abwechslung und an der sich langsam realisierenden Gestalt des gesamten Plots.

### 3. Lesen in der Abenteuerzeit: Boiardos *Orlando innamorato*

In Ariostos *entrelacement*, das eine Vielzahl narrativer ‚Objekte‘ ins Spiel bringt und das Begehren des Lesers ständig in Bewegung hält, sind auch Elemente des Abenteuers eingeflossen. Damit ist nicht gemeint, dass Ariosto das Abenteuer auf Ebene der Diegese aufgreift und für seine Zwecke funktionalisiert – dass er dies auch tut, dass das Abenteuer im *Furioso* zahlreiche Transformationen durchläuft und unterschiedliche Synthesen mit anderen Erzählmustern eingeht, steht außer Zweifel, doch darum soll es hier nicht gehen. Vielmehr interessiert mich, ob Strukturmomente des Abenteuers in Ariostos vielsträngige Erzähltechnik und damit auch in die Art und Weise eingeflossen sind, wie er das narrative Begehren seiner Leser steuert. Im *Furioso* wäre das Abenteuer dann nicht nur ein Handlungs-, sondern vielmehr ein Erzählschema, weil es auch Aspekte der narrativen Darstellung umfasst – also nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wie* des Erzählens betrifft. Einige strukturelle Analogien zwischen dem Schema der Abenteuer-Suche und Ariostos Variante des *entrelacement* fallen unmittelbar in den Blick: Sowohl das Auftauchen von Abenteuern als



auch die Sprünge zwischen den Handlungssträngen erfolgen plötzlich und wirken kontingent. Ähnliche Überlegungen finden sich bereits bei Giovan Battista Pigna, der Ariostos vielsträngiges Erzählen als eine fahrende Ritterschaft des Dichters beschreibt.<sup>19</sup> Auch ich möchte vorschlagen, dass Ariosto aus dem Abenteuer narrative Darstellungstechniken generiert, und werde zur Plausibilisierung dieser These auf die Psychologie des Abenteurers in Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato* zurückgreifen. Vor allem die Lust am ständigen Wechsel und am unerwarteten Auftauchen des Neuen spielt auch für Boiardos fahrende Ritter eine entscheidende Rolle.

Es wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass der Plot des *Innamorato* sich additiv aus geschlossenen Episoden zusammensetzt, dass er sich in einer potentiell endlosen Reihe ergeht und deshalb auch nach 69 Gesängen unvollendet abbricht.<sup>20</sup> Die Serialität dieses *romanzo* beruht in erster Linie darauf, dass das Abenteuer bei Boiardo über alle anderen Erzählmuster – die erotische Suche und epische Schemata – dominiert.<sup>21</sup> Die abenteuerliche Figurenpsychologie, die von dieser Struktur bedingt wird, räumt dem Vergessen erstaunlich viel Raum ein. Zwar sind die meisten Helden auch bei Boiardo auf der Suche nach einem bestimmten Objekt, doch durchlaufen sie immer wieder längere Phasen der Amnesie, während derer sie von ihrem ursprünglichen Begehren freigestellt sind oder dieses durch andere Wünsche ersetzen. Als besonders eindrückliches Beispiel kann hier Mandricardo dienen, den Boiardo als Figur erfindet und dessen Geschichte Ariosto, wie wir schon gesehen haben, zu Ende führt. Im *Innamorato* tritt dieser Protagonist relativ spät in die Handlung ein (zu Beginn des dritten Buchs, d.h. im 61. von 69 Gesängen). Sein Aufbruch aus der Heimat ist durch einen vernachlässigten Racheauftrag

19 Vgl. Pigna, *I romanzi*, S. 48 f.

20 Vgl. etwa Eduardo Saccone, „Boiardo, o dell'altra orbita“ („Boiardo, oder von der anderen Welt“), in: ders., *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Neapel: Liguori 1974, S. 71–106, hier S. 96 sowie Sergio Zatti, „L'avventura del cavaliere rinascimentale“ („Das Abenteuer des rinascimentalen Ritters“), in: *L'eroe e l'ostacolo. Forme dell'avventura nella narrativa occidentale*, hg. v. dems., Rom: Bulzoni editore 2010, S. 101–130, hier S. 114. Dass der *Innamorato* episodisch aufgebaut ist, bedeutet nicht, dass keinerlei Verbindung zwischen den Teilen der Erzählung besteht, sondern vielmehr, dass der Zusammenhang stark gelockert ist und meist in den Hintergrund tritt. Auch Antonio Franceschetti, der auf einige Formen der Kohärenzstiftung bei Boiardo eingeht, findet nur einen „esile filo che tiene unite almeno superficialmente le varie parti“ (Antonio Franceschetti, „Struttura e compiutezza dell'*Orlando innamorato*“ („Struktur und Vollendung des *Orlando innamorato*“), in: *Il Boiardo e la critica contemporanea*, hg. v. Gisueppe Anceschi, Florenz: Olschki 1970, S. 281–294, hier S. 287).

21 Vgl. dazu den einschlägigen Forschungsbeitrag von Riccardo Bruscaagli, „Ventura' e ‚inchiesta' fra Boiardo e Ariosto“ („Abenteuer' und ‚Suche' zwischen Boiardo und Ariosto“), in: ders., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa: Nistri-Lischi 1983, S. 87–126.

motiviert: Mandricardos Vater Agricane wurde von Orlando getötet, ohne dass ihn der Sohn gerächt hätte. Darauf wird Mandricardo von einem seiner Untertanen recht unsanft hingewiesen: „scordata s'è la sua vendetta“ („seine Rache wurde vergessen“, OI III.1.8).<sup>22</sup> Das Verlangen nach Rache gehört, wie Aleida Assmann am Beispiel von Shakespeares Historienstücken gezeigt hat, zu den langlebigsten und zähesten Formen des kulturellen Gedächtnisses.<sup>23</sup> Umso auffälliger ist, wie Mandricardo auf die Erinnerung an den ungesühnten Tod des Vaters reagiert: Er übersetzt ihn in eine persönliche Ehrverletzung, überträgt die verpasste Rache also in die Verhaltensmuster des Rittertums, wie Hegel sie in seiner *Ästhetik* beschreibt.<sup>24</sup> Der in einem ethischen Anliegen fundierte Zweck der Blutrache verwandelt sich dadurch in ein Verlangen nach bloßer Selbstbewahrung, das sich am besten durch Abenteuer stillen lässt. So wird die Rache erneut vergessen, und tatsächlich ist vom ungesühnten Tod des Vaters in der Folge kein weiteres Mal die Rede.

Mandricardo begibt sich jetzt ohne Rüstung auf den Weg in Richtung Europa, um seine Tapferkeit möglichst ungefiltert zur Geltung kommen zu lassen. Er trifft bald auf ein Abenteuer, bei dem er sich die fehlende Rüstung erwerben wird, in das sich jedoch zwei weitere Prüfungen einschachteln (Kämpfe gegen Gradasso und den bösen Riesen Malepresa). Diese beiden Binnenabenteuer sind ihrerseits von zwei erotischen Abenteuern flankiert, die Mandricardo mit einer Fee und einer anderen Dame zusammenführen. All diese Bewährungsproben und Genüsse finden in einer magischen Feenwelt statt, die der Ritter anfangs durch den Sprung in eine Quelle betreten hat. In diesem flüssigen und hochgradig erotisierten Medium greifen die Ereignisse nur lose ineinander, weshalb der Held zunächst auch kurz glaubt, sich in einem Traum zu befinden: „A Mandricardo tal ventura pare | Vera e non vera, sì come si sogna“ („Dieses Abenteuer scheint Mandricardo | wahr und unwahr zugleich, wie wenn man träumt“, OI III.1.33). In dieser wunderbaren Abenteuerwelt gerät selbst das Ziel des Waffenerwerbs immer wieder aus dem Blick, und an das übergeordnete Projekt – die Rache für den Vater – wird zuletzt rein zufällig angeknüpft, als sich herausstellt, dass Hektors Schwert Durindana nicht Teil der erworbenen

22 Alle Zitate aus dem *Innamorato* im Folgenden mit der Sigle OI und eigenen deutschen Übersetzungen nach dieser Ausgabe: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, hg. v. Andrea Canova, Mailand: BUR 2016.

23 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999, S. 69 f.

24 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, Bd. 2, S. 169–194. Den Gegensatz von objektiver Sittlichkeit und subjektiver Zufälligkeit arbeitet Hegel etwa im Vergleich von Shakespeares *Hamlet* mit den antiken Rachetragödien heraus (vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, S. 558 f.).

Waffen ist, sondern erst dem aktuellen Besitzer, Orlando, abgenommen werden muss. Der Dichter hat das ursprüngliche Ziel von Mandricardos Mission nicht endgültig vergessen, die Figur aber sehr wohl.<sup>25</sup>

Auch in der Folge ist das Vergessen die Regel: Als Mandricardo nach allerlei Gefahren und Prüfungen in Frankreich ankommt, erfährt er, dass Orlando im Fluss der Najaden gefangen ist, und beschließt, diesen zusammen mit Gradasso, Ruggiero und Brandimarte zu befreien, um anschließend den Kampf um das begehrte Schwert austragen zu können. Da die Spielregeln dieses Abenteuers jedoch besagen, dass nur eine ungerade Zahl von Helden an der Prüfung teilnehmen darf, wird Mandricardo per Losverfahren ausgeschlossen und begibt sich nach Paris, wo gerade das sarazenische Heer unter Agramante die Stadt belagert. Statt der *inchiesta* nach dem Schwert treu zu bleiben, stürzt sich Mandricardo in neue Unternehmungen, die einen leicht epischen Anstrich tragen und ihn in den großen Krieg zwischen Christen und Mauren führen, aber weiterhin dem Zweck der persönlichen Bewährung dienen.

Nicht weniger vergesslich sind auch die anderen Abenteurer des *Innamorato*: Im sechsten Gesang des dritten Buchs sucht Ruggiero etwa nach Bradamante, in die er sich gerade verliebt hat, doch gerät die Geliebte plötzlich in Vergessenheit, als sich dem Helden die Möglichkeit bietet, am Abenteuer bei den Najaden teilzunehmen: „Venir non debo a sì stupenda empresa?“ („An dieser wunderbaren Unternehmung soll ich nicht teilnehmen?“; OI III.7.3). Während seiner Suche nach Angelica ergeht es Orlando ganz ähnlich. Neu auftauchende Abenteuer und erotische Begegnungen löschen die Erinnerung an die gesuchte Frau immer wieder vorübergehend aus: „sì nuovo piacer gli entra nel core, | Che non ramenta più l'antiquo amore“ („eine so neue Freude erfüllt ihm das Herz, | dass er sich an die alte Liebe nicht mehr erinnert“, OI I.29.46, vgl. auch I.24.25).<sup>26</sup> Die Figuren leiden an einer seriellen Amnesie, die es ihnen

25 Riccardo Bruscaagli Annahme, dass sich anhand von Mandricardo eine Wende von einer erotisch-abenteuerlichen zu einer episch-heroischen Landschaft vollzieht, kann ich daher nicht zustimmen (vgl. Riccardo Bruscaagli, „Il paesaggio di prova tra Boiardo e Ariosto“ („Die Landschaft der Bewährung zwischen Boiardo und Ariosto“), in: *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, hg. v. Matteo Residori, Paris: CIRRI-Universität Paris 3 Sorbonne Nouvelle 2008, S. 19–31, hier S. 29). Dass höfische Verhaltensmuster bei Mandricardo eine geringere Rolle spielen, weil er keine monogame Liebesleidenschaft besitzt, mag zutreffen, doch resultiert daraus gerade eine besonders abenteuerliche Erotisierung des Raums.

26 Domenico De Robertis hat nicht Unrecht, wenn er Angelica als das Gedächtnis des *Innamorato* auffasst und argumentiert, dass dieses Gedächtnis lyrischen Ursprungs ist (vgl. Domenico De Robertis, „Esperienze di un lettore dell'*Innamorato*“ („Erfahrungen eines Lesers des *Innamorato*“), in: *Il Boiardo e la critica contemporanea*, hg. v. Giuseppe Anceschi, Florenz: Oschki 1970, S. 197–220, hier S. 215). Es ist aber mindestens ebenso

ermöglicht, sich auf jedes Ereignis einzulassen, das ihnen gerade entgegenkommt. Sie sind lose gefügte Subjekte, die von äußeren Zufällen bestimmt werden und diese zugleich genießen, weil sie ihr langfristiges Begehren bei Bedarf jederzeit suspendieren können. Das Ergebnis ist eine episodische, abenteuerliche Triebdynamik, die sich ständig auf neue Objekte richtet.

Während das Vergessen meistens unauffällig vonstatten geht, wird es in einigen Episoden zum expliziten Thema. Einige Abenteuer spielen nämlich an magischen Orten – in verzauberten Gärten oder Quellen –, die ihre Bewohner in einen Zustand völliger Amnesie versetzen und so lange gefangen halten, bis ein anderer Held den Zauber zerstört. Dies betrifft den Garten der Dragontina im ersten Buch (OI I.6, 9, 14), den Garten der Medusa in einer Binnennovelle des ersten Buchs (OI I.12) sowie den bereits erwähnten Fluss der Najaden im dritten Buch (OI III.7). Stets handelt es sich um Räume des Abenteurers, die erotische Erinnerungsspuren auslöschen und die Figuren dadurch von ihrem Liebesleid befreien.<sup>27</sup> Orlando etwa stürzt sich, von Neugier gepackt, in den Fluss der Najaden – eine abenteuerliche Transgressionsbewegung, die Boiardo metrisch und syntaktisch durch eine offene Oktave hervorhebt:

Alor che Orlando al tuto se dispose  
 Vedder il fin di tanta meraviglia;  
 Né più pensa e più non se consiglia,  
 Ma dentro al'acqua, si come era, armato,  
 Gitosse e presto gionse insin al fondo  
 E là trovasse in piede ad un bel prato:  
 Il più fiorito mai non vide il mondo!  
 Verso il palagio il conte fo inviato  
 Ed era già nel cor tanto iocondo  
 Che per leticia s'amentava poco  
 Perché fosse qua gionto e di qual loco. (OI II.31.46–47)

Da fasste Orlando den festen Entschluss,  
 dieses große Wunder ganz zu sehen.  
 Er denkt nicht weiter nach und zaudert nicht,  
 Sondern so wie er war, bewaffnet, warf er sich

---

auffällig, welch große Lücken in diesem Gedächtnis klaffen: Über weite Strecken des ersten und des zweiten Buchs verschwendet Orlando keinen Gedanken an die Geliebte; am Ende des dritten Buchs erleidet er einmal mehr eine magisch erzeugte Amnesie.

27 In der genannten Binnennovelle des ersten Buches wird Prasildo von Tisbina in den Garten der Medusa geschickt, deren Anblick Amnesie erzeugt und somit auch Prasilδος Liebesleid beseitigen könnte. Dieser jedoch entgeht dem Vergessen, indem er der Medusa im Stil des Perseus einen Spiegel entgegenhält. Insofern ist die Auslöschung der Erinnerung in dieser Episode eher eine überwundene Gefahr, die jedoch eng mit den Episoden bei Dragontina und den Najaden zusammenhängt.

ins Wasser und kam bald am Grund an  
 und landete dort auf einer großen Wiese:  
 Nie sah die Welt eine blühendere!  
 Der Graf geht auf den Palast zu  
 und war im Herzen bereits so heiter,  
 dass er sich vor Freude kaum erinnerte,  
 warum und von wo er hierhergekommen war.

Die hier genannte „maraviglia“ ist im *Innamorato* häufig mit der „ventura“ assoziiert, ja sie ist im Grunde eine von deren unverzichtbaren Qualitäten (z. B. „Questa aventura fu maravigliosa“, „dieses Abenteuer war wunderbar“, OI II.3.70). Der Sprung ins Abenteuer ist damit zugleich der Beginn des Vergessens. Zwar sind die genannten Episoden stets als moralische Allegorien angelegt, die den Verlust des Gedächtnisses als einen Zustand unritterlicher Trägheit darstellen, doch hält dies den Erzähler nicht davon ab, sich ganz explizit mit den glücklich Vergessenden zu solidarisieren: „A cotal acto se dimenticava | Ciascun sé stesso: e io facio la scusa, | E credo che un bel baso a boca aperta | Per la dolceza ogni anima converta.“ („Bei dieser Betätigung vergaß | ein jeder sich selbst: und ich entschuldige sie | und glaube, dass ein schöner Kuss auf den offenen Mund | durch seine Süße die ganze Seele verwandelt.“, OI III.7.29, ebenso I.10.6) Wie der Vergleich mit dem Kuss nahelegt, ist es eine erotisch konnotierte Freude, die das Erinnern verhindert. Da die Ritter im Garten der Dragontina und im Fluss der Najaden über Liebe und Rittertum diskutieren, mehrstimmige Lieder singen und fröhliche Tänze aufführen, bietet es sich an, die Orte des Vergessens als eine *mise en abyme* der mündlichen höfischen Kommunikationssituation zu lesen, die der Erzähler in den Proömien immer wieder evoziert. Nicht umsonst stehen sowohl die fiktion internen Phasen der Amnesie als auch sein eigener Text im Zeichen der „zoia“, der Freude (vgl. etwa OI II.5.1, III.1.2). Das Vergessen ist nicht nur der Normalzustand von Boiardos Rittern, sondern auch das Versprechen, das der *Innamorato* seinem Publikum anbietet: Die Lektüre beziehungsweise das Zuhören sind ein abenteuerlicher Urlaub von historischen Problemen.<sup>28</sup>

28 Deshalb bricht die Erzählung am Ende des zweiten und des (unvollendeten) dritten Buchs auch jeweils mit dem Hinweis auf realhistorische Kriegereignisse ab: den Krieg gegen Venedig in den Jahren 1482–1484 sowie der Einfall der französischen Truppen unter Karl VIII. 1494 (vgl. dazu die Annotationen von Andrea Canova zu OI II.31.39 u. III.9.26). Wird die wirkliche Bedrohung zu erdrückend, scheint auch die Flucht in die Welt des Wunderbaren keinen Ausweg mehr darzustellen. Das Erzählen kann erst dann wieder aufgenommen werden, wenn mit dem Frieden auch die Möglichkeit der „zoia“ zurückkehrt. Zur eskapistischen Tendenz des *Innamorato* vgl. Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1965, S. 108–111.

Der Wunsch nach Vergessen, der den Erzähler und sein imaginiertes Publikum antreibt, schlägt sich auch auf die Erinnerungsleistungen während der Lektüre nieder. Jedes einzelne Abenteuer wird ‚szenisch‘ auserzählt; iterative Zusammenfassungen gleichförmiger Ereignisse gibt es hingegen nicht.<sup>29</sup> Dadurch beansprucht einerseits die aktuelle Episode stets die volle Aufmerksamkeit, andererseits schiebt sich oft ein langes Intervall von Erzählzeit zwischen den aktuellen Moment der Handlung und die vergangenen Umstände, die von der jeweiligen Figur vergessen werden. Zugleich besteht keine Notwendigkeit, die narrative Makrostruktur des Textes zu überblicken. Im Angesicht der vielfältigen Gefahren und Bewährungsproben gibt es keinen Anlass, frühere Episoden zu erinnern – sie können zumindest in dem Sinne vergessen werden, dass man nicht mehr an sie denkt. Da die zahllosen Taten der Ritter außerdem nicht kausallogisch auseinander hervorgehen und ereignislos sind, also keine bleibenden Veränderungen erzeugen,<sup>30</sup> kann auch die Position der Episoden im narrativen Syntagma problemlos suspendiert werden. Während der lose Zusammenhang des Plots von den Figuren die Fähigkeit zum Vergessen fordert, begünstigt er auf Seiten des Rezipienten einen ähnlichen Prozess. In den Hinwendungen an das Publikum wird deshalb regelmäßig das Problem des Erinnerns angesprochen, insbesondere dann, wenn der Erzähler an bereits erzählte Ereignisse anknüpft.<sup>31</sup> Über die Herkunft des magischen Schwerts Valisarda, das mehrfach den Besitzer wechselt und schließlich in den Händen Ruggieros landet, heißt es etwa im letzten Gesang des zweiten Buchs:

Per far perir il conte, questo brando  
 Fo nel giardin de Orgagna fabricato;  
 Come Brunel il ladro il tolse a Orlando  
 E come Ruger l'ebe, è già contato:  
 Più non bisogna andarlo ramentado.  
 Ma seguendo l'assalto cominciato,  
 Dico che un sì crudiel e sì perverso  
 Non fo veduto mai nel'universo. (OI II.31.29)

29 Vgl. Marco Praloran, „*Maraviglioso artificio*“. *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato* („Ein wunderbarer Kunstgriff“. Erzähl- und Darstellungstechniken im *Orlando innamorato*“), Lucca: Maria Pacini Fazzi 1990, S. 69.

30 Ich orientiere mich bei der Verwendung des Ereignis-Begriffs an den von Wolf Schmid vorgeschlagenen Kriterien (vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin u. New York: de Gruyter 2013, S. 12–30).

31 Antonio Franceschetti listet die zahlreichen Wendungen auf, in denen der Erzähler an das Gedächtnis seines Publikums appelliert, er problematisiert dabei aber nicht die Erinnerbarkeit der Handlung (vgl. Antonio Franceschetti, „L'io-narrante e il suo pubblico nell'*Orlando innamorato*“ („Das erzählende Ich und sein Publikum im *Orlando innamorato*“), in: *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, hg. v. Giuseppe Anceschi u. Tina Matarrese, Padua: Editrice Antenore 1998, Bd. 1, S. 337–370, hier S. 348–350).

Um den Grafen zu töten, wurde dieses Schwert  
im Garten von Orgagna hergestellt.  
Wie Brunello, dieser Gauner, es Orlando stahl  
und wie Ruggiero es erhielt, ist schon erzählt worden:  
Daran muss nicht mehr weiter erinnert werden.  
Aber um den begonnenen Kampf fortzuführen,  
sage ich, dass ein so grausamer und feindseliger  
niemals im Universum gesehen wurde.

Das Vorhandensein des mnemotechnischen Kommentars ist, anders als im fünften Vers der Oktave behauptet wird, aber keineswegs überflüssig, denn nur wenige Rezipienten werden auf Anhieb all die Episoden im Gedächtnis haben, in denen die verzauberte Waffe vorkommt, verteilen sich diese doch über das gesamte zweite Buch mit seinen 31 Gesängen. Der Leser hat nicht nur aufgehört, an diese Vorgänge zu denken, sondern ist nicht mehr in der Lage, sie spontan zu reproduzieren und hat sie somit in einem radikaleren Sinne vergessen. Sobald einige Wegmarken in Erinnerung gerufen wurden, richtet der Erzähler den Blick aber wieder nach vorne und folgt dem laufenden Kampf. So schlägt sich die begrenzte Erinnerbarkeit des Plots im Text selbst als gedächtnisstützender Kommentar nieder. Die Leistung, die der Rezipient selbst nicht spontan erbringen kann, wird vom Autor übernommen.

Dass das Publikum im Text immer wieder auf Ereignisse hingewiesen wird, die potentiell vergessen wurden, hängt sicher auch mit mediengeschichtlichen Faktoren zusammen: Boiardos *romanzo* wurde am Hof der Este zunächst durch Vorlesen einzeln zirkulierender Gesänge rezipiert.<sup>32</sup> Die Rezeptionssituation,

32 Antonia Tissoni Benvenuti zufolge begann die Arbeit am *Innamorato* bereits in den späten 1460er Jahren; das älteste Dokument, das den Text erwähnt, stammt aber von 1479. Die ersten Druckereien auf italienischem Boden eröffnen ebenfalls Ende der 1460er Jahre, aber das laute und gesellige Vorlesen dominierte vermutlich noch die Rezeption der Ritterepik im gesamten 16. Jahrhundert (vgl. Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il „Furioso“ e il romanzo italiano del primo Cinquecento* („Ritterromane. Der *Furioso* und der italienische *romanzo* des frühen 16. Jahrhunderts“), Rom: Bulzoni 1987, S. 235–246). Dass die älteren Rezeptionsformen eine zentrale Rolle spielen, zeigt sich auch daran, dass sie das Entstehen des dritten Buchs begleiten: In einem Brief aus dem Jahr 1491 bezieht sich Isabella d'Este etwa auf Gesänge des dritten Buchs, die Boiardo ihr in Reggio vorgelesen hat und die sie gerne noch einmal in der Manuskriptfassung lesen würde (vgl. Elio Monducci u. Gino Badini (Hgg.), *Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo* („Matteo Maria Boiardo. Das Leben in den Dokumenten seiner Zeit“), Modena: Aedes Muratoriana 1997, S. 254–256). Auch Isabellas späterer Mann Francesco Gonzaga bittet im Jahr 1486 um weitere Gesänge des dritten Buchs (vgl. Monducci/Badini, *Matteo Maria Boiardo*, S. 129). Man kann somit davon ausgehen, dass es eine serielle und mündliche Rezeption des gerade entstehenden Textes im höfischen Umfeld gab. Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des *Innamorato* vgl. Riccardo Brusciagli, „Matteo Maria Boiardo“, in: *Storia della letteratura italiana*, hg. v. Enrico Malato, Rom:

die in den 1470er Jahren in Ferrara dominierte, spiegelt sich im Text in Form einer mündlichen und unmittelbaren Beziehung des Erzählers zu seinem vorgestellten Publikum.<sup>33</sup> Während die Erinnerungsleistung bei einer Lektüre der Buchausgabe durch entsprechende Lesetechniken künstlich verbessert werden kann – und tatsächlich gab es, wie Ariostos Beispiel zeigt, schon unter Boiardos Zeitgenossen und literarischen Erben sehr gründliche Leser des *Innamorato* –, lässt sich das Vergessen im Fall des mündlichen Vortrags kaum verhindern. Die Atmosphäre einer voraussetzungslosen Gegenwart, die von jedem Abenteuer ausgeht, kann somit auch vor dem Hintergrund historischer Rezeptionsbedingungen verstanden werden.

Im *Innamorato* herrscht eine ins Extrem getriebene Abenteuerzeit, die bisweilen komisch-parodistische Züge trägt, ohne dass das Abenteuer dadurch seine inhärente Faszination einbüßen würde. Boiardo treibt Merkmale hervor, die in anderen Abenteuererzählungen unscheinbarer bleiben, und er legt dadurch auch bestimmte Verfahren bloß. Gerade das Problem des Vergessens ist keine Zugabe Boiardos, sondern für den vom Rittertum geprägten Abenteuerotypus konstitutiv. Die amnestische Wirkung der Abenteuerzeit wird schon in Chrétien's *Yvain* problematisiert, wenn der Held wegen seiner Vergesslichkeit und der daraus resultierenden Missachtung der Jahresfrist von seiner Dame Laudine verstoßen wird.<sup>34</sup> Eine Tendenz, die im klassischen Artusroman noch in einer geschlossenen Handlung eingefangen und gezielt überwunden wird, kommt in den wuchernden Erzähltexten des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit dann immer stärker zum Zug. Insofern ist es folgerichtig, dass intradiegetische Rituale des Erinnerns wie die höfische Erzählung und

---

Salerno Editrice 1996, Bd. 3, S. 635–708, hier S. 675–678; Antonia Tissoni Benvenuti, „Introduzione“, in: Matteo Maria Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, hg. v. Antonia Tissoni Benvenuti u. Cristina Montagnani, Mailand u. Neapel: Riccardo Ricciardi Editore 1999, Bd. 1, S. XI–XXXIII, hier S. XX sowie das Vorwort von Andrea Canova zu OI, S. 5–56, hier S. 5–10.

33 Zur Thematisierung der mündlichen Vortragssituation vgl. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, S. 91–111 u. Franceschetti, „L'io-narrante e il suo pubblico nell'*Orlando innamorato*“ („Das erzählende Ich und sein Publikum im *Orlando innamorato*“). Tina Matarrese konstatiert, dass die Hinweise auf das „ascoltare“ im dritten Buch des *Innamorato* seltener werden und im *Orlando furioso* weitgehend verschwinden. Es lässt sich mutmaßen, dass die in den Texten entworfene Vortragssituation hier nicht zuletzt mediengeschichtlichen Entwicklungen folgt (vgl. Tina Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando innamorato* („Worte und Formen von Boiardos Rittern. Vom *Innamoramento de Orlando* zum *Orlando innamorato*“), Novara: Interlinea 2004, S. 37).

34 Vgl. Chrétien de Troyes, *Yvain*, übers. v. Ilse Nolting-Hauff, München: Eidos 1962, vv. 2746–2749: „Yvains! mout fus ore oublians; | Qu'il ne te puet ressovenir, | Que tu deüsses revenir | A ma dame jusqu'a un an“ („Da warst du sehr vergeßlich, Yvain, da du dich nicht daran erinnern konntest, daß du nach einem Jahr zu meiner Herrin zurückkehren solltest“).



Niederschrift der erlebten Abenteuer bei Boiardo keine Rolle mehr spielen. Auch moderne Theoretiker des Abenteuers haben diesen amnestischen Zug bemerkt: Bachtin spricht davon, dass das Abenteuer „nirgendwo Spuren“<sup>35</sup> hinterlässt, und es liegt nahe, dies auch auf das Ausbleiben von Erinnerungsspuren zu beziehen. Georg Simmel vergleicht das Abenteuer mit einem Traum, der trotz seiner Intensität wieder vergessen wird: „daß es [= das Abenteuer] wie ein Traum alle Leidenschaften in sich sammelt und doch wie dieser zum Vergessenwerden bestimmt ist“.<sup>36</sup> Die Atmosphäre des Abenteuers ist, so Simmel weiter, „unbedingte Gegenwärtigkeit, das Aufschnellen des Lebensprozesses zu einem Punkt, der weder Vergangenheit noch Zukunft hat“.<sup>37</sup> Dass eine derart präsenszentrierte Zeitstruktur das Vergessen begünstigt, liegt auf der Hand. Bei Boiardo gibt es aber nicht nur ein Handeln, sondern auch ein Lesen in der Abenteuerzeit. Die endlosen Zufälle der Erzählung gehen durch den Leser hindurch, ohne dass sie dauerhaft gespeichert und verfügbar gemacht werden müssten. Je stärker das Abenteuer einen Text dominiert und je zahlreicher sich die Episoden dabei aneinanderreihen, desto ausgeprägter wird auch die Tendenz zum Vergessen auf Seiten des Rezipienten sein.

Wenn Boiardo das abenteuerliche Lesen aber zu einer Kunst des Vergessens weiterentwickelt hat, kann man sich gut erklären, was im Moment von spannenden *entrelacement*-Übergängen passiert. Diese sind im *Innamorato* noch zahlreicher als im *Furioso*, und sie dienen ausschließlich der Spannungserzeugung, weil sie nicht durch metanarrative Reflexionen gebrochen werden. Bei Boiardos Cliffhangern empfindet der Leser zweifellos einen kurzen Anflug unbefriedigter Neugier – aber warum sollte er lange über die Auflösung der Situation nachdenken, wenn sofort neue Abenteuer locken? Der Rezipient wird den abgebrochenen Handlungsstrang schnell abhaken und sich fröhlich auf die neue Erzählung einlassen – ganz wie die Helden der erzählten Welt, die eigentlich ein bestimmtes Objekt suchen oder eine Mission erfüllen sollten, sich aber trotzdem begeistert in jedes Abenteuer stürzen. Das Vergessen unerledigter Handlungen, das durch die serielle Struktur des Plots befördert wird, stimuliert die Lust auf immer neue Abenteuer.<sup>38</sup>

35 Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp 2008, S. 18.

36 Georg Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, hg. v. Rüdiger Kramme u. Angela Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, Bd. 1 (= Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12), S. 97–110, hier S. 101.

37 Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, S. 106.

38 Man kann sich das Vergessen der unterbrochenen Handlungsfäden im *Innamorato* auch mit den empirischen Erkenntnissen der psychologischen Gedächtnisforschung erklären. Narratologische Studien berufen sich immer wieder auf eine klassische Untersuchung Bluma Zeigarniks, um zu belegen, dass unterbrochene Handlungen gerade besonders gut erinnert werden (vgl. etwa Vincent Fröhlich, *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*, Bielefeld: transcript 2015, S. 40–44 sowie

#### 4. Kohärenz und Vergessen im *Furioso*

Die bisherigen Analysen zeigen sehr gut, dass narrative Erinnerung nicht nur ein Abspeichern von Informationen bedeutet, sondern Teil einer Begehrensstruktur ist – ganz im Sinne der frühneuzeitlichen Liebespsychologie, die das Verlangen nach der Geliebten aus einer Erinnerungsspur ableitet, die im Moment des *innamoramento* in das Herz eingepägt wird.<sup>39</sup> Die ritterliche Abenteuerzeit, die bei Boiardo dominiert und die eine starke Wandelbarkeit des Begehrens voraussetzt, existiert im *Furioso* in dieser Form nicht mehr. Ariostos Figuren fehlt die Fähigkeit zur plötzlichen Amnesie, die nötig wäre, um ständig von der *inchiesta* zur *ventura* überzugehen. Man könnte auch sagen, dass es bei Ariostos Figuren bleibende Erinnerungsspuren gibt, nämlich erotische Phantasmen, die sich ihnen ins Gedächtnis eingebrannt haben. Auch auf Ebene des Lesens spielt Erinnerung wieder eine größere Rolle: Obwohl der Plot des *Furioso* zunächst unübersichtlich wirkt, ist er kohärenter organisiert als der des *Innamorato*. Im Lauf der endlosen Kollisionen, die sich zwischen den umherirrenden Figuren ergeben, entsteht eine zunächst fast unsichtbare, dann aber immer deutlichere Entwicklung, die in einer Reihe von strukturellen Wendepunkten gipfelt.<sup>40</sup>

Der größere mnemotechnische Horizont, den der *Furioso* vom Leser verlangt, zeigt sich exemplarisch an der Verwendung eines bestimmten Cliffhangers, der ‚proleptischen‘ Begegnung. Bei dieser Form der Spannungserzeugung trifft eine Figur, deren Weg der Erzähler verfolgt, plötzlich auf eine noch unbekannte Figur: etwa auf einen Ritter, dessen Identität zunächst unklar bleibt. Noch bevor der Name dieser Figur enthüllt wird, unterbricht der

---

Bluma Zeigarnik, „Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen“, in: *Psychologische Forschung* 9 (1927), S. 1–85). Tatsächlich legen Zeigarniks Ergebnisse nahe, dass auch die Unterbrechung des Erzählens im Moment maximaler Spannung die Erinnerbarkeit fördert. Dieser Effekt wird jedoch bei Boiardo durch die serielle Erzählweise ausgelöscht: Sobald die dramatischen Unterbrechungen schnell aufeinander folgen und sich stark ähneln, wird die Erinnerung an frühere von späteren Cliffhangern verdrängt. Die psychologische Forschung spricht dann von *interference*: „the more similar the interfering material, the greater the amount of forgetting“ (Alan Baddeley, *Essentials of Human Memory*, London u. New York: Psychology Press 2013, S. 111).

39 Zur Frage des Erinnerens und Vergessens im Liebesdiskurs vgl. auch Harald Weinrich, *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Beck 2005, S. 30–34 u. 41 f.

40 Diese Wende wurde immer wieder als ein Übergang vom *romanzo* zum Epos beschrieben, etwa von Patricia A. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1979, S. 16–53. Ob es sich wirklich um den Wechsel in eine andere Gattung handelt, sei an dieser Stelle dahingestellt. Richtig ist die Einsicht, dass der Plot des *Furioso* dynamisch ist und schrittweise eine stärker finalisierte Gestalt annimmt.

Erzähler den Handlungsstrang. Die Situation wird in der Folge aus Perspektive der unbekannteten Figur aufgelöst: Es stellt sich z. B. heraus, dass der Ritter Orlando war, und man folgt diesem bis zu dem Punkt, wo er auf die erste Figur trifft.<sup>41</sup> Diese Form des Cliffhangers ist in dieser Komplexität nur beim Wechsel des Handlungsstrangs, nicht am Ende des Gesangs, möglich; sie verlangt zudem einen relativ hohen Planungsaufwand, da die Spannung nicht einfach durch Wiederaufnahme desselben, sondern durch Interferenz mit einem anderen Handlungsfaden aufgelöst wird. Im Moment der Unterbrechung muss bereits feststehen, wer die unbekanntete Figur ist, deren Geschichte noch gar nicht erzählt wurde. Dem Autor, der seine *entrelacement*-Struktur im Fall solcher Cliffhanger vorausblickend organisiert, entspricht ein Leser, der rückblickend die entsprechenden Bezüge rekonstruiert und dafür eine stärkere Gedächtnisleistung erbringt.

Diese kognitiv anspruchsvollere Variante des *entrelacement* findet sich schon bei Boiardo, von dem Ariosto das Verfahren übernimmt. Jedoch treten gerade durch die Wiederkehr desselben Verfahrens entscheidende Unterschiede hervor. Bei Boiardo sind die zu überbrückenden Intervalle meistens relativ kurz, d.h. es dauert in der Regel nur zwei bis drei Gesänge, bis die unbekanntete Identität gelüftet wird. Dies gilt etwa für die Begegnungen zwischen Rinaldo und Fiordelisa (OI I.9.36, Auflösung in I.11.46) sowie zwischen Rinaldo und Iroldo (OI I.14.10, Auflösung in I.16.60). Die Situationen werden in diesen beiden Fällen außerdem noch nicht aus Sicht der unbekannteten Personen (Fiordelisa und Iroldo), sondern durch Wiederaufnahme des unterbrochenen Handlungsstrangs, d.h. jeweils aus Rinaldos Perspektive aufgelöst. Im Lauf des

41 Die so inszenierte Begegnung ist auch ein Moment, wo die zeitlichen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Ereignissen rekonstruiert werden können: Man sieht im Nachhinein, dass bestimmte Erlebnisse der zweiten Figur vor der Begegnung mit der ersten Figur stattgefunden haben müssen. Marco Praloran hat die Inkohärenzen aufgezeigt, die deutlich werden, sobald man versucht, das zeitliche Verhältnis der Handlungsstränge zu bestimmen (vgl. Marco Praloran, *Tempo e azione nell'„Orlando furioso“* („Zeit und Handlung im *Orlando furioso*“), Florenz: Olschki 1999, S. 1–55, insbes. S. 44 f.). Man kann sich fragen, ob der Eindruck zeitlicher Desorientierung bei der Lektüre des *Furioso* wirklich eine Rolle spielt – zumal man im Text wenig präzise Zeitangaben findet. Aus meiner Sicht gibt es für den impliziten Leser gar keinen Auftrag, die chronologische Ordnung der Ereignisse präzise zu rekonstruieren, wohl aber einen, den Zusammenhang des Plots nachzuvollziehen. Insofern ist es natürlich, dass man die zeitliche Ordnung beim Lesen keineswegs als inkohärent empfindet, wie Praloran selbst am Ende seiner komplexen Strukturanalyse einräumt (vgl. Praloran, *Tempo e azione*, S. 45). Für Ariosto war das Problem der zeitlichen Abfolge offenbar irrelevant, und ebenso für die allermeisten seiner Leserinnen und Leser. Zu den unterschiedlichen Typen der Unterbrechung bei Gesangs- und *entrelacement*-Übergängen vgl. auch Pralorans Untersuchungen zum *Innamorato*: „*Maraviglioso artificio*“ („Ein wunderbarer Kunstgriff“), S. 26.

*Innamorato* gewinnt das Verfahren dann an Komplexität: Eine Übergangsform zum Typ der proleptischen Begegnung findet sich ganz am Ende des ersten Buchs, wo Orlando eine Gruppe von Personen („una gente“, OI I.29.54) entgegenkommt. Im zweiten Buch sehen Grifone, Aquilante und Origille ihrerseits einen „cavalier a piede“ („einen Ritter zu Fuß“, OI II.2.51) auf sich zukommen, doch bevor der Ritter identifiziert wird, bricht die Erzählung erneut ab. Erst einen Gesang später springen wir zurück zu Orlando und erfahren, dass es sich bei der Menschengruppe um Grifone, Aquilante und Origille handelt, die gerade als Gefangene abtransportiert werden (OI II.3.45). Boiardo scheint hier noch davor zurückzuschrecken, das Rätsel der ungeklärten Identität aus der Perspektive der zunächst unbekanntesten Personen aufzulösen – vielleicht auch, um das Gedächtnis seines Publikums beim Übergang vom ersten in das zweite Buch nicht zu überfordern. Ob Boiardo bei der unbestimmten „gente“ am Ende des ersten Buchs schon an Grifone, Aquilante und Origille gedacht hat oder ob er die Auflösung kurzfristig improvisiert, ist zudem unklar. Erst im 15. Gesang des zweiten Buchs wird das Erzählverfahren der proleptischen Begegnung vollständig realisiert: Rinaldo trifft dort auf eine „dongela“ und einen „cavalier“ (OI II.15.64 f.), die sich fünf Gesänge später als Orlando und Angelica entpuppen – dies ergibt sich allerdings aus deren Perspektive, denn der „cavalier ardito e baldo“ („tapfere und kühne Ritter“), der ihnen später entgegenkommt, ist niemand anders als Rinaldo (OI II.20.47). In den sonst folgenlosen Kollisionen ragt diese Begegnung heraus, weil hier die beiden fränkischen Superhelden in der Konkurrenz um dieselbe Frau aneinandergeraten. Dass die proleptische Begegnung mit der größten Reichweite und dem stärksten Konfliktpotential einige Gesänge im Zentrum des zweiten Buchs umspannt, ist kein Zufall. Boiardo nimmt sich hier vor, alle Helden nach Frankreich zu bewegen und seinem wuchernden *romanzo* dadurch eine stärkere Einheit zu verleihen:

Or lassiamo costor tuti da parte,  
 Che nel presente n'è detto abastanza;  
 Però che 'l conte Orlando e Brandimarte  
 Mi fa bisogno di condur in Franza,  
 Aciò che queste istorie che son sparte  
 Sian raccolte insieme a una sustanza;  
 Po' seguiremo un fato tanto degno  
 Quanto abia libro alcun in suo contegno. (OI II.17.38)

Jetzt lassen wir sie alle beiseite,  
 denn für den Moment ist darüber genug gesagt.  
 Aber den Grafen Orlando und Brandimarte  
 muss ich nach Frankreich zurückführen,

damit diese verstreuten Geschichten  
zu einer Masse zusammengeführt werden.  
Dann werden wir einem so würdigen Ereignis  
beiwohnen, wie es kein Buch zum Gegenstand hat.

Die frühzeitig angelegte, sich aber erst im 20. Gesang vollziehende Begegnung von Orlando und Rinaldo im Ardennenwald ist Teil dieses Projekts, dem Text durch die räumliche auch eine stärkere strukturelle Einheit zu verleihen. Boiardo definiert hier vorübergehend ein übergeordnetes Telos und nutzt das Verfahren der proleptischen Begegnung, um dieses zu erreichen. Dass dies letztendlich nicht gelingt und die Abenteuer auf französischem Boden weiter proliferieren, ist eine andere Frage. Auch die nach dem Schema der ungeklärten Identität konstruierte Begegnung zwischen Marfisa, Brandimarte und Fiordelisa dient diesem Ziel (OI II.16.8, Auflösung in II.19.7), während der letzte Cliffhanger dieser Art im unvollendeten *Innamorato* gar nicht mehr aufgelöst wird: Grifone und Aquilante sehen einen Ritter herannahen, der einen Riesen als Gefangenen mit sich führt (OI III.3.21). Ariosto wird diesen Unbekannten schließlich als Astolfo identifizieren (OF 15.67).

Im *Furioso* wird das Verfahren der proleptischen Begegnung wesentlich häufiger eingesetzt: Den sechs Beispielen aus dem *Innamorato* stehen zehn im *Furioso* gegenüber, die aber vor allem einen wesentlich höheren relativen Anteil an der Gesamtzahl der Cliffhanger beim Wechsel des Handlungsstrangs ausmachen.<sup>42</sup> Dadurch prägt dieser Typ der Spannungserzeugung und -auflösung die Wirkung des *entrelacement* bei Ariosto in besonderer Weise. Noch auffälliger ist jedoch die gesteigerte Komplexität und das Ineinandergreifen der Erzähltechnik mit den erzählten Ereignissen. Die proleptischen Begegnungen organisieren nämlich vor allem zwei Handlungskomplexe: den um Orlando, Angelica und Medoro einerseits und den um Zerbino und Isabella andererseits. Vor allem die ersten Begegnungen dieses Typus im 12. bis 14. Gesang

42 Es versteht sich, dass auch ein quantitativer Vergleich der Cliffhanger im *Innamorato* und im *Furioso* auf hermeneutischen Entscheidungen beruht, aber dennoch lassen sich die deutlichen Unterschiede zumindest andeutungsweise in Zahlen abbilden: Im *Innamorato* zählt man 61 Unterbrechungen bei *entrelacement*; etwa 38 davon lassen sich als Cliffhanger bezeichnen. Der Typus der proleptischen Begegnung (sechs Fälle) hat somit einen Anteil von etwa 10% an den Unterbrechungen mit *entrelacement* insgesamt und von etwa 16% an den Cliffhangern. Im *Furioso* finden sich 50 Unterbrechungen beim Wechsel des Handlungsstrangs, davon etwa 25 Cliffhanger. Die proleptische Begegnung (zehn Fälle) macht somit einen Anteil von 20% an allen *entrelacement*-Unterbrechungen und von 40% an den Cliffhangern aus. Die proleptische Begegnung ist bei Ariosto zudem mit Abstand der häufigste Cliffhanger-Typ, während Boiardo vorzugsweise im Moment von unentschiedenen Duellen und Schlachten unterbricht.

bereiten die kritischen Momente des Plots vor und überbrücken dafür extrem lange Intervalle – es handelt sich um jene verzögerten Auflösungen, die laut Javitch eher frustrierend als spannungssteigernd wirken. Angelicas Begegnung mit Medoro, die sich im 19. Gesang vollzieht, wird bereits im 12. Gesang aus der Perspektive Angelicas angedeutet (vgl. OF 12.66 u. 19.17). Orlandos und Isabellas Begegnung mit Zerbino wird im 13. Gesang vorbereitet, vollzieht sich dann aber erst zehn Gesänge später (vgl. OF 13.44 u. 23.53). Eine weitere proleptische Vorausdeutung auf diesen Handlungsknoten stellt die Begegnung Mandricardos und Doralices mit drei Unbekannten im 14. Gesang dar – es handelt sich um Orlando, Zerbino und Isabella, wie man aber ebenfalls erst im 23. Gesang erfährt.

In einer relativ frühen Phase des *Furioso* findet sich somit eine deutliche Häufung von proleptischen Begegnungen, deren Reichweite zwischen sieben und zehn Gesänge beträgt. Dahinter steckt ein System: All diese rätselhaften Vorausdeutungen arbeiten den strukturellen Wendepunkten zu, die sich ab dem 19. Gesang vollziehen. Dies betrifft die Begegnung von Angelica und Medoro, die das erste echte Ereignis des Textes (die Hochzeit der beiden und den Verlust von Angelicas Jungfräulichkeit) sowie eine größere Katastrophe (Orlandos Wahnsinn) auslöst. Auch das spätere Aufeinandertreffen zwischen dem rasenden Paladin und dem glücklichen Liebespaar wird durch eine proleptische Begegnung mit großem Intervall vorbereitet (vgl. OF 19.42 u. 29.68). Die Verbindung der Schicksale Zerbinos mit denen Orlandos und Mandricardos, die im 13. und 14. Gesang durch die erwähnten Prolepsen angelegt ist, dient ebenfalls einer langfristigen Progression des Plots: Beim Versuch, die Waffen des wahnsinnigen Orlando gegen Mandricardo zu verteidigen, kommt Zerbino im 24. Gesang zu Tode und leitet damit eine lange Reihe weiterer Todesfälle ein. Die proleptischen Begegnungen sind somit fast immer auf Momente starker Ereignishaftigkeit bezogen. Da sich die Bedeutung der Prolepsen aber erst lange nachher manifestiert, wird das Gedächtnis des Lesers aktiviert. Die angedeuteten Begegnungen zwischen Angelica und einem verwundeten Jüngling sowie zwischen den beiden Liebenden und einem Wahnsinnigen nehmen retrospektiv einen anderen Sinn an; der Rezipient sieht sich dadurch gezwungen, die Vorausdeutung auf das Ereignis noch einmal zu erinnern und sie neu zu interpretieren.

Der *Furioso* ist ein Text mit einem weiten zeitlichen Horizont; er projiziert sich tief in den Bereich des noch nicht Erzählten und verlangt umgekehrt eine erinnernde Rückkehr zu weit zurückliegenden Ereignissen. Für den Leser zeichnet sich dadurch ein übergreifendes narratives Projekt ab, das ein Begehren nach dem einen Ende der Handlungsstruktur erzeugt – es entsteht genau das, was Peter Brooks als *reading for the plot* bezeichnet. Neben der rückwirkenden Rekonfiguration des Sinns wird der Leser im Lauf dieses Prozesses

auch zu einer „*anticipation of retrospection*“<sup>43</sup> aufgefordert, d.h. er muss darauf vorbereitet sein, zu bestimmten Schlüsselmomenten des Plots zurückzukehren. Der ständige Wechsel zwischen Vorschau und Rückschau sowie die großen textuellen Intervalle, die dabei überschritten werden müssen, verlangen eine gesteigerte narrative Gedächtnisbildung.

All das bricht mit der abenteuerlichen Rezipienten-Perspektive, die bei Boiardo dominiert. Der enge, rein episodische Horizont des *Innamorato* wird von Ariosto gesprengt. Dennoch ist auch die Abenteuerzeit des Lesens in den *Furioso* eingeflossen. Nicht in ihrer Absolutheit, aber als ein Element, das aufgegriffen und auf neue Weise funktionalisiert wird. Einen Hinweis darauf, dass das *entrelacement* auch bei Ariosto das Vergessen nicht völlig ausschließt, gibt das Proömium zum 32. Gesang. Es handelt sich um eine im *Furioso* einzigartige Stelle, weil hier ausnahmsweise der Wechsel des Handlungsstrangs mit dem Beginn eines neuen Gesangs zusammenfällt. Der Dichter nutzt diese Gelegenheit, um ausführlich über seine Erzählweise als einen ständigen Wechsel von Erinnern und Vergessen nachzudenken:

Soviemmi che cantare io vi dovea  
 (già lo promisi, e poi m'uscì di mente)  
 d'una sospizion che fatto avea  
 la bella donna di Ruggier dolente,  
 de l'altra più spiacevole e più rea,  
 e di più acuto e venenoso dente,  
 che, per quel ch'ella udì da Ricciardetto,  
 a devorare il cor l'entrò nel petto.  
 Dovea cantarne, et altro incominciai,  
 perché Rinaldo in mezzo sopravenne;  
 e poi Guidon mi diè che fare assai,  
 che tra camino a bada un pezzo il tenne.  
 D'una cosa in un'altra in modo entrai,  
 che mal di Bradamante mi sovenne:  
 sovienmene ora, e vo' narrarne inanti  
 che di Rinaldo e di Gradasso io canti. (OF 32.1–2)

Ich erinnere mich daran, dass ich euch  
 (ich hatte es versprochen, dann entfiel es mir)  
 von einem Verdacht singen sollte, der  
 die schöne Frau wegen Ruggiero mit Schmerz erfüllt hatte,  
 quälender und schlimmer als jeder andere  
 und mit spitzerem und giftigerem Zahn versehen,  
 der, wegen der Dinge, die sie von Ricciardetto hörte,  
 ihr ins Herz kam, um es zu verzehren.  
 Ich sollte davon singen, und begann anderes,  
 weil Rinaldo mittendrin auftauchte,

43 Brooks, *Reading for the Plot*, S. 23 (Herv. i. O.).

und dann gab Guidon mir allerlei zu tun,  
 der ihn unterwegs eine Weile aufhielt.  
 So kam eins zum anderen, und ich ließ mich so darauf ein,  
 dass ich mich schlecht an Bradamante erinnerte:  
 Jetzt erinnere ich mich daran, und will davon erzählen  
 bevor ich von Rinaldo und Gradasso singe.

Hatte der Dichter wirklich vergessen, dass er Bradamantes Geschichte fortführen wollte? Sie erschien zuletzt am Anfang des 31. Gesangs, also relativ kurz bevor sich eine Reihe von Ereignissen dazwischenschob, die hier teilweise rekapituliert werden. Dass sich der Dichter nur allzu gut an Bradamante erinnert, lässt sich einfach belegen, denn ein Cliffhanger vom Typ der ‚proleptischen Begegnung‘ im 31. Gesang (OF 31.78) bezieht diese bereits wieder mit ein, auch wenn ihre Identität an dieser Stelle noch ungeklärt bleibt. Der metaleptische Verweis auf die Macht der Figuren über den Erzähler und sein Gedächtnis („Rinaldo in mezzo sopravvenne“) ist deshalb ironisch zu verstehen, zumal an anderen Stellen ein entgegengesetztes Verhältnis beschrieben wird.<sup>44</sup> Insofern darf man davon ausgehen, dass sich hinter dem vorgeblichen Vergessen des Erzählers ein ausgeklügelter Plan versteckt.

Dennoch sollte man nicht einfach darüber hinweggehen, dass der Dichter seine Technik des *entrelacement* auf diese Weise charakterisiert. Die Phasen der Lektüre beziehungsweise des Zuhörens, in denen eine Figur nicht vorkommt, werden hier mit dem Vergessen, die Rückkehr zu unterbrochenen Handlungssträngen als ein Sich-Erinnern bestimmt. In einem metareflexiven Kommentar macht der Erzähler damit einen Aspekt des *entrelacement* explizit, der schon im *Innamorato* eine entscheidende Rolle spielt. Was die Steuerung des Lesers angeht, stärkt Ariosto im Vergleich zu Boiardo den Pol des Erinnerns, aber er eliminiert das Vergessen nicht völlig. Zwar ist der Plot des *Furioso* ein äußerst kohärentes Gebilde, in dem jede Begebenheit eine Bedeutung für das Ganze hat und direkt und indirekt dazu beiträgt, dass die Handlung im 46. Gesang enden kann. Aber nicht alles, was erzählt wird, ist so ereignishaft wie das oben erwähnte Geschehen um Angelica, Medoro und Orlando oder um Zerbino, Isabella und Mandricardo. Oft trägt ein Vorkommnis nur über unzählige Vermittlungsstufen zur Progression des Plots bei. Der Cliffhanger der ‚proleptischen Begegnung‘ in besonders ereignisreichen Momenten markiert

44 Man hat es hier mit einem typischen Fall der ‚Diskrepanzstruktur‘ zu tun, die Klaus Hempfer beschrieben hat: Im *Furioso* wird sowohl die souveräne Gestaltungsmacht des Erzählers als auch die Unabhängigkeit der erzählten Geschichte behauptet (vgl. Klaus Hempfer, „Ariosts ‚Orlando Furioso‘ – Fiktion und episteme“, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, hg. v. Hartmut Boockmann u.a., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 47–85, hier S. 69–74).



somit einen Extremfall, an dessen Beispiel sich die stärkere Bedeutung der Leser Erinnerung bei Ariosto deutlich zeigen lässt. Ihm stehen aber Handlungsstränge und -abschnitte gegenüber, die ein höheres Maß an Vergessen zulassen und die bei Boiardo dominierende Abenteuerzeit des Lesens in gedämpfter Form fortwirken lassen.

Ein gutes Beispiel dafür ist der Abenteuerweg Astolfos, der nach zahlreichen unverbindlichen Bewährungsproben in eine providentielle Mission mündet: Im 34. Gesang erreicht dieser scheinbar zufällig das irdische Paradies, wo ihm der Evangelist Johannes verrät, dass Gott ihn von langer Hand dorthin gelenkt hat, damit er Orlandos Verstand vom Mond zurück auf die Erde bringen kann (vgl. OF 34.55–67). Die scheinbar unverbindlichen Abenteuer, die Astolfo seit dem 15. Gesang erlebt hat, werden rückblickend mit einem höheren Maß an Notwendigkeit ausgestattet, weil sie kausallogisch und strukturell die Bedingung dafür darstellen, dass der Ritter zuletzt im irdischen Paradies landen konnte.<sup>45</sup> Aber dies war keineswegs vorhersehbar. Während nach Angelicas Hochzeit mit Medoro zu erwarten ist, dass dieses Ereignis eine massive Wirkung auf Orlando haben wird, sobald er davon erfährt, kann der Leser bis zum 34. Gesang auf keine Weise antizipieren, dass Astolfo einen göttlichen Auftrag zu erfüllen hat. Ja selbst im Nachhinein wirkt die Verwandlung des Abenteuerwegs in einen göttlichen Auftrag willkürlich, zumal die gesamte Mondepisode dazu tendiert, den ideologischen Kern der christlichen Religion auszuhöhlen. Daraus ergibt sich, dass nicht alle Handlungsstränge des *Furioso* gleichermaßen an das Gedächtnis des Lesers appellieren und dass einige von ihnen über längere Strecken eine Form des Vergessens gestatten, die wir aus Boiardos *Innamorato* kennen, nämlich ein Lesen in der Abenteuerzeit.

Man kann diesen Sachverhalt erneut anschaulich machen, indem man das narrative Begehren von intradiegetischen Modellen aus denkt. Auch für die Praxis des *reading for the plot*, also das Begehren nach dem einen Ende und die damit verbundene Aufwertung der Erinnerung, gibt es ein solches Modell, nämlich das Liebespaar Ruggiero und Bradamante. Mit ihrer Hochzeit endet der Text im 46. Gesang. Während die anderen erotischen Suchbewegungen durch kalkulierte Zufälle zum Scheitern gebracht werden und schließlich in den Tod oder den Wahnsinn münden, geht die Liebesgeschichte um Ruggiero und Bradamante nach vielen Peripetien glücklich aus. Die Hochzeit der beiden bildet zumindest in der Rückschau das Telos, auf das der Plot ausgerichtet ist. Bis zur finalen Vereinigung unterliegt das Begehren der beiden Figuren einem schmerzhaften Aufschub – Trennung, Eifersucht und Verzweiflung

45 Vgl. auch dazu meinen Artikel „Ausschluss und Wiederkehr des Abenteuers in Ariostos *Orlando furioso*“, S. 86–94.

dominieren. An dieser Erfahrung des *differimento* partizipiert auch der Leser, und zwar nicht primär durch die Erzählung von all den kontingenten Hindernissen, mit denen die Figuren konfrontiert sind, sondern vielmehr durch die unberechenbare Erzählweise des *entrelacement* selbst – also nicht durch das *Was*, sondern durch das *Wie* des Erzählens.

Doch zugleich erschöpft sich die Erfahrung von Ariostos Leser nicht in der Frustration. Sein Begehren ist, wie schon gezeigt wurde, vielgestaltig und spiegelt sich nur in der Gesamtheit der Tribschicksale, von denen der *Furioso* berichtet. Der vom Text entworfene Leser ist nicht nur Orlando, Ruggiero oder Bradamante, sondern auch Astolfo. Er funktioniert nicht ausschließlich nach dem Modell einer monogamen Suche und darf unaufgelöste Spannungsmomente so lange ausblenden, bis sie auf vielen Umwegen wieder in Ariostos Plot einfließen. In strukturellen Schlüsselmomenten ist es entscheidend, sich an die oft weit zurückliegenden Voraussetzungen des Ereignisses zu erinnern, aber nichts legt dem Leser nahe, sein Interesse ausschließlich einem bestimmten Handlungsstrang zu widmen. Auch der bereits zitierte Filippo Sassetti hebt die Bedeutung des Vergessens im *Furioso* hervor, jedoch schreibt er diesem eine rein negative Rolle zu, weil er vom Modell der aristotelischen Katharsis und einer plötzlichen Entladung der Affekte ausgeht: „è questo errore [d.h. das Springen zwischen den Handlungssträngen] stato notato come cosa fatta con arte e stimata buona quella sospensione d'animo alla quale seguita l'oblivione; o almeno il raffreddamento dell'affetto già a muoversi incominciato“ („als gelungener Kunstgriff wurde dieser Fehler gewertet und gutgeheißen wurde diese Anspannung des Gemüts, auf die das Vergessen folgt, oder zumindest die Abkühlung des Affekts, der sich schon in Bewegung gesetzt hatte“).<sup>46</sup> Versteht man den *Furioso* nicht im Vergleich zu einer antiken Tragödie, sondern aus seiner eigenen narrativen Logik heraus, so kann man auch dem Vergessen eine produktive Funktion zusprechen. Dieses ist die Voraussetzung dafür, dass sich der Leser immer wieder dem Neuen öffnet und an der narrativen Vielfalt, die das *differimento* hervorbringt, eine eigene Art von Lust empfindet.

Der Rezipient befindet sich somit noch mit einem Fuß in der Abenteuerzeit des Lesens: Er ist, ganz wie Astolfo, empfänglich für das, was ihm in der unkalkulierbaren *entrelacement*-Struktur des Textes entgegenkommt. Statt nur auf die Fortführung eines narrativen Fadens zu warten, der aufgrund von Unterbrechungen ständig entzogen wird, darf sich der Leser über weite Strecken in der Vielfalt der Handlungsstränge verlieren. Ein Rest der seriellen

46 Sassetti, *Il discorso contro l'Ariosto* („Die Rede gegen Ariosto“), S. 502.

Amnesie, die für Boiardos Abenteurer typisch ist, wirkt auch im *Furioso* nach und ermöglicht dort, dass der Rezipient ständig neue narrative Ersatzobjekte akzeptiert. Die im *Furioso* fortwirkende Abenteuerzeit des Lesens verleiht ihm die Beweglichkeit, die zum Nachvollzug des *entrelacement* nötig ist.

Allerdings mündet die ständige Ablösung von der aktuellen Situation jetzt nicht mehr in eine unbegrenzte und unübersichtliche Aneinanderreihung von Episoden, wie es noch bei Boiardo der Fall war. Gerade durch die Bereitschaft, beim Lesen ständig von einem Handlungsfaden zum nächsten zu springen, entsteht zuletzt das große Gewebe, das der *Furioso* vor Augen stellt. Ariosto funktionalisiert ein Strukturelement des Abenteuers gerade so, dass der Leser hinter den kontingent wirkenden Einzelschicksalen langsam ein geordnetes Muster erkennt. Was bei Boiardo zur Dispersion führt, dient bei Ariosto dem Zusammenhang der Handlung. In diesem Sinne lässt sich behaupten, dass die Abenteuerzeit des Lesens im *Furioso* dialektisch aufgehoben wird, dass sie fortexistiert, aber in letzter Konsequenz einem neuen Zweck dient. Wer als Abenteurer liest, begehrt das, was ihm gerade zufällt, und verwandelt die Erfahrung von Kontingenz in eine Quelle narrativer Lust. Auch dies ist eine der vielen Rollen, die Ariostos proteischer Leser spielen muss.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, komm. v. Emilio Bigi, hg. v. Cristina Zampese, Mailand: BUR 2018. [= OF]
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, hg. v. Andrea Canova, Mailand: BUR 2016. [= OI]
- Chrétien de Troyes, *Yvain*, übers. v. Ilse Nolting-Hauff, München: Eidos 1962.
- Ovid, *Metamorphosen*, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 2010.
- Sassetti, Filippo, *Il discorso contro l'Ariosto di Filippo Sassetti* („Die Rede gegen Ariosto von Filippo Sassetti“), hg. v. Giuseppe Castaldi, Rom: Tipografia della R. Accademia dei Lincei 1914.

### Forschungsliteratur

- Anz, Thomas, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: Beck 1998.
- Ascoli, Albert Russell, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1987.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999.
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp 2008.

- Baddeley, Alan, *Essentials of Human Memory*, London u. New York: Psychology Press 2013.
- Barthes, Roland, *Das semiologische Abenteuer*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018.
- , *L'aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil 1991.
- Beer, Marina, *Romanzi di cavalleria. Il „Furioso“ e il romanzo italiano del primo Cinquecento* („Ritterromane. Der *Furioso* und der italienische *romanzo* des frühen 16. Jahrhunderts“), Rom: Bulzoni 1987.
- Brand, Charles Peter, „L'entrelacement nell'Orlando Furioso“ („Das *entrelacement* im *Orlando Furioso*“), in: *Giornale storico della letteratura italiana* 154 (1977), S. 509–532.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard: Harvard University Press 1992.
- Bruscagli, Riccardo, „Il paesaggio di prova tra Boiardo e Ariosto“ („Die Landschaft der Bewährung zwischen Boiardo und Ariosto“), in: *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, hg. v. Matteo Residori, Paris: CIRRI-Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle 2008, S. 19–31.
- , „Matteo Maria Boiardo“, in: *Storia della letteratura italiana*, hg. v. Enrico Malato, Rom: Salerno Editrice 1996, Bd. 3, S. 635–708.
- , „Ventura‘ e ‚inchiesta‘ fra Boiardo e Ariosto“ („Abenteuer‘ und ‚Suche‘ zwischen Boiardo und Ariosto“), in: ders., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa: Nistri-Lischi 1983, S. 87–126.
- Cabani, Maria Cristina, „Intertestualità“ („Intertextualität“), in: *Lessico critico dell'Orlando furioso*, hg. v. Anna Lisa Izzo, Rom: Carocci editore 2016, S. 151–176.
- Canova, Andrea, „Introduzione“, in: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, hg. v. Andrea Canova, Mailand: BUR 2016, S. 5–56.
- Dalla Palma, Giuseppe, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso* („Die Erzählstrukturen des *Orlando furioso*“), Florenz: Olschki 1984.
- De Robertis, Domenico, „Esperienze di un lettore dell'Innamorato“ („Erfahrungen eines Lesers des *Innamorato*“), in: *Il Boiardo e la critica contemporanea*, hg. v. Giuseppe Anceschi, Florenz: Olschki 1970, S. 197–220.
- Durling, Robert M., *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1965.
- Everson, Jane E., „Lettore“ („Leser“), in: *Lessico critico dell'Orlando furioso*, hg. v. Anna Lisa Izzo, Rom: Carocci 2016, S. 199–224.
- Franceschetti, Antonio: „Struttura e compiutezza dell'Orlando innamorato“ („Struktur und Vollendung des *Orlando innamorato*“), in: *Il Boiardo e la critica contemporanea*, hg. v. Giuseppe Anceschi, Florenz: Olschki 1970, S. 281–294.
- , „L'io-narrante e il suo pubblico nell'Orlando innamorato“ („Das erzählende Ich und sein Publikum im *Orlando innamorato*“), in: *Il Boiardo e il mondo estense nel*

- Quattrocento*, hg. v. Giuseppe Anceschi u. Tina Matarrese Padua: Editrice Antenore 1998, Bd. 1, S. 337–370.
- Freud, Sigmund, „Triebe und Tribschicksale“, in: ders., *Psychologie des Unbewussten*, hg. v. Angela Richards, Frankfurt a. M.: Fischer 1982, (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 3), S. 75–102.
- Fröhlich, Vincent, *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer trans-medialen Erzähltechnik*, Bielefeld: transcript 2015.
- Güntert, Georges, „Le donne, i cavalieri, le narrazioni, i discorsi ... Riflessioni sul principio compositivo dell'*Orlando furioso*“ („Die Damen, die Ritter, die Erzählungen, die Diskurse ... Reflexionen zum Kompositionsprinzip des *Orlando furioso*“), in: *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da „Orlando“ al „Quijote“)*, hg. v. Javier Gómez-Montero u. Bernhard König, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas 2004, S. 219–230.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016.
- Hempfer, Klaus, „Ariosts ‚Orlando Furioso‘ – Fiktion und episteme“, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, hg. v. Hartmut Boockmann u.a., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 47–85.
- , *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart: Frank Steiner Verlag 1987.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1994.
- Javitch, Daniel, „Cantus Interruptus in the *Orlando Furioso*“, in: *MLN* 95.1 (1980), S. 66–80.
- Matarrese, Tina, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando innamorato* („Worte und Formen von Boiardos Rittern. Vom *Innamoramento de Orlando* zum *Orlando innamorato*“), Novara: Interlinea 2004.
- Monducci, Elio u. Badini, Gino (Hgg.), *Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo* („Matteo Maria Boiardo. Das Leben in den Dokumenten seiner Zeit“), Modena: Aedes Muratoriana 1997.
- 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.
- Parker, Patricia A., *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1979.
- Pigna, Giovan Battista, *I Romanzi* („Die romanzi“), hg. v. Salvatore Ritrovato, Bologna: Commissione per i testi di lingua 1997.
- Praloran, Marco, *Tempo e azione nell'„Orlando furioso“* („Zeit und Handlung im *Orlando furioso*“), Florenz: Olschki 1999.

- , „*Maraviglioso artificio*“. *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato* („Ein wunderbarer Kunstgriff“. Erzähl- und Darstellungstechniken im *Orlando innamorato*“), Lucca: Maria Pacini Fazzi 1990.
- Saccone, Eduardo, „Boiardo, o dell'altra orbita“ („Boiardo, oder von der anderen Welt“), in: ders., *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Neapel: Liguori 1974, S. 71–106.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin u. New York: De Gruyter 2013.
- Simmel, Georg, „Philosophie des Abenteuers“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, hg. v. Rüdiger Kramme u. Angela Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, Bd. 1 (= Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12), S. 97–110.
- Stierle, Karlheinz, „Die Komik des Objekts in Ariosts *Orlando Furioso*“, in: *Spätmittelalterliche Artusliteratur*, hg. v. Karl Heinz Goller, Paderborn: Schoeningh 1984, S. 151–160.
- Tissoni Benvenuti, Antonia, „Introduzione“, in: Matteo Maria Boiardo: *L'innamoramento de Orlando*, hg. v. Antonia Tissoni Benvenuti u. Cristina Montagnani, Mailand u. Neapel: Riccardo Ricciardi Editore 1999, Bd. 1, S. XI–XXXIII.
- Weinrich, Harald, *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Beck 2005.
- Zatti, Sergio, „Retoriche del desiderio narrativo“ („Rhetoriken des narrativen Begehrens“), Mimesis. Seminario d'interpretazione testuale, 17.09.2015.  
<http://www.mimesis.education/uncategorized/sergio-zatti-retoriche-del-desiderio-narrativo/> (zuletzt abgerufen am 11.01.2021).
- , „L'avventura del cavaliere rinascimentale“ („Das Abenteuer des rinascimentalen Ritters“), in: *L'eroe e l'ostacolo. Forme dell'avventura nella narrativa occidentale*, hg. v. dems., Rom: Bulzoni editore 2010, S. 101–130.
- Zeigarnik, Bluma, „Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen“, in: *Psychologische Forschung* 9 (1927), S. 1–85.

# Dulcinea und die cervantinische Maschine

Martin von Koppenfels

## 1. Was oder Wie

Was begehrt Don Quijote? Die Frage wird ziemlich zu Anfang von Cervantes' Roman (auf dieses ‚ziemlich‘ komme ich noch zurück) in vier wohlklingenden Silben beantwortet, ähnlich wie eine berüchtigte Liebesgeschichte des 20. Jahrhunderts aus den drei Silben *Lo*, *Li* und *Tu* hervorgeht. Mit dem Auftritt des Namens *Dulcinea* scheint die eingangs gestellte Frage also erledigt. Aber wer oder was ist Dulcinea? Die Antwort darauf fällt schon etwas schwerer. Sie wird in dem ganzen zweiteiligen Riesenroman von Cervantes nie endgültig geklärt. Der Name Dulcinea referiert, wie ich bis auf Weiteres annehmen möchte, auf so wenig Realität, dass er uns zurückverweist auf das Begehren, das ihn schuf. Die Frage „Wer oder was ist Dulcinea?“ bereitet nicht nur Cervantes' Lesern, sondern auch vielen Figuren des Romans (die ja im Übrigen häufig Leser sind) große Schwierigkeiten, und diese Probleme zeigen an, dass die Eingangsfrage falsch gestellt war. Es muss heißen: *Wie* begehrt Don Quijote? Allein dieser Übergang vom Was zum Wie ist der cervantinischen Erfindung des reflexiven Romans angemessen. Dieser vollzieht solche Übergänge ständig, z. B. im Umgang mit den in ihn eingefügten Binnenerzählungen. So gehen etwa im Anschluss an die längsten dieser Geschichten, die *Novela del curioso impertinente* und die *Historia del cautivo*, die Zuhörer umstandslos von der Beurteilung der Erzählung zur Beurteilung der Erzählweise („modo de contar“<sup>1</sup>) über. Der Übergang vom Was zum Wie ist der eine Ausweg, der auch dem Protagonisten des Romans, dessen Wege so oft verstellt sind, selbst in der schlimmsten Klemme noch offensteht.

Fragen wir also nach der Art und Weise, wie Don Quijote begehrt. Als Ausgangspunkt kann eine kleine Vignette der Freud-Schülerin Helene Deutsch dienen. Sie hatte auf dem Psychoanalytischen Kongress in Luzern 1934 Folgendes über die psychosexuelle Entwicklung des Hidalgo zu sagen:

... ein passiv-femininer, wahrscheinlich zeitlebens Impotenter, bei dem der vor-  
klimakterische Schub sichtlich den sexuellen Wunsch steigerte, aber gleichzeitig  
eine neue Welle passiver und femininer Strebungen mit sich brachte. Alonso

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Instituto Cervantes 1998, I, 35, 423 und I, 42, 493. Zitate aus dieser Ausgabe stehen im Folgenden mit Band-, Kapitel- und Seitenangabe in Klammern.

zeigt in seiner Liebesepisode das typische Verhalten eines Knaben in der Frühpubertät. Im späteren Wahn ist so vieles direkt der Pubertät entnommen, der tiefe Ernst seiner Handlungen ist so häufig eine Kopie der Knabenspiele, daß trotz der gewaltigen Stürme der Regressionen, die sein Seelenleben bedrängten, die nie überwundene, aufrechterhaltene Pubertät immer noch das Leitmotiv abgibt.

Enttäuscht, beschämt, erniedrigt, in einer Orgie von Minderwertigkeitsgefühlen zieht sich Alonso vom Leben zurück, und in wahrscheinlich angstvollen und depressiven Tagen und Nächten verliert sich allmählich seine reale Persönlichkeit. In der Phantasietätigkeit, die die Realität verschwinden läßt, wird an Stelle des sterblichen Alonso der unsterbliche Don Quijote geboren.<sup>2</sup>

Nicht ohne Witz übersetzt Helene Deutsch hier Cervantes' Roman in eine sehr kurze psychoanalytische Krankengeschichte. Genau besehen, blendet sie zwei verschiedene Texte übereinander: das erste Kapitel des *Quijote* von 1605, das von Stand und Wandel des Hidalgo berichtet, und Freuds Aufsatz *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens*, in dem das Phänomen der psychischen Impotenz aus der „Liebesspaltung“ während der sexuellen Entwicklung des Mannes abgeleitet wird, also aus der Trennung zweier Komponenten, die Freud die „zärtliche“ und die „sinnliche“ nennt, mit der Konsequenz einer „Abwendung der Libido von der Realität“ und ihrer Hinwendung zur Phantasie.<sup>3</sup>

Seit Langem wird der naive Zugriff der frühen Psychoanalyse auf literarische Texte belächelt – die Tatsache also, dass Freud und seine ersten Mitstreiter und -streiterinnen über fiktionale Texte sprachen wie über Fallgeschichten. Es stimmt, Helene Deutsch hat weder Šklovskij noch Genette gelesen; sie macht sich nicht die Mühe, ihr kleines Sexualsujet in die Erzählstruktur des Romans einzubetten; sie hat dementsprechend wenig dazu zu sagen, dass dieses Sujet in eine der großen literarischen Revolutionen der Neuzeit verwickelt ist; ja, sie spart in ihrer kurzen Vignette ausgerechnet den literarischen Charakter von Don Quijotes Phantasien aus: Die Lektüre der spanischen Ritterromane (*Amadís de Gaula* und Konsorten) ersetzt sie durch unbestimmte „Knabenspiele“. Aber dafür sieht sie klarer als manch professioneller *Quijote*-Leser, dass es in Cervantes' Roman (oder vorsichtiger gesagt, auf einer zentralen Ebene des Textes) um das Verhältnis von Sexualität und Phantasie geht.

2 Helene Deutsch, „Don Quijote und Donquijotismus“, in: *Imago* 20.4 (1934), S. 444–449, hier S. 444 f.

3 Sigmund Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“, in: ders., *Sexualleben*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989 (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 5), S. 197–209, hier S. 199–201.



Dies zu übersehen, wäre aber auch vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt ein schwerer Kunstfehler. Es würde uns nämlich darin hemmen, das zu verstehen, was ich hier (auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden) die Sexualität des Textes selbst nennen möchte; ich meine Faktoren wie das narrative Begehren, das ihn vorantreibt, und die Kraft, die es ihm ermöglicht, nachhaltig, nämlich über Jahrhunderte, Leser an sich zu binden. Nach Peter Brooks haben wir im Roman das zu suchen, was er die „conjunction of the narrative of desire and of the desire of narrative“ nennt.<sup>4</sup> Wenn wir dies versuchen, kann es uns nicht ganz gleichgültig sein, wie Don Quijote begehrt. Die für beide Seiten unbequeme Frage lautet also: Was hat die Geburt des neuzeitlichen Romans mit der verkorksten Sexualität eines fünfzigjährigen Jungesellen aus Castilla-La Mancha zu tun? Statt die simplen psychoanalytischen Lektüren (sagen wir: von Helene Deutsch bis Carroll Johnson<sup>5</sup>) zu belächeln, sollten wir uns lieber bemühen, ihren psychologischen Realismus in eine erzähltheoretische Perspektive zu überführen.

Wie das gehen könnte, möchte ich im Folgenden in zwei Schritten skizzieren: In einem ersten Schritt wird es darum gehen, die Funktion des merkwürdigen Objekts namens Dulcinea zu analysieren. In einem zweiten Schritt möchte ich Dulcinea zu dem Ereignistyp in Beziehung setzen, auf den Don Quijote aus ist – die ritterliche Aventüre. Danach müsste ein dritter Schritt folgen, der die gesamte Erzählstruktur des *Quijote* ins Auge fasst, den ich im vorliegenden Rahmen aber nur noch skizzieren kann. Denn die Aventüre ist nur einer unter mehreren Ereignistypen, die Cervantes zueinander ins Verhältnis setzte, indem er ganz verschiedene Erzählmuster ineinander verflocht. Wenn man, wie viele moderne Leser und Leserinnen, z. B. Helene Deutsch, den *Quijote* im Wesentlichen als komisch-realistischen Provinzroman *avant la lettre* liest (gleichsam als *Don Bovary*), wird man diese komplexe Struktur nicht ins Blickfeld bekommen. Gegen solche Verkürzungen, und speziell gegen Erich Auerbachs These von der „heiteren Beschränktheit des Realismus im *Don Quijote*“, hat Hans-Jörg Neuschäfer geltend gemacht, dass wir den Roman nicht auf die Handlung um Don Quijote und Sancho reduzieren dürfen, wenn wir verstehen wollen, was Cervantes tut.<sup>6</sup> Bei einer solchen Beschreibung der gesamten Erzählstruktur – die ich im Rahmen dieses Aufsatzes nur andeuten kann – ginge es nicht nur um das Aufdröseln eines dicken Knotens aus verschiedenen

4 Peter Brooks, *Reading for the Plot*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1984, S. 48.

5 Vgl. Carroll Johnson, *Madness and Lust*, Berkeley u. Los Angeles: University of California Press 1983.

6 Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, „Dulcinea encantada. Erich Auerbach y la problemática del *Quijote*“, in: ders., *La ética del „Quijote“*, Madrid: Gredos 1999, S. 22–32.

Handlungsfäden, es ginge vor allem darum, anzuerkennen, dass diese Fäden eine Struktur bilden, mit deren Darstellung die Metapher des Knotens überfordert ist. Im letzten Abschnitt werde ich daher einen anderen, dem Text entnommenen Begriff zur Bezeichnung dieser Struktur vorschlagen.

## 2. Das Vakuum-Objekt

An der berühmten Szene, in der Dulcinea erfunden wird (I, 1, 43 f.), fällt zunächst einmal die große Verspätung auf, mit der die Dame auf den Plan tritt: Die Aventüre, die ritterliche Waffentat, steht während der gesamten Selbsterfindung des *ingenioso hidalgo* stets im Vordergrund. Und diese Selbsterfindung hat mehr mit Namen als mit Gegenständen zu tun: Es geht um die symbolische Ausstaffierung einer Phantasie. Zwar verbringt der zukünftige Don Quijote zunächst eine unbestimmte Zeit damit, an seiner Rüstung, vor allem am Helm, herumzubasteln. Dann aber braucht er genau vier Tage, um sich einen Namen für seinen Gaul, und weitere acht Tage, um sich einen für sich selbst auszudenken. Nun fehlt, wie es heißt, nur noch ein Stück der Ausstattung, nämlich eine Dame zum Verlieben („no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorase“ (I, 1, 46)). Was hier noch wie das Zukunftsprojekt einer reichlich voluntaristischen Partnerwahl klingt, wird im nächsten Moment kenntlich als vergangenheitsorientierte Suche nach einem weiteren Versatzstück – nämlich nach irgendeinem schon bekannten Gegenstand, dem man einen wohlklingenden Namen geben kann, um ihn an einer bestimmten Stelle in eine ganz bestimmte Phantasie einzusetzen. Die phantasmatische Funktion hat Priorität über das Objekt. Die Phantasie, um die es sich hier handelt, ist eine der beiden ‚Urszenen‘ die Don Quijotes Geschichte inwendig strukturieren, nämlich die Zueignung des besiegten Gegners an die Dame. Der Besiegte wird zum Liebesbeweis gemacht; ein eminent symbolischer Akt, zugleich eine sexuelle Demonstration *ex negativo*; anstelle des eigenen Phallus wird der Dame die gedemütigte Männlichkeit der besiegten Riesen und Schurken präsentiert:

¿No será bien tener a quien enviarle presentado [sc: al gigante vencido], y que entre y se hinue de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: „Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante? (I, 1, 47)

... sollte ich da nicht eine haben, vor der er sich einzufinden hätte, damit er bei meiner holden Herrin eintritt, sich vor ihr auf die Knie wirft und mit demütiger Stimme unterwürfig spricht: „Ich, Herrin, bin der Riese Caraculiambro, Herr des Eilands Malindrania. Im Einzelkampf besiegte mich der niemals hinreichend gelobte Ritter Don Quijote von der Mancha und befahl mir, mich vor Euer Gnaden einzufinden, damit Euer Herrlichkeit ganz nach Gutdünken über mich verfüge.“<sup>7</sup>

Erst als diese Szene ‚im Kasten‘ ist, wird eine reale Stütze für sie gefunden: „halló a quien dar nombre de su dama“ – aus der Frau zum Verliebten ist die Frau zum Benennen geworden:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo ...“ (I, 1, 47)

Denn wie erzählt wird, lebte in einem Dorf in der Nähe eine Bauerntochter, hübsch anzusehen, in die er einmal verliebt gewesen war, obwohl sie angeblich nie etwas davon erfahren und ihn selbst nie angesehen hatte. Sie hieß Aldonza Lorenzo ... (Lange 1, 34)

Aus diesem Namen ergibt sich durch Lautassoziation schließlich „Dulcinea del Toboso“ – wobei man ebenso gut annehmen könnte, dass die Assoziation den umgekehrten Weg ging, dass sich Aldonza als realer Anknüpfungspunkt qualifizierte, weil ihr Name an das Wort ‚dulce‘ anklang, jene erotische Basisvokabel, die bereits vor Aldonzas ‚Entdeckung‘ Bestandteil von Don Quijotes Phantasie gewesen war („mi dulce señora“). Dulcinea wäre dann ein Signifikanteneffekt, ähnlich wie ihre Nachfolgerin Lolita, mit bürgerlichem Namen Dolores Haze, deren Geschichte laut Nabokov das Resultat seiner ‚Liebesaffäre mit der englischen Sprache‘ war.<sup>8</sup>

Trotzdem legt Cervantes’ Text an dieser Stelle nahe, dass das Phantasma namens Dulcinea einen rustikalen Realitätskern hat, der auf den Namen ‚Aldonza‘ hört. Wer den *Quijote* als realistischen Provinzroman liest, als Geschichte eines Sexualneurotikers in der *midlife crisis*, muss das bisschen Realität, das uns die Erzählung hier anbietet, möglichst stark betonen. Das ist

7 Miguel de Cervantes, *Don Quijote von der Mancha*, übers. v. Susanne Lange, München: Hanser 2008, Bd. 1, S. 34. Ab jetzt zitiert als ‚Lange‘ mit bloßer Band- und Seitenangabe.

8 Vgl. Vladimir Nabokov, „On a Book Entitled *Lolita*“, in: ders., *Lolita*, New York u. Toronto: Alfred A. Knopf 1992, S. 329–335, hier S. 334.

übrigens genau das, was Sancho Panza tut, der sich in den Namen ‚Aldonza‘ regelrecht verbeißt, als er ihn in Kapitel 25 zum ersten Mal hört, und die bis dahin völlig abstrakte Dame mit allerlei realistischen Details ausphantasiert. Aldonza wäre in diesem Verständnis das eigentliche Objekt der Begierde, dessen Versagung den Hidalgo in den Wahn treibt – das Problem, zu dessen Abwehr Dulcinea erfunden werden musste: „Dulcinea fends off Aldonza“.<sup>9</sup> Aus dieser psychologisch-realistischen Perspektive erscheint die Doublette ‚Dulcinea-Aldonza‘ als perfekte Illustration der von Freud konstatierten „Spaltung des Liebesobjekts“ in einen idealisierten und einen ‚erniedrigten‘ Pol.<sup>10</sup> Versteht man Don Quijotes Liebe allerdings, wie oben angedeutet, als Signifikanteneffekt, so wird man weniger geneigt sein, die Realität Aldonzas derart zu betonen. Auch könnte zu denken geben, dass der Namen ‚Aldonza‘ im Zweiten Teil des *Don Quijote* so gut wie keine Rolle mehr spielt, obwohl Sancho und andere dort stärker als je zuvor eine Strategie der Materialisierung des Ideals Dulcinea verfolgen.<sup>11</sup>

In jedem Fall kann man feststellen, dass Don Quijote sich verwundbar gemacht hat, als er dieses (wie auch immer geringfügige) Stückchen sexueller Realität in das Gebäude seines Wahns einsetzte; verwundbar nicht nur gegenüber seinen modernen Lesern, sondern vor allem gegenüber seinen Mit- und Gegenspielern. An ‚Aldonza‘ werden sie ansetzen, um in seine Phantasie einzubrechen, mit dem Ziel, die Kontrolle über seinen Wahn zu erringen; allen voran Sancho Panza, der von dem Moment an, in dem seinem Herrn Dulcineas ‚Klarnamen‘ herausrutscht (I, 25, 282), dazu übergeht, ‚Aldonza‘ zu einem haarigen Mannweib von rustikalem Sexappeal auszuarbeiten. Diese massive Materialisierung von Dulcinea qua Aldonza bringt den Hidalgo in die Defensive. Sanchos Phantasie durchkreuzt die seine. Es entbrennt ein Konflikt um Deutungshoheit mit immer neuen ingenüösen Schachzügen von beiden Seiten, in den sich später auch andere Instanzen einschalten – ein Konflikt, der die Entwicklung der Figuren ständig weiter vorantreibt und letztlich für das traurige Ende des Hidalgo am Schluss des Zweiten Teils mitverantwortlich ist; all dies wohl gemerkt, ohne dass eine ‚reale‘ Person namens Aldonza auch nur ein einziges Mal auf der Bildfläche erschienen wäre.

In narrativer Hinsicht ist die Dialektik von Dulcinea und Aldonza eine der wichtigsten Energiequellen für die Handlung des Romans. Von Anfang an

9 Roberto González Echevarría, „Engendering Dulcinea“, in: *Yale Review* 92.1 (2004), S. 60–79, hier S. 71.

10 Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung“, S. 202.

11 Vgl. Johnson, *Madness and Lust*, S. 184. Die folgende Beschreibung des Deutungskampfes um Dulcinea schließt in wesentlichen Punkten an Johnsons Analyse an.

spielt dieser mit der Möglichkeit, Don Quijotes Phantasma in Kontakt mit dem bisschen Realität zu bringen, das ihm in einer lebensgeschichtlichen Vorzeit mutmaßlich einmal zugrunde lag. Doch käme dieser Kontakt wirklich zustande, träte Dulcineas Ritter Aldonza leibhaftig gegenüber, hätte dies fatale Konsequenzen. Das Phantasma würde implodieren und die Erzählung wäre mit einem Schlag zu Ende. Dieser unmögliche Moment ist das Ziel, dessen Aufschub die Energie erzeugt, die die Erzählung vorantreibt. Warum kann Don Quijote auf Dulcinea, deren symbolische Ausgestaltung auf seiner Prioritätenliste deutlich hinter der seines Pferdes steht, dennoch nicht verzichten? Das Phantasma erfüllt zwei narrative Funktionen, eine positive und eine negative. Gerade als Vakuum-Objekt dient es dazu, eine Art von Ereignissen zu sanktionieren, eine andere zu verhindern. Die negative Funktion ist schnell benannt: Dulcinea dient zur Verhinderung von sexuellen Begegnungen. Solche Begegnungen drohen Don Quijote, anders als man annehmen könnte, nämlich unablässig. In erotomanischer Überschätzung seiner männlichen Anziehungskraft erlebt er seinen Ritt durch die Mancha als eine Serie von erotischen Anfechtungen. Sein Erzähler macht es ihm auch keineswegs leicht. Eine nicht enden wollende Reihe atemberaubender Schönheiten kreuzt in diesen Einöden seinen Weg: Marcela, Dorotea, Luscinda, Zoraida, Doña Clara – sie alle sind zwar in ihre jeweiligen erotischen Nebenhandlungen verwickelt, werden aber eben auch in die Geschichte vom irren Hidalgo hineingezogen.

Dieser greift in Situationen der Versuchung ebenso wie in allen anderen Gefahren auf die Anrufung Dulcineas als eine Art rituellen Abwehrzauber zurück; so etwa (um ein eher harmloses Beispiel zu zitieren), als sein Blick auf die hübsche Tochter des Wirtes Juan Palomeque fällt, die ihrer Mutter dabei zur Hand geht, den geprügelten Ritter zu verarzten:

Solo os digo que tendré eternamente escrito en mi memoria el servicio que me habedes fecho, para agradecéroslo mientras la vida me durare; y pluguiera a los altos cielos que el amor no me tuviera tan rendido y tan sujeto a sus leyes, y los ojos de aquella hermosa ingrata que digo entre mis dientes: que los desta hermosa doncella fueran señores de mi libertad. (I, 16, 170)

Seid nur versichert, dass meinem Gedächtnis ewiglich der Dienst wird eingeschrieben sein, den Ihr meiner Person erwiesen, denn danken will ich ihn Euch, solange mein Leben währen mag. Und hätte es den hohen Himmeln konvenieret, dass mich die Liebe nicht so fest und streng in ihren Banden hielte und im Bann der Augen einer felsenharten Schönen, die ich nur im Stillen nenne, die Augen dieser holden Jungfer wären Herrscher über meine Freiheit. (Lange 1, 144)

Zur erotischen Aufladung dieser Situation trägt übrigens bei, dass sie in Don Quijotes Phantasie die zweite seiner Urszenen aktiviert: die Ankunft

des verwundeten Ritters bei seiner Dame.<sup>12</sup> Doch davon später. Hier geht es zunächst um die Funktion „Dulcinea als Abwehrvorgang“.<sup>13</sup> Das rhetorische Äquivalent dieser Funktion ist die Sublimierung von Don Quijotes Stil aufs höchste Register frühneuzeitlicher Liebesdiskurse. Weil diese Erhöhung aber als Abwehrvorgang kenntlich bleibt, führt sie in die Rede des Ritters eine systematische Zweideutigkeit ein, bei der ständig anzügliche bis obszöne Nebenbedeutungen mitlaufen. Selbst in der zitierten Szene ist etwas davon zu ahnen, denn die beiden Frauen, von denen es heißt, sie seien mit der Rhetorik der hohen Liebe nicht vertraut („no usadas a semejante lenguaje“), hören aus Don Quijotes Adynata nichts als einen Annäherungsversuch heraus („ofrecimiento y requiebros“ (I, 16, 170)).

Soviel zur negativen Funktion des Signifikanten ‚Dulcinea‘. Seine positive hingegen besteht in nichts weniger als in der Ermöglichung von Aventüren. Aus erzähltheoretischer Sicht ist Don Quijotes Verrücktheit nämlich genau und hinreichend definiert als die Wahnvorstellung, in der Welt, in der er lebt, sei noch Raum für Abenteuer im Sinne der spanischen Ritterbücher der Frühen Neuzeit, d.h. für eine bestimmte Klasse von Ereignissen, die direkt an den Helden adressiert sind, den Charakter von Bewährungsproben haben und es ihm ermöglichen, zu seiner Dame in Beziehung zu treten. Weil Don Quijotes Wahn eine Lese-Pathologie ist, kann man ihn in narratologischen Begriffen bestimmen: Der Hidalgo verwechselt im Grunde nur die einschlägigen Erzählschemata, nämlich komische Alltagserzählung und höfischen Roman. Damit diese Verwechslung gelingt, bedarf es aber einer doppelten Adressierung der erzählten Ereignisse: sowohl an ihn als auch durch ihn. Die Prüfungen, die schicksalsartige Elterninstanzen (weise Zauberer und Zauberinnen) für ihn vorgesehen haben, muss er sich zu eigen machen, indem er sie seinerseits jemandem „präsentiert“: „¿no será bien tener a quien enviarle presentado“ heißt es vom besiegteten Riesen (I, 1, 47). Hier kommt Dulcinea ins Spiel, nämlich als Adressatin von Ereignissen. Was wird an sie adressiert? – Die Abenteuer, in Gestalt der langen Reihe besiegteter Unholde, die in Don Quijotes Phantasie

12 Den Begriff ‚Urszene‘ verwende ich hier nicht im strikt Freudschen Sinn einer traumatisierenden Beobachtung oder Phantasie sexuellen Inhalts (vgl. Sigmund Freud, „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“, in: ders., *Zwei Kinderneurosen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 8), S. 149–165), sondern im Sinn einer Wunschphantasie, die zu ständigen Wiederholungen und Reinszenierungen antreibt. Es ist bemerkenswert, dass die beiden hier diskutierten quijotesken Urszenen das Liebesobjekt auf Distanz halten: Die Phantasie vom besiegteten Gegner als Liebesboten mobilisiert einen Stellvertreter, und die Phantasie von der Dame als Pflegerin erlaubt Nähe nur um den Preis der Verwundung und Immobilisierung des Körpers.

13 „Dulcinea as a defence“: Johnson, *Madness and Lust*, S. 105.

nach Toboso traben, um sich ihr buchstäblich zu widmen. Und erst durch diesen Akt der Widmung werden die Ereignisse in den richtigen narrativen Zusammenhang eingefügt und dadurch zu Abenteuern im ritterlichen Sinne. Abenteuer sind adressierte Ereignisse.<sup>14</sup> Ohne diese symbolische Rahmung wären da nur verstreute Begebenheiten, kontingente Prügeleien in Wald und Flur. Wir befänden uns im Bereich der Schwankliteratur.<sup>15</sup> Durch die richtige Adressierung aber erhalten die Ereignisse den korrekten sozialen Index – den Index höfischer Interaktion – und werden so erst zu Abenteuern.

Das also ist Dulcinea für Don Quijote: reine Apostrophe; ein Fixpunkt, der eine Adressierung erlaubt, mehr nicht. Als solcher aber gibt sie einigen der schönsten Ansprachen Raum, die je auf Spanisch geschrieben wurden und in denen Jahrhunderte der geistlichen und weltlichen Liebeslyrik nachhallen; so z. B. in dem spektakulären Satz, den der entgeisterte Hidalgo im Zweiten Teil vor jener Eselreiterin ausrollt, die er für Dulcinea halten muss, welche in eine hässliche Magd verzaubert wurde:

Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora. (II, 10, 707 f.)

O du Krone aller Tugend, die man sich nur wünschen kann, Gipfel der Menschenanmut, einziger Balsam dieses leidgeprüften Herzens, das dich anbetet!, mag mich auch der böswillige Zauberer verfolgen und meine Augen mit Schleierwolken und grauem Nebel trüben und ihnen allein, nicht denen anderer, deine ohnvergleichliche Schönheit und dein Antlitz verwehren und in das einer armen Bauernmagd verwandeln, verwehre du, falls er das meine nicht in das eines Scheusals verzaubert hat, um es deinen Augen abscheulich zu machen, verwehre du mir nicht deinen sanften liebevollen Blick, und ersieh aus meiner Ehrerbietung, dem Kniefall, den ich deiner verhüllten Schönheit entbiete, mit welcher Demut dich diese meine Seele anbetet. (Lange 2, 91)

- 
- 14 Die Freud'sche Konzeption menschlichen Handelns, wie er sie in der *Psychopathologie des Alltagslebens* und in den Überlegungen zum „Schicksalszwang“ entwickelt, bewegt sich wieder ein Stück auf vormoderne Vorstellungen zu: Da sie anstelle zufälliger Ereignisse unbewusste Motivierungen annimmt („im Unbewussten gibt es keinen Zufall“), nimmt sie Bedeutungszusammenhänge an, wo der Positivismus bloße Kontingenzen registriert. Die vormoderne Idee, dass das Abenteuer demjenigen passiert, für den es „bestimmt“ war, erhält dadurch vom Schauplatz des Unbewussten her eine neue Begründung.
- 15 Die Etymologie der deutschen Begriffe ‚Schwank‘ und ‚Streich‘ (deren narrative Bedeutung kein präzises spanisches Äquivalent hat) erinnert noch an die Prügelei.

Erich Auerbach hat diesen Satz in *Mimesis* einer seitenlangen Analyse unterzogen und Cervantes um seinetwillen als den „Vollender der großen episch-rhetorischen Tradition“ gefeiert, „für die auch die Prosa eine geregelte Kunst ist“.16

Don Quijote will Dulcinea nicht haben, er will von ihr sprechen, vor allem aber zu ihr sprechen. Sein Begehren richtet sich darauf, eine Sprache zu haben, genauer gesagt, in einer Sprache zu sein. Diese Sprache ist die der frühneuzeitlichen Ritterromane, als deren simple Parodie Cervantes' Erzählprojekt irgendwann einmal begonnen hatte, bevor es außer Kontrolle geriet und sich zu einem großen Experiment über Begehren, Phantasie und Fiktion auswuchs. Seine unablässigen Apostrophen an Dulcinea ermöglichen es Don Quijote, sich in diesem Sprechen zu halten – gleichsam freischwebend in der Beziehung zu etwas Unmöglichem. Hier steht also nicht irgendwie die Inszenierung von Phantasien auf dem Spiel, sondern die Kraft, diese Phantasien sprachlich zu stabilisieren. Diese Kraft ermöglicht ihm, sein Szenario allen, denen er begegnet, aufzunötigen; sie alle dazu zu verführen, in seinen Wahn einzusteigen und das Spiel mitzuspielen, das er braucht. Dies ist die Art von Macht, die er *wirklich* ausübt – jenseits aller phantasierten Autorität, an deren Durchsetzung er ständig scheitert. Solange er kraft seiner Sprache Herr des Szenarios ist, hält er die Fäden in der Hand.

Wollte man dies in psychoanalytische Begriffe übersetzen, müsste man sagen: Dulcinea steht für die Funktion, die in der Lacan'schen Dialektik des Begehrens *demande* („Anspruch“ oder „Liebesforderung“) heißt.17 In Lacans entwicklungspsychologischer Perspektive ist *demande* der Name für jene überschießende symbolische Dimension, die das Kind als sprechendes Wesen aus dem Kreislauf von Bedürfnis und Befriedigung herausprengt in eine offene, begehrende Beziehung zur Mutter: „La demande en soi porte sur autre chose que sur les satisfactions qu'elle appelle.“18 In ihrer Unbedingtheit, die sich mit keinem konkreten Objekt zufrieden geben kann, schwingt die Frage nach der Wahrheit und die Bitte um Autorisierung des eigenen Sprechens mit. Für diese symbolische Dimension des menschlichen Begehrens steht im *Quijote*

16 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1988, S. 325.

17 Jacques Lacan, „La signification du phallus“, in: ders., *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 685–695, hier S. 690 f.; und Jacques Lacan, „Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien“, in: ders., *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 793–827, hier S. 814.

18 Jacques Lacan, „La signification“, S. 690 f.; „Der Anspruch an sich zielt auf etwas anderes als die Befriedigungen, nach denen er ruft.“ (Jacques Lacan, *Schriften*, hg. v. Norbert Haas, Weinheim u. Berlin: Quadriga 1991, Bd. 2, S. 127).



der Name Dulcinea. Und die quijoteske Besonderheit liegt lediglich in einer Art Überfunktion des Anspruchs, der hier keinem konkreten Begehren mehr Raum gibt, außer dem Begehren nach einer bestimmten Sprache, die es dem Helden ermöglicht, in einer bestimmten Phantasie zu *sein*.

### 3. Dulcinea und die Aventure

In ihren beiden beschriebenen Funktionen ist Dulcinea dazu da, sicherzustellen, dass der Held Abenteurer (und zwar die richtige Art von Abenteuern) erleben kann. Sie fungiert gleichsam als narrativer Filter für den Selbsterzähler Don Quijote. Wer nämlich in der entzauberten Welt noch Abenteurer erleben möchte, muss über die richtige narrative Rahmung verfügen. Deshalb kümmert sich der Hidalgo, der früher ohnehin mit dem Gedanken gespielt hatte, Ritterromane zu *schreiben* (I, 1, 38), gleich selbst um diese Rahmung – und zwar noch bevor er irgendetwas Nennenswertes erlebt hat:

Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo:

- ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: „Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...]“ (I, 2, 49 f.)

Während unser frischgebackener Abenteurer so dahinzog, sprach er zu sich selbst:

„Wer könnte daran zweifeln, dass in künftigen Zeiten, wenn die wahre Geschichte meiner trefflichen Taten ans Licht drängt, der weise Zauberer, der sie niederschreibt, in dieser Weise von meiner ersten Fahrt berichten wird?: „Kaum hatte der blondgelockte Apoll über das Antlitz der großen, weiten Erde die güldenen Fäden seines holden Schopfes gespannt ...“ (Lange 1, 36)

Hier zeigt sich in parodistischer Klarheit, wie Objektbegehren in narratives Begehren übergeht<sup>19</sup> – eine Bewegung, die für die selbsterzeugende Struktur des *Quijote* von grundlegender Bedeutung ist. Nachdem der Hidalgo so seinen künftigen Erzähler instruiert hat, denkt er, wie gewohnt, zunächst an sein Pferd („Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante ...“ (I, 2, 51)) und schickt erst dann sein erstes Stoßgebet an Dulcinea.

19 Zum Begriff „narrative desire“ vgl. Brooks, *Reading for the Plot*, S. 37–61.

Damit aber steht die Frage im Raum, wie sich die beiden Adressierungen, die an Dulcinea und die an den anonymen Chronisten, zueinander verhalten. Zeichnet sich hier womöglich eine Konkurrenz ab zwischen der Dame, die der einzelnen Tat Bedeutung gibt, und dem Erzähler, der ihr Sinn verleiht? Immerhin gibt es noch andere Parallelen zwischen den beiden Instanzen: z. B. unterliegt der phantasierte Erzähler einer ähnlichen Spaltung wie die Dame; er zerlegt sich in eine idealisierte und eine verachtete Figur, in den arabischen Weisen und den verlogenen maurischen Kolporteur. Hinter der doppelten Adressierung von Don Quijotes Selbsterzählung verbirgt sich die Frage, in welchem Verhältnis die beiden hier parodierten Diskurse, höfische Liebe und ritterlicher Abenteuerweg, zueinander stehen. Diese Frage zielt auf die Triebökonomie des Rittertums, jene Ökonomie, die die historische Grundlage von Don Quijotes Wahn bildet. Schon im frühen höfischen Roman, etwa in Chrétien de Troyes' *Erec* und im *Yvain*, zeichnete sich so etwas wie eine prekäre Balance zwischen *amour courtois* und *aventure* ab. Was zu der Frage Anlass gibt, ob das Dispositiv der höfischen Liebe nicht eine der Möglichkeitsbedingungen des ritterlichen Abenteuerwegs war, ob es also nicht erst die Blockierung des Liebesobjekts durch jenes beispiellose Sublimierungsprogramm namens ‚höfische Liebe‘ war, die das Begehren nach Abenteuern freisetzte.<sup>20</sup> Die Ritterfahrt erscheint dabei als Abkömmling eines männlichen Initiationsritus, an dessen Ende Statusgewinn und sexuelle Belohnung („wîp und lant“<sup>21</sup>) winken – also eine narrative Auflösung nach Art der märchenhaften Hochzeit mit der Prinzessin.<sup>22</sup>

Dieses Märchenschema im Sinne von Propps *Historischen Wurzeln des Zaubermärchens*<sup>23</sup> kann jedoch durch das Programm der Distanzliebe auch aus dem Tritt, oder besser: aus der Balance geraten. Die Reihe der Prüfungen, die den Zugang zum Liebesobjekt verstellen, aber eben auch erlauben, wird

20 Diese Position ist unvereinbar mit Walter Haugs vor allem anhand des *Tristan* entwickelter These, dass im höfischen Roman Eros und Aventure im Zeichen des Gleichen, nämlich des unkontrollierbaren Zufalls miteinander verknüpft werden. Vgl. Walter Haug, „Eros und Fortuna. Der höfische Roman als Spiel von Liebe und Zufall“, in: *Fortuna*, hg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 52–75.

21 Hartmann von Aue, *Iwein. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, übers. u. hg. v. Rüdiger Krohn, Stuttgart: Reclam 2011, V. 2782, V. 3258.

22 Zum initiatorischen Charakter der Ritterfahrt vgl. Bernhard Teuber, „Wie Mann ein Ritter wird. Wege der Initiation im arthurischen Roman des Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*)“, in: *Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens*, hg. v. Hans Sauer, Gisela Seitschek u. Bernhard Teuber, Heidelberg: Winter 2016, S. 139–158.

23 Vladimir Propp, *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*, München u. Wien: Hanser 1984, S. 451–462; vgl. Mircea Eliade, „Les savants et les contes de fées“, in: *Nouvelle Revue Française* 4 (1956), S. 884–891.

dann potentiell unendlich. Zwar besteht man die Abenteuer weiterhin für die Dame, doch diese rückt immer wieder in die Ferne, so dass die Prüfung zum Selbstzweck wird. Das für Don Quijote maßgebende Beispiel einer solchen Verselbständigung ist die an den Haaren herbeigezogene, auf bloßen Missverständnissen beruhende Verbannung des Amadis durch seine Dame Oriana.<sup>24</sup> Der Weg des Ritters muss bis zu einem gewissen Grad ziellos sein, denn nur wer ohne Ziel drauflosreitet, findet jenes andere Objekt, die Aventure. Doch wenn die Versagung des primären Liebesobjekts erzählerisch so schwach motiviert ist wie im Fall von Amadis' Verbannung, erscheint jener Weg auch zwecklos und kann seinen Zweck allenfalls noch in sich selbst finden.

Von diesem Punkt aus ist es nur noch ein kleiner Schritt hin zu der von Don Quijote ins Werk gesetzten völligen Entleerung des höfischen Liebeskonzepts. Wenn nämlich die Blockade des Liebesobjekts eine Voraussetzung für die Entstehung der Erzählkultur des Abenteuers bildete, so ist auch eine Umkehrung des Verhältnisses denkbar, in der die Abenteuersuche als Abwehrevorgang erscheint, der vor allem dazu dient, das Liebesobjekt zu verstellen. Damit geraten wir wieder in gefährliche Nähe zu Helene Deutschs Diagnose. Für den Fall Quijote ist diese Umkehrung in der Tat nicht von der Hand zu weisen: Er tritt die „Flucht in die Krankheit“<sup>25</sup> an, als er sich durch die „puerta falsa“ (die Hintertür) von Haus und Hof schleicht und im gleichen Moment als Abenteurer triumphal neu erfindet. Die befreiende Hintertüre besteht hier eigentlich aus Buchstaben, sie führt in die Aventure. Wenn es stimmt, dass die Aventure Reminiszenzen an Initiationserzählungen aufbewahrt, so scheint sie genetisch mit dem Lebensalter der Adoleszenz verbunden (zu deren ersten Theoretikerinnen übrigens Helene Deutsch gehörte<sup>26</sup>). Bei Don Quijote wird dieser adoleszente Zug – Deutschs „Knabenspiele“ – auf anachronistische Weise aktiviert. Das Abenteuer verwandelt sich in ein Symptom.

Die Vorstellung eines „Liebesabenteuers“, wie sie in der Moderne entwickelt wurde,<sup>27</sup> erscheint somit unter quijotesken Prämissen als Paradox,

24 „Don Quijote's devotion to Dulcinea [...] could have been modeled only on that of Amadis to Oriana.“ (Daniel Eisenberg, „Don Quixote and the Romances of Chivalry: The Need for a Reexamination“, in: *Hispanic Review* 41.3 (1973), S. 511–523, hier S. 522).

25 Sigmund Freud, „Allgemeines über den hysterischen Anfall“, in: ders., *Hysterie und Angst*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989 (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 6), S. 197–204, hier S. 201.

26 Helene Deutsch, *Selected Problems of Adolescence*, New York: International Universities Press 1967.

27 Dieser Begriff des Abenteuers steht z. B. bei Georg Simmel im Mittelpunkt. Vgl. Georg Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918 Band 1*, hg. v. Rüdiger Kramme u. Angela Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001 (= *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12), S. 97–110, hier S. 103–105.

dient doch das Abenteuer unter diesen Prämissen gerade dazu, die Sexualität auf Distanz zu halten. Mindestens ein solches Liebesabenteuer trat aber sehr früh in der höfischen Erzählwelt in Erscheinung: Schon Chrétien de Troyes' Roman *Le chevalier de la charrette* brachte das Motiv der ehebrecherischen Liebe zwischen Lancelot und Königin Guenièvre in Umlauf, in dem abenteuerliche und sexuelle Grenzüberschreitung voneinander kaum mehr zu trennen sind. Kaum überraschend stellt gerade dieses Motiv mit seinen inzestuösen Konnotationen bis heute einen Faszinationskern der arthurischen Erzählwelt dar. Sehr viel überraschender ist die Tatsache, dass dieses Motiv auch eine der Obsessionen Don Quijotes bildet, der geradezu zwanghaft darauf anspielt.<sup>28</sup> Eine spanische Romanzenversion des Motivs stellt gleichsam seine persönliche Erkennungsmelodie dar, die an Schlüsselstellen ertönt, nämlich immer dann, wenn er die Ankunft des entkräfteten Ritters bei seiner Dame phantasiert:

Nunca fuera cavallero  
de damas tan bien servido  
como fuera Lançarote  
cuando de Bretaña vino:  
donzellas curavan d'el  
y dueñas de su roçino ...<sup>29</sup>

Niemals ward ein Rittersmann  
so umsorgt von Damenschar,  
wie es Lancelot erging,  
als er aus Britannien kam:  
edle Jungfern pflegten ihn,  
Hofdamen sein Ross sogar ...

An dieser Stelle bricht das Zitat im *Don Quijote* stets ab, allerdings nicht ohne Anspielung auf die Fortsetzung – „aquel progreso tan dulce y suave de sus amores y fuertes fechos“ (I, 13, 137) – wobei „Liebe“ und „gewaltige Taten“ hier nahezu synonym gesetzt sind. Diese Fortsetzung lautete aber:

La linda reina Ginebra  
se lo acostava consigo.

Die schöne Königin Guinevere  
ihn zu sich in Bett mitnahm.<sup>30</sup>

Der Hidalgo träumt sich ins Bett der Königin, wenn er ‚seine‘ Romanze zitiert. Gelegentlich setzt er auch den Namen „Don Quijote“ für den Namen „Lanzarote“ ein (I, 2, 52), der ohnehin bei der Findung des ersteren Pate stand. Man sollte in diesem Zusammenhang nicht vergessen, dass Cervantes seinen Helden mit einer Anspielung auf Chrétiens Karrenritter beschenkt, wenn er ihn gegen Ende des Ersten Teils (I, 46, 539) auf einen Ochsenkarren verladen lässt. Wie in den unwillkürlich obszönen Obertönen seiner Rede treten

28 Vgl. Johnson, *Madness and Lust*, S. 71.

29 Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Romancero*, hg. v. Giuseppe Di Stefano, Madrid: Castalia 2010, S. 109.

30 Übersetzung von mir (MvK).

auch in seinem Romanzenzitat die unter Dulcineas Herrschaft abgespaltenen sexuellen Anteile wieder zutage.

Während der antike Roman in seiner kanonisierten Form nach einem Keuschheitsmarathon am Ende die Wiedervereinigung der Geliebten zuließ, während der höfische Roman dem Ritter den Initiationsweg der Aventüre wies, an dessen Ende soziale und erotische Prämien lockten, schreibt der *Quijote* dem neuzeitlichen Roman einen radikalen Mangel an erotischer Wunscherfüllung ein. Die älteren Romanmuster konnten narratives Begehren erzeugen, indem sie von behebbaren Mangelsituationen ausgingen. Für die Stillung von Don Quijotes Begehren steht kein initiatorisches Drehbuch mehr zur Verfügung. Er wird sein Liebesobjekt nie gewinnen, denn es existiert nicht. Der Status, den er sich erkämpft, wird immer wahnhaft bleiben. Seine Abenteuer finden nicht statt oder gehen böse aus. Es ist vorbei, bevor es begonnen hat. Cervantes' erzählerische Revolution bestand darin, eine neue Art des Mangels zur Unruhe einer großen Erzählung zu machen. Dies geschah vermutlich eher aus Versehen in dem unbeobachteten Moment, in dem ein komischer Schwank unter seinen Händen zu einer neuen Großform mutierte. Dabei entstand, wie ich zu zeigen versucht habe, auch so etwas wie ein textuelles Unbewusstes, aus dem sexuelle Motive nur im Modus des Lachens wieder hervortreten durften.

Wenn man vom narrativen Begehren der älteren, einfacheren Erzählmuster ausgeht, muss man sich fragen: Was treibt diesen Text an? Was hält den Ritter bei der Stange? Und was treibt seine Leser dazu, ihn auf seinem langen Weg der Nichtbefriedigung zu begleiten? Auf diese Frage gibt es nicht eine einzige, schlagende Antwort. Es genügt sicher nicht, mit Helene Deutsch zu sagen, Cervantes biete seiner Leserschaft „ein Stück genussreicher Erledigung infantiler Vergangenheiten“.<sup>31</sup> Vielmehr gibt es eine Reihe von Antworten, die zweifellos historisch variieren. Doch trotz der ständigen Verschiebung des Rezeptionshorizontes dürften sie alle damit zu tun haben, dass Cervantes' Held aus seiner ausweglosen Lage einen Ausweg findet, der durch die Schrift<sup>32</sup> und durch die Rede führt. Dadurch wird die Erzählung ins unerschöpfliche Nährmedium des Dialogs eingesenkt, der die drängenden Fragen des narrativen Begehrens („wie ging es weiter?“ – „wie ging es aus?“) suspendiert. Und an dieser radikalen Dialogisierung hat das Vakuum namens Dulcinea entscheidenden Anteil: Die Frage, wer diese Dame eigentlich sei, und die Notwendigkeit, sie in

31 Deutsch, „Don Quijote“, S. 449.

32 Dazu: Martin von Koppenfels, „Durch die Schrift gehen: Die Übersetzerszenen im Don Quijote von 1605“, in: *Schriftkultur und Schwellenkunde*, hg. v. Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein, Bielefeld: transcript 2008, S. 245–262.

der Antwort immer neu zu erfinden, strukturiert so ziemlich alle Gespräche, Beziehungen und Konflikte, in die Don Quijote eintritt.

Wenn wir von der Dialogisierung dieses Romans sprechen, meinen wir in der Regel nicht nur das Gespräch der Personen, sondern auch die Interaktion der Texte, der Erzähler und der Erzählweisen. Nur diesen letzten Aspekt, die ‚internarrative‘ Bauweise des Romans, möchte ich zum Abschluss noch kurz ansprechen, weil auch dabei Dulcinea ihre nicht existente Hand im Spiel hat. Der Mangel, der auf ihren Namen hört, hält nicht nur die Haupthandlung um Don Quijote und Sancho auf Trab, die weniger eine Handlung ist als ein unendliches Palaver. Dieser Mangel eröffnet auch die Möglichkeit, ständig Neben- oder Binnenhandlungen vom Zaun zu brechen. Auch so lässt sich die Frage ‚Was begehrt Don Quijote?‘ beantworten: Wenn es einen Antrieb gibt, der Don Quijote nie im Stich lässt, dann ist es seine Gier nach Geschichten. Er, der auszog, um Abenteuer im Sinne erzählenswerter Ereignisse zu suchen, findet stattdessen vor allem ‚Abenteuer‘ im Sinne von ereignishaften Erzählungen. Er reitet gleichsam von der einen zur anderen Bedeutung von *aventura* hinüber und setzt auf diese Weise die ursprüngliche Mehrdeutigkeit des Begriffs in Szene.<sup>33</sup>

Auf diese Weise wächst dem Roman eine meta-abenteuerliche Dimension zu: Er erzählt von Zufallsbegegnungen mit Geschichten – egal ob im Gespräch mit einer Reisebekanntschaft oder durch einen Manuskriptfund, wie im Fall der *Novela del curioso impertinente*. Jenseits seiner Haupthandlung eröffnet Cervantes' Roman eine Welt von Liebes-, Verkleidungs- und Verwechslungs-, von Gauner-, Korsaren- und Räubergeschichten. Don Quijote, der eigentlich die Position des Lesers mit der des Protagonisten vertauschen wollte, wird zum fahrenden Leser, dem überall Geschichten begegnen. Die Haupthandlung spiegelt die Geschichtengier ihres Protagonisten und verwandelt sich so über weite Strecken in einen Rahmen, besser gesagt, ein Übertragungsmedium anderer Erzählungen, und generiert auf diese Weise ständig neue Erzähllust. Und diese Nebenhandlungen enthalten all das, was in der Haupthandlung versagt bleibt. Um die Dinge ein wenig zuzuspitzen: Alle sind im *Don Quijote* sexuell aktiv, außer Don Quijote; sogar Rocinante. Aber auch: Alle erleben im *Don Quijote* Abenteuer, nur nicht Don Quijote.

Die zur Schau gestellte Leerstelle bedarf der ständigen symbolischen Überbrückung. Don Quijotes Wahn zieht solche Überbrückungen in Form von Erzählungen gleichsam magisch an. Er produziert Phantasmen an der Stelle,

33 Vgl. Mireille Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke et al., Berlin u.a.: De Gruyter 2006, S. 369–375.

wo das Objekt des Begehrens fehlt oder jedenfalls nicht mehr stabilisiert werden kann – weil es nicht einmal mehr als Ideal oder Sublimierungsfigur Bestand hat, sondern nur noch als in seiner Brüchigkeit zur Schau gestellter Signifikant. Man kann diese symbolische Überbrückung sowohl auf figurenpsychologischer als auch auf narratologischer Ebene konstruieren: Don Quijote, der keine Geschichte hat, weil er nur zwei erzählbare Gegenstände kennt, Aventüre und höfische Liebe, die ihm beide verwehrt sind, braucht analoge Geschichten, um stellvertretend zu erleben. Der Roman, der um ein libidinöses Vakuum kreist, braucht narrative Verzweigungen und Ebenenwechsel sowie selbstreflexive Wendungen, um an die Stelle einer linearen Erzähldynamik, die ihm verwehrt ist, so etwas wie ein selbsttragendes Gewebe zu setzen. Genau dort, wo das Liebesobjekt in einem fundamentalen Sinn fehlt als in früheren Erzählmustern, entsteht die Struktur des neuzeitlichen Romans. Die von Cervantes entwickelte Gestalt dieser Struktur möchte ich abschließend unter dem Begriff der ‚cervantinischen Maschine‘ ins Auge fassen.

#### 4. Cervantinische Maschinen

Die Erzählstruktur, die Cervantes im Ersten Teil des *Don Quijote* erfindet, bezieht sich zunächst ein weiteres Mal parodistisch auf den mittelalterlichen Prosaroman, nämlich auf ein Formmerkmal dieses Erzähltypus, das von französischen Mediävisten *entrelacement* getauft wurde.<sup>34</sup> Gemeint ist jenes unüberschaubar vielsträngige Erzählen, dessen Wirkung man mit der Faszination romanischer Bandornamentik verglichen hat,<sup>35</sup> das gelegentlich aber auch als bloße „Verwilderung“ abgetan wurde.<sup>36</sup> In jedem Fall suggeriert der Begriff *entrelacement* ornamentale Flächigkeit. Die ihm am besten entsprechende poetologische Metapher ist daher die des aus unzähligen Fäden gewobenen Teppichs. Dieses Teppich-Prinzip wird bereits in einem von Don Quijotes Lieblingstexten, Ariostos *Orlando furioso*, in parodistischer Radikalität umgesetzt.

34 Vgl. Ferdinand Lot, „Le principe de l'entrelacement“, in: ders., *Études sur le Lancelot en prose*, Paris: Champion 1919, S. 17–28; und Eugène Vinaver, „The Poetry of Interlace“, in: ders., *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press 1971, S. 68–98.

35 Vinaver, „Poetry of Interlace“, S. 77.

36 Karlheinz Stierle benutzt diesen Begriff ohne Bezug auf seine pejorativen Konnotationen: Karlheinz Stierle, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313.

Die Vielsträngigkeit des *Don Quijote* (Teil I) greift diese Vorbilder auf, führt sie aber auf eine Weise durch, die sich in Textilmetaphern nicht mehr darstellen lässt, weil sie gleichsam eine dritte Dimension einführt. Dieser Effekt entsteht dadurch, dass Cervantes statt eines epischen Erzählers à la *Orlando furioso*, der alle Fäden in der Hand hält, eine Vielzahl von Erzählinstanzen ins Spiel bringt – allerdings nicht in Form eines bloßen Aggregats, wie in einer Novellensammlung, sondern indem er all diese Erzähler in einen vielstimmigen Dialog eintreten lässt. Die einzelnen ‚Stränge‘ sind nicht nur in verschiedene Erzählebenen geschichtet, sondern auch durch narrative Metalepsen verknüpft, sowie schließlich in ein großes metanarratives Gespräch eingebunden, in dem unermüdlich über das Was und das Wie der Erzählungen debattiert wird. Führt man sich schließlich vor Augen, dass die verschiedenen Erzähl- und Handlungsstränge eigentlich inkompatiblen diskursiven und stilistischen Welten angehören – von der obszönen Lachkultur des Karnevals über die mündliche Epik des *Romancero*, die höfische Welt des Ritterromans und die Tragik der Liebesnovelle bis hin zur narrativen Ironie der Rahmenfiktion – so wird deutlich, dass hier eine neue Stufe erzählerischer Komplexität erreicht ist.

Der Ort, an dem man diese Komplexität studieren kann, ist die sogenannte *venta central*, die ‚Zentralherberge‘ des Ersten Teils, die in der Forschung so genannt wird, weil sie den Schauplatz von insgesamt 17 Kapiteln und damit von rund einem Drittel der Textmasse abgibt.<sup>37</sup> Es handelt sich um eine lumpige Absteige irgendwo im kastilischen Niemandsland, in der ein schlitzohriger Wirt namens Juan Palomeque das Sagen hat. In all den Kapiteln, die dort spielen, bewegt sich der *caballero andante* keinen Schritt voran, was man als Indiz dafür nehmen kann, dass ‚seine‘ Handlung an diesem Ort suspendiert ist, um einer Masse begehrender Geschichten Raum zu geben. Diese Geschichten machen die *venta central* zum Knotenpunkt narrativer und anderer Begierden. In einem noch zu präzisierenden, aber in jedem Fall mehrfachen Sinn bildet diese „kompositionelle Schenke“ (Šklovskij)<sup>38</sup> das *Getriebe* von Cervantes' Roman. Dieser nämlich erreicht in ihr maximale narrative Komplexität, indem er eine Vielzahl von Erzählern und Erzählungen auf engstem Raum zusammenführt. Zugleich brechen hier die sexuellen Gehalte,

37 Zur ‚venta central‘ im Allgemeinen: Hans-Jörg Neuschäfer, „*Teatrum mundi* en la venta central“, in: ders., *La ética del „Quijote“*, S. 75–89; Cesáreo Bandera, *The Humble Story of Don Quixote*, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press 2006, S. 252–281; Horacio Chiong Rivero, „Don Quixote in His Labyrinth: Carnavalesque Folly, Lust, and Chaos at the Inn“, in: *Neophilologus* 92 (2008), S. 627–640; Roberto González Echevarría, *Cervantes' Don Quixote*, New Haven u. London: Yale University Press 2015, S. 62–78.

38 Viktor Šklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M.: Fischer 1984, S. 98.



die Don Quijotes Dulcinea-Motiv gerade dadurch auf den Plan ruft, dass es sie ausschließt, in mehreren Wellen über den Hidalgo herein.

Als Agentinnen solcher Sexualisierung walten in der Herberge die schon erwähnte junge Wirtstochter und die groteske, aber unternehmungslustige Magd Maritornes. Unter ihrer Einwirkung tritt der zeitweise völlig in den Hintergrund gedrängte Don Quijote mehrmals auf peinliche Weise als sexualisierte Gestalt in den Vordergrund. Der Wirkungskreis der beiden Frauen beschränkt sich freilich auf das komische Erdgeschoss des Erzählgebäudes. In der Beletage werden die Belange der Sexualität vom Personal der nicht weniger als vier Liebesnovellen vertreten, die hier ihrer Krisis zugeführt werden: sämtlich ideal schöne Menschen, die sich bei Juan Palomeque buchstäblich die Klinke in die Hand geben. Don Quijotes eigentliche Sphäre, die der ritterlichen Aventüre, scheint dagegen suspendiert. Ja, er wird sogar zeitweilig ins Bett geschickt und verschläft sowohl die große Binnennovelle vom *Curioso impertinente* als auch die Auflösung der Nebenhandlung um Dorotea, Don Fernando, Luscinda und Cardenio. Doch auch wenn der Hidalgo schläft, versucht das Abenteuer in die Welt des Romans einzubrechen – in Gestalt seines somnambulen Kampfes mit den Weinschläuchen, dessen desaströses Ende keineswegs ausreicht, um den träumenden Ritter zu wecken und sein Phantasma („la imaginación de la aventura“ (I, 35, 46)) zu zerstören. Allerdings ist das Weinschlauch-Abenteuer doppelt derealisiert: Zum einen bezieht es sich auf die nur ‚fingierte‘ Geschichte von der Prinzessin Micomicona, die man dem Hidalgo weisgemacht hat, zum anderen ist es eben nur geträumt.

Doch zurück zur *venta central*: Sie ist als Schauplatz dadurch ausgezeichnet, dass Don Quijote und Sancho zweimal durch sie hindurchgeschickt werden – auch dies die Parodie eines mittelalterlichen Erzählprinzips, nämlich der ‚Doppelwegstruktur‘ der älteren Ritterromane.<sup>39</sup> Wie in der Weltgeschichte nach Marx ereignen sich auch im *Quijote* die Dinge zweimal, doch anders als bei Marx tun sie dies beim ersten Mal als Farce und beim zweiten Mal als Roman. Die Herberge verändert nämlich vom ersten zum zweiten Besuch ihren Charakter. Sie, die von Don Quijote als trügerisches Zauber Schloss imaginiert wird, verwandelt sich tatsächlich: Im ersten Durchgang erschien sie noch als durch und durch karnevalesker Raum. Hier ging es um Entblößung und sexuelle Beschämung, Obszönitäten, Prügeleien, Erbrechen,

39 Vgl. Hans Fromm, „Doppelweg“, in: *Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag*, hg. v. Ingeborg Glier, Stuttgart: Metzler 1969, S. 64–79.

Durchfall; und zum krönenden Abschluss wurde Sancho noch durch die Luft geprellt „wie [ein] Hund zur Fastnacht“ (Lange, 1, 158).<sup>40</sup>

War die Herberge also beim ersten Aufenthalt ein Gehäuse für die Körperkomik der Unterschicht (mit der degradierenden Unterstellung maurischer Abstammung bei so ziemlich allen Beteiligten), so hat sie im zweiten Durchgang einen sagenhaften sozialen Aufstieg hingelegt: Nun wimmelt es in ihr von Honoratioren und reinblütigem Adel. Und anders als beim ersten Besuch erscheint Juan Palomeques Haushalt mit einem Mal als Gremium von Lesern und Zuhörern. Die Herberge ist jetzt buchstäblich umrahmt von Büchern und herrenlosen Manuskripten – jenen „papeles de muy buena letra“ (371, 542), von denen eines, nämlich die *Novela del curioso impertinente*, am Anfang des Aufenthalts vorgelesen wird, während ein anderes, die *Novela de Rinconete y Cortadillo*, am Ende ungelesen den Besitzer wechselt (was für uns nicht ganz so schlimm ist, weil Cervantes sie Jahre später als Teil seiner *Novelas ejemplares* veröffentlichen sollte). Die Herberge ist jetzt ein Haus der Erzähler und Zuhörer, die auch noch ständig die Rollen tauschen. Und was könnte besser zum narrativen Wesen dieses Hauses passen als die Tatsache, dass irgendwann eine Figur hereinplatzt, deren Berufsbezeichnung sie als professionellen Zuhörer ausweist – als *Oidor* (I, 42, 493).<sup>41</sup>

Die *venta central* dient dem Roman als Gehäuse, in dem die narrativen Komplikationen, die Don Quijote auf seinem Weg durch die Mancha angehäuft hat, auf engstem Raum zusammengeführt und in einer ununterbrochenen Folge von Krisen abgearbeitet werden. In ihrem Inneren verdichtet sich ein explosives Gemisch unabgeholter Wünsche und Ansprüche, dem ständig durch Neuankömmlinge weiterer Brennstoff zugeführt wird: Liebesansprüche (darf Cardenio Luscinda heiraten?), Ehrenansprüche (muss Don Fernando Dorotea heiraten?), Wahrheitsansprüche (Weinschlauch oder Riese? Barbierschüssel oder magischer Helm?), Machtansprüche (wer hat im Staat das Sagen – die Waffen oder die Wissenschaften?), soziale und kulturelle Ansprüche (gelingt die Integration des Heimkehrers aus Algier und seiner maurischen Begleiterin?), Rechtsansprüche (kann Don Quijote für seine Taten zur Rechenschaft gezogen werden?), Besitzansprüche (wer bezahlt dem Wirt die Zeche?) etc. Manches davon wird in gesittetem Konversationston ausgehandelt, manches entlädt sich in derben Prügeleien, in denen sich das narrative Knäuel als Körperknäuel materialisiert.

40 „como perro por carnestolendas“ (I, 17, 184).

41 *Oidor*, wörtl. „Zuhörer“, war der Titel der Richter an den *Audiencias reales*, den höchsten Gerichtsinstanzen des Reichs. Susanne Lange (1, 483) übersetzt mit „Kammerrichter“.

Don Quijote, *lost in the funhouse*<sup>42</sup> und konfrontiert mit einer unüberschaubaren Komplexität, in der die Berufung auf Dulcinea nicht weiterhilft, greift zunächst auf literarische Referenzen zurück, z. B. auf den Tumult im Lager des Agramante aus Ariostos *Orlando furioso* (canto 27), um seine Situation zu idealisieren (I, 45, 526). Wo auch dies nicht mehr hilft, fällt er auf seine zweite Verteidigungslinie zurück, die Hypothese magischer Sinnestäuschung. Die Herberge wird ihm zum Zauberschloss, in dem er von unsichtbaren Agenten („*moros encantados*“) gepeinigt wird. Tatsächlich sind literarische Zauberschlösser die unmittelbaren Vorbilder für dieses cervantinische Tollhaus: Die Auflösung des Liebesquartetts um Dorotea, Luscinda, Don Fernando und Cardenio erinnert strukturell an Felicias Palast aus Jorge de Montemayors *Diana*, wo liebeskranke Schäfer mittels Zaubertränken libidinös umgepolt werden.<sup>43</sup> Insgesamt aber erinnert das Geschehen in der Herberge eher an die Zauberschlösser der Alcina und des Atlante aus dem *Orlando furioso*, in denen nichts so ist wie es scheint, und in denen ritterliche Helden mit sexuellen Vorspiegelungen verführt und gefangen gehalten werden. Wie diese Vorbild-Räume ist auch deren rustikales Gegenstück bei Cervantes eine Allegorie der Fiktion als Spiel der Wünsche und Begierden.

Wie soll man eine solche Erzählstruktur beschreiben? Der Erzähler des *Quijote* bietet dafür unter anderem die Raummetapher des Labyrinths auf: „*intricado laberinto*“ (I, 37, 434), „*confuso laberinto*“ (I, 45, 527). Vor allem aber taucht im Umkreis der *venta central* ein cervantinischer Lieblingsbegriff auf: *máquina*. Dieses Wort zeichnet sich im Textmassiv des Quijote durch eine irritierende Bedeutungsvielfalt aus, die scheinbar unkontrolliert zwischen der dinglichen und der mentalen Sphäre changiert. Ein Bedeutungselement ist die Vorstellung der ungeordneten Vielfalt, des Haufens („*temiendo la máquina de tantos pertrechos*“ (I, 2, 51)). Kommt Bewegung hinzu, ergibt sich die Vorstellung des Tumults, etwa wenn das Getümmel in der Herberge als „*caos, máquina y laberinto de cosas*“ (I, 45, 525) bezeichnet wird. Des Weiteren umfasst das Wort die Vorstellung der ingeniosen Konstruktion, besonders wenn es sich um einen Apparat mit beweglichen Teilen handelt; in diesem Sinn bezeichnet Don Quijote die Kanone als „*maldita máquina*“ (I, 38, 448) – und scheint damit der modernen Bedeutung des Wortes „Maschine“ bereits nahezukommen. Genau betrachtet, schwingt hier allerdings eine der

42 John Barths gleichnamige Erzählung (1968), ein Schlüsseltext der US-amerikanischen Postmoderne, reiht sich nicht nur erzähltechnisch, sondern auch topologisch (mit dem titelgebenden Spiegelkabinett als Schauplatz) in eine cervantinische Traditionslinie ein.

43 Dazu: Geoffrey Stagg, „*Felicia's Palace and the Narrative Structure of Don Quijote*“, in: *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula*, hg. v. Robert Brian Tate, Oxford: Dolphin Book 1982, S. 153–161.

ältesten Bedeutungen von lateinisch *machina* mit, nämlich „Kriegsmaschine“, sowie die davon abgeleitete Vorstellung der (illegitimen) „Kriegs-List“. An der zitierten Stelle steht der Begriff in direkter Nachbarschaft zum Teufel – um dessen List und Erfindung es sich nämlich handelt. Eine andere Bedeutung von lateinisch *machina*, die mit der ‚Kriegsmaschine‘ über die Vorstellung des schnell gezimmerten Gerüsts verbunden ist, war die sprichwörtliche ‚Bühnenmaschine‘. Diese Vorstellung ist mit assoziiert, wenn in der Vorrede des *Quijote* gesagt wird, es gehe darum, die „*máquina mal fundada destos caballerescos libros*“ umzuwerfen (I, 18).

Spätestens hier wird das Wort literaturwissenschaftlich interessant, denn erstmals zeichnet sich ein fiktionstheoretischer Aspekt ab: Die Bühnenmaschine ist ein Illusionsapparat. Zugleich bedeutet ‚*máquina*‘ an dieser Stelle bereits ‚literarische Konstruktion‘, ‚Handlung‘. Wenige Seiten später finden wir die Bedeutung ‚Illusion‘ in direkter Nachbarschaft zum Traum und zur literarischen *inventio*, wenn nämlich von Don Quijote gesagt wird, er nehme „*aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía*“ für historische Wahrheit (I, 1, 39). Die Bedeutung ‚Handlung‘, ‚Plot‘ wiederum taucht im Finale der Herbergsepisode noch einmal auf, wenn der Pfarrer als „*trazador desta máquina*“ bezeichnet wird (I, 46, 536 f.); gemeint ist die Intrige, mit deren Hilfe der Hidalgo in den Narrenkäfig verladen wird, nämlich indem man ihm einredet, er sei verzaubert. Es handelt sich also um eine ‚Intrige‘ im doppelten Sinn (‚hinterlistiger Plan‘ und ‚narrative Handlung‘), kopiert sie doch die Plots der Ritterromane, denen der Hidalgo nachlebt. – Als Gemeinsamkeiten zeichnen sich in diesem semantischen Gewirr die Aspekte der Komplexität, Instabilität und Konstruiertheit ab: ‚*Máquina*‘ ist eine überkomplexe Struktur in Bewegung – aber eine, die ihre Existenz menschlichem Ingenium verdankt, häufig mit den Implikationen der Täuschung und der List. Die Verbindung der Bedeutungsaspekte ‚Plan‘, ‚Intrige‘ und ‚Handlung‘ bringt den Begriff zudem in die Nachbarschaft des erzähltheoretisch unverzichtbaren Anglizismus ‚Plot‘, der ebenfalls alle drei Aspekte umgreift.<sup>44</sup>

Cervantes' Maschinen sind keine durchgetakteten Mechanismen, die ihre Energiequelle in sich integriert haben, wie die Dampfmaschinen im Roman des 19. Jahrhunderts, die von Peter Brooks als Symbole des narrativen Begehrens gedeutet wurden.<sup>45</sup> Es sind vielmehr dynamische, aber wirre Apparate, die von unsichtbaren Kräften angetrieben werden, wie Don Quijotes Windmühlen – aber eben wie *Don Quijotes* Windmühlen, die eigentlich Riesen sind. Cervantinische Maschinen haben immer eine phantasmatische Seite.

44 Vgl. Brooks, *Reading for the Plot*, S. 12 f.

45 Brooks, *Reading for the Plot*, S. 41.

Sie sind ingeniös – allerdings nicht im Sinne des industriellen Ingenieurwesens, denn sie entstammen der Nachtseite des Ingeniums. Als Produkte des Traums oder Tagtraums sind sie Wunschmaschinen, fast schon im Sinne von Deleuzes und Guattaris „machines désirantes“<sup>46</sup> – allerdings nicht ganz, denn sie werden, trotz aller Heiterkeit,<sup>47</sup> die sie erzeugen, doch vom Mangel angetrieben. Im Tumult der *venta central* erscheint „máquina“ als Name für ein neues narratives System von bisher unbekannter Komplexität. Dadurch wird die *venta* zu einer der Geburtskammern des neuzeitlichen Romans.

Die cervantinische Maschine, die Don Quijote in ihrer kontingenzverzaubernden Komplexität zugleich erschreckt und entzückt, produziert Phantasmen und damit erzählbares Material, wo sonst eine Lücke klaffen würde. Und sie ist selbst eine Art Metaphantasma, eine Reflexionsfigur von Don Quijotes Wahn. Als Mangel-Maschine bildet sie das Gegenstück zur ursprünglichen Materialphantasie<sup>48</sup> des europäischen Romans, der unversiegbaren, unablässig Abenteuer spendenden *Matière*, die Chrétien de Troyes und andere höfische Erzähler in den Prologen ihrer Werke evozierten. Cervantes weiß, dass diese Quelle versiegt, ihr Versprechen erzählbarer Fülle hinfällig geworden ist. Es gibt keine *Matière de la Manche*. Der neue Roman muss als Maschine konstruiert sein, die aus nichts, nämlich aus den leeren Wunschträumen ihrer Figuren, ihr eigenes Material produziert.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- de Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Instituto Cervantes 1998.  
 —, *Don Quijote von der Mancha*, übers. v. Susanne Lange, München: Hanser 2008.  
 Hartmann von Aue, *Iwein. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, übers. u. hg. v. Rüdiger Krohn, Stuttgart: Reclam 2011.

### Forschungsliteratur

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1988.

- 
- 46 Gilles Deleuze u. Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 7–63.  
 47 Als Kunst der „neutralen Heiterkeit“ beschrieb Erich Auerbach die Poetik des *Quijote* (Auerbach, *Mimesis*, S. 342).  
 48 Zum Begriff der Materialphantasie vgl. Martin von Koppenfels, „Gereimtheiten. Abenteuer Versus Prosa“, in: *Abenteurer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher, Paderborn: Fink 2019, S. 79–98, hier: S. 79–82.

- Bandera, Cesáreo, *The Humble Story of Don Quixote*, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press 2006, S. 252–281.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1984.
- Chiong Rivero, Horacio, „Don Quixote in His Labyrinth: Carnavalesque Folly, Lust, and Chaos at the Inn“, in: *Neophilologus* 92 (2008), S. 627–640.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Deutsch, Helene, „Don Quijote und Donquijotismus“, in: *Imago* 20.4 (1934), S. 444–449.
- Deutsch, Helene, *Selected Problems of Adolescence*, New York: International Universities Press 1967.
- Eisenberg, Daniel, „Don Quixote and the Romances of Chivalry: The Need for a Reexamination“, in: *Hispanic Review* 41.3 (1973), S. 511–523.
- Eliade, Mircea, „Les savants et les contes de fées“, in: *Nouvelle Revue Française* 4 (1956), S. 884–891.
- Freud, Sigmund, „Allgemeines über den hysterischen Anfall“, in: ders., *Hysterie und Angst*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989 (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 6), S. 197–204.
- , „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“, in: ders., *Zwei Kinderneurosen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 8), S. 149–165.
- , „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“, in: ders., *Sexualleben*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989 (= *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 5), S. 197–209.
- Fromm, Hans, „Doppelweg“, in: *Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag*, hg. v. Ingeborg Glier, Stuttgart: Metzler 1969, S. 64–79.
- González Echevarría, Roberto, *Cervantes' Don Quixote*, New Haven u. London: Yale University Press 2015, S. 62–78.
- , „Engendering Dulcinea“, in: *Yale Review* 92.1 (2004), S. 60–79.
- Haug, Walter, „Eros und Fortuna. Der höfische Roman als Spiel von Liebe und Zufall“, in: *Fortuna*, hg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 52–75.
- Johnson, Carroll, *Madness and Lust*, Berkeley u. Los Angeles: University of California Press 1983.
- von Koppenfels, Martin, „Durch die Schrift gehen: Die Übersetzerszenen im Don Quijote von 1605“, in: *Schriftkultur und Schwellenkunde*, hg. v. Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein, Bielefeld: transcript 2008, S. 245–262.
- , „Gereintheiten. Abenteuer Versus Prosa“, in: *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Fink 2019, S. 79–98.

- Lacan, Jacques, „La signification du phallus“, in: ders., *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 685–695.
- , „Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien“, in: ders., *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 793–827.
- , *Schriften*, hg. v. Norbert Haas, Weinheim u. Berlin: Quadriga 1991, Bd. 2.
- Lot, Ferdinand, „Le principe de l'entrelacement“, in: ders., *Études sur le Lancelot en prose*, Paris: Champion 1919, S. 17–28.
- Nabokov, Vladimir, „On a Book Entitled *Lolita*“, in: ders., *Lolita*, New York u. Toronto: Alfred A. Knopf 1992, S. 329–335.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, „Dulcinea encantada. Erich Auerbach y la problemática del *Quijote*“, in: ders., *La ética del „Quijote“*, Madrid: Gredos 1999, S. 22–32.
- , „*Teatrum mundi* en la venta central“, in: ders., *La ética del „Quijote“*, S. 75–89.
- Propp, Vladimir, *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*, München u. Wien: Hanser 1984.
- Schnyder, Mireille, „Sieben Thesen zum Begriff der âventiure“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke et al., Berlin u.a.: de Gruyter 2006, S. 369–375.
- Simmel, Georg, „Philosophie des Abenteuers“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918 Band 1*, hg. v. Rüdiger Kramme u. Angela Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001 (= *Gesamtausgabe*, hg. v. Ottheim Rammstedt, Bd. 12), S. 97–110.
- Šklovskij, Viktor, *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- Stagg, Geoffrey, „Felicia's Palace and the Narrative Structure of *Don Quijote*“, in: *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula*, hg. v. Robert Brian Tate, Oxford: Dolphin Book 1982, S. 153–161.
- Di Stefano, Giuseppe (Hg.), *Romancero*, Madrid: Castalia 2010.
- Stierle, Karlheinz, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313.
- Teuber, Bernhard, „Wie Mann ein Ritter wird. Wege der Initiation im arthurischen Roman des Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*)“, in: *Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens*, hg. v. Hans Sauer, Gisela Seitschek u. Bernhard Teuber, Heidelberg: Winter 2016, S. 139–158.
- Vinaver, Eugène, „The Poetry of Interlace“, in: ders., *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press 1971, S. 68–98.





# Allegorie und Abenteuer: Begehren nach Deutung in Graciáns *Criticón*

Johanna Schumm

## 1. Einleitung

Baltasar Graciáns Roman *Criticón* (1651–1657) verhandelt die für die Erzählliteratur der frühen Neuzeit entscheidende Frage der Syntagmatisierbarkeit von Fülle unter Rückgriff auf das Abenteuer. Das ist die These, die für die folgenden Überlegungen leitend ist. ‚Fülle‘ meint dabei die nach der Erosion der mittelalterlichen Ordnungsstrukturen aufbrechende Vielfältigkeit einer neuartigen Erscheinungswelt, die keiner vorgefassten Systematik unterliegt. Danach, wie diese sprachlich und narrativ zu organisieren ist, fragt die ‚Syntagmatisierbarkeit‘. Gracián verbindet diese Fragen mit dem großen Thema der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts, der Dynamik von Täuschung und Enttäuschung. Die Vielfalt der Erscheinungen wird dadurch noch potenziert, dass alles auch etwas anderes sein kann. Rhetorisch führt Gracián diese Problematik in seinem Roman in einer Fülle von Allegorien und ihrer Deutung aus. Dabei rekurriert er u.a. auf das Abenteuer, um diese narrativ zu fassen.

Nach einer kurzen Vorstellung von Graciáns Roman und seiner Theorie des Scharfsinns werde ich Momente des abenteuerlichen Erzählens im *Criticón* aufzeigen, wobei insbesondere Graciáns Ariost- und Cervantes-Rezeption im Fokus steht. Mein Begriff des Abenteuers als Erzählschema speist sich dafür aus einer breiteren Definition, wie sie etwa im wissenschaftlichen Programm der Forschergruppe *Philologie des Abenteuers* formuliert ist. Vier Elemente sind für das Abenteuer entscheidend: „(1) ein identifizierbarer Held, (2) eine grenzüberschreitende Bewegung im Raum, (3) ein Moment (gefährlicher) Kontingenz und (4) eine Erzählinstanz, die den Zusammenhang herstellt, in dem jene Kontingenz sich als Probe oder Prüfung erweist“.<sup>1</sup> Der zweite Aspekt impliziert die „Tendenz des Abenteuers zur Serialität: Abenteuer

---

1 Martin von Koppenfels u.a., „Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe“, *DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“* (FOR 2568), Ludwig-Maximilians-Universität München. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/index.html> (abgerufen am 08.06.2021), S. 5.

bilden keine organischen Einheiten, sondern episodische Reihen.“<sup>2</sup> Entscheidend für meine Argumentation ist das Verhältnis der wiederkehrenden Szenen der Prüfung zu einer übergreifenden Rahmenhandlung. Bei Gracián trägt diese den Roman nicht; sie ist sehr kurz – misst man die Erzählzeit, die auf sie verwendet wird – und spannungsarm, jedenfalls was eine das Gesamtsyntagma umfassende Spannung, die auf ein lösendes Ende zielt, betrifft. Demgegenüber schweifen die einzelnen Episoden aus und erzeugen so eine andere Spannung, die aus dem *entrelacement* der vielfältigen Handlungs- und Deutungsstränge, also im Paradigma, entsteht und die potenziell unendlich ist – hierin ist Gracián mit Ariost und Cervantes vergleichbar. Was ihre Romane jedoch antreibt ist Verschiedenes. Das *Criticón* wird von einem Begehren nach Deutung angetrieben, dabei gehen Deuten und Erzählen ineinander über.

## 2. Allegorische Abenteuer und abenteuerliche Allegorien

In dem in drei Teilen erschienenen Roman durchwandern zwei Protagonisten, Andrenio und Critilo, die ‚Welt‘: geographisch von St. Helena über Spanien, Frankreich und Deutschland nach Italien, historisch fällt die Handlung in die Regentschaft Philipps IV., die von 1621 bis 1665 dauerte. Der Roman fasst die Bewegung durch den Raum auch als Lebensweg durch Kindheit, Jugend, Mannesalter und Alter. Dabei werden das räumliche und zeitliche Vorankommen überblendet: Zum Beispiel sind die schneebedeckten Alpen die Grenze zum Alter (die „weißhäuptigen Alpen [...], die das Gebiet Greiseniens einleiten und einläuten“<sup>3</sup>). Die beiden Protagonisten sind auf einer zweifachen Suche: danach, ‚Person‘ zu werden (womit, grob gesagt, gemeint ist, dass sie von der Welt nicht mehr getäuscht werden), und nach Felisinda (konkret die verlorene Ehefrau von Critilo und Mutter von Andrenio, aber auch eine Personifikation des Glücks). Dabei kommen sie immer wieder in zum Teil (lebens-) gefährliche Situationen der Prüfung ihrer vermeintlichen Reifung – ohne, dass sie diese Prüfung jedoch bestehen würden. Sie finden weder Felisinda noch gelingt es ihnen, die Täuschungen der Welt soweit zu durchschauen, dass sie nicht mehr getäuscht werden könnten.

2 Koppfels, „Wissenschaftliches Programm“, S. 5.

3 Vgl. „los Alpes canos, distrito ya de la sonada Vejecia“, Baltasar Gracián, *El Criticón*, hg. v. Luis Sánchez Laílla u. José Enrique Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2016, Segunda Parte, Crisi 13, S. 494. Baltasar Gracián, *Das Kritikon*, übers. v. Hartmut Köhler, Frankfurt a. M.: Fischer 2001, S. 568.

In Rom, wo sie Felisinda vermuten, heißt es, sie sei nicht mehr auf dieser Welt, und das Alter erweist sich kaum als Zeit der zunehmenden Einsicht. Critilo und Andrenio schippern gegen Ende an der „Höhle des Nichts“ (der Bedeutungslosigkeit) und an Frau Tod vorbei und setzen schließlich mit einem Schiff auf eine Insel über – die „Insel der Unsterblichkeit“. Der Roman beginnt und endet so im Meer, dieses letzte Meer wird beschrieben als das „Meer der Fama“, es bestehe aus der Tinte, in welche die Schriftsteller ihre Federn tauchten, um Menschen unsterblich zu machen.<sup>4</sup> Um auf die Insel gelassen zu werden, müssen die Protagonisten eine Art Zeugnis vorlegen, ihres besteht aus Kapitelüberschriften des hier endenden Romans. Es ist also dieser, der sie unsterblich macht. Alle Handlung wird hier zu Erzählung. Die im Roman erlebten Abenteuer werden als erzählte Abenteuer ausgewiesen. Was das Überleben nach dem Tod sichert, ist allein ein geschriebener Text – das kann (zumindest textimmanent) als radikale Säkularisierung gedeutet werden, was bemerkenswert ist für einen Autor des Jesuitenordens und einen Roman, der mit dem Lobpreis der göttlichen Schöpfung beginnt.

Der Roman ist allegorisch angelegt.<sup>5</sup> Die allegorische Überlagerung betrifft die Rahmenhandlung, insofern der Gang durch die Welt eben auch ein Gang durch die Lebensalter und die Grade der Reifung ist, sie betrifft aber genauso die einzelnen Szenen. In diesen treten Allegorien im Sinne von Personifikationen von Abstrakta (wie die Wahrheit oder der Neid) auf und die Geschehnisse werden von den Protagonisten häufig unter Anleitung eines sie begleitenden, klügeren Führers gedeutet. Die Erzählstruktur einer übergreifenden Rahmenhandlung mit eingestreuten Szenen der Prüfung ist der Tradition der Abenteuerromane verwandt, Gracián rezipiert sie insbesondere von Ariost. Auch die Betitelung der einzelnen Kapitel als „Crisi“ ist für diese Strukturähnlichkeit zum Abenteuer relevant: „Crisi“ verweist nicht nur auf einen kritischen, urteilenden Gestus, sondern impliziert in Rückbezug auf das antike medizinische Verständnis der Krise Momente der Lebensbedrohung.<sup>6</sup> Auch Abenteuer kann man als Krisenerzählungen verstehen, insofern sie von lebensbedrohlichen Situationen erzählen, von Scheidewegen, die existentielle Alternativen bereithalten. Die Entscheidung, die im *Criticón* auf dem Spiel

4 Vgl. Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 5, S. 809 f. Übers. Köhler, S. 911.

5 Zum Allegorischen im *Criticón* gibt es zahlreiche Forschung. Einen Überblick gibt: Hanno Ehrlicher, „Über die Kunst, Graciáns Kunst der Allegorie zu verstehen. Allegorieforschung allgemein und in der Gracianistik“, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, Berlin: Ch. A. Bachmann 2015, S. 84–100.

6 Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Zu einer barocken Romanpoetik der Krise. Graciáns *Criticón*“, in: *Poetiken des Scheiterns*, hg. v. Agnieszka Komorowska u. Annika Nickenig, Paderborn: Fink 2018, S. 217–231.

steht, das wird sich gleich zeigen, ist die, wie Erscheinungen gedeutet werden können.

Dabei greift die Benennung „Allegorie“ für die einzelnen Szenen zu kurz; denn sie beinhalten zugleich immer schon ihre Allegorese. Dieser Prozess der permanenten (Selbst-)Deutung des Geschehens ist entscheidend für den Roman: Er verlangsamt das syntagmatische Voranschreiten stark. Darin dem *Quijote* ähnlich, besteht das *Criticón* im Wesentlichen aus Dialog. Dass die Allegorie hier überhaupt und, wie ich hoffe zu zeigen, nicht nur metaphorisch an das Abenteuer anschließbar ist, liegt an Graciáns spezifischem Verständnis des Allegorischen. In seiner theoretischen Schrift über den Scharfsinn, *Agudeza y arte de ingenio*, ordnet er die Allegorie als eine Form der *agudeza* ein, nämlich als zusammengesetzte *agudeza* („agudeza compuesta“), und zwar durch Fiktion zusammengesetzt („compuest[a] por ficción“).<sup>7</sup> Man muss dieses barocke Verständnis des Allegorischen vor Augen haben, um die narrative und zugleich zerstreue Kraft der Allegorie wahrzunehmen. Bei Gracián hängt die Allegorie eng mit dem Scharfsinn („agudeza“) zusammen. Dieser realisiert sich in „conceptos“. Gracián unterscheidet diese Begriffe nicht klar und definiert sie auch nicht, so dass man sich ihnen nur durch seine Verwendung und durch von ihm eingestreute Bestimmungen nähern kann. Er hat dabei einen sehr breiten Anspruch. Der Scharfsinn kann sich in Gedanken genauso wie in sprachlichen Äußerungen, in Bildern oder in politischen Handlungen zeigen.<sup>8</sup> Die einzige Bestimmung des *concepto*, die er gibt, ist das Herstellen von Korrespondenzen zwischen Objekten.<sup>9</sup> Seine Abhandlung fächert zahlreiche Varianten auf, wie die Korrespondenzen im *concepto* gestaltet sein können, etwa als Ähnlichkeit oder als Abstoßung, und führt zahlreiche Beispiele an. Für die Wirkung des *concepto* entscheidend sind die Spannungen, die daraus entstehen: je entfernter das Zusammengebrachte war, desto größer der Effekt bei den Zuhörern oder Betrachtern. Ist es in Sprache gefasst, betrifft das

7 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, hg. v. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala u. José M. Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004, Vol. I, Trat. I, Disc. III, S. 38 und Vol. II, Trat. II, Disc. LI, S. 536.

8 Vgl. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Vol I, Disc. III, S. 31 f.

9 Vgl. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Vol I, Disc. II, S. 27. „De suerte que se puede definir el concepto: es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.“ („Zum Glück kann man das Konzept definieren: Es ist ein Akt des Verstandes, der die Korrespondenz ausdrückt, die sich zwischen den Objekten ergibt“). Auch das ist natürlich keine saubere Definition, insbesondere bleibt hier offen, ob die Korrespondenz ‚objektiv‘ oder ‚natürlich‘ zwischen den Dingen besteht oder ob sie gefunden ist, das heißt erst durch das die Dinge zusammenbringende Ingenium geschaffen wird. Die Definition lässt auch offen, wie nah oder entfernt, wie offensichtlich oder gesucht diese Korrespondenzen sind.

*concepto* (in Unterscheidung etwa zur Metapher) nicht nur ein Wort, sondern ganze Formulierungen, Sätze, Verse, Passagen, genauso in ihrem gedanklichen Gehalt wie in ihrer Form. Es operiert nicht nur über Ähnlichkeit, sondern eben auch über Widersprüche. Das Besondere am *concepto* aber ist, dass es das Potenzial hat, ein Beziehungsgeflecht herzustellen, das mehrgliedrig ist und das diskursive Hierarchien unterläuft – insbesondere damit tritt es in Widerspruch zu begrifflichen Ordnungen.

Das *concepto* basiert also auf einer Grenzüberschreitung und schöpft seine Ästhetik aus der Herstellung von Beziehungen. Gracián formuliert das als ein potenziell unendlich fortsetzbares, mehrdimensionales Geschehen.<sup>10</sup> Davon ist auch Graciáns Verständnis des Allegorischen geprägt.

### 3. Deuten und Erzählen

Die Rahmenhandlung des *Criticón* wird durch zwei abenteuerliche Ereignisse angestoßen: Andrenio wird durch ein Erdbeben aus einer Höhle (in der er unter Tieren aufgewachsen ist) vertrieben beziehungsweise befreit, Critilo wird (nach einigen Verwicklungen um seine Hochzeit) von einem Schiff gestoßen und von Andrenio an Land gezogen. Auch die vielen Szenen, welche die Protagonisten durchlaufen, bedienen sich des Inventars des Abenteuers: Zahlreiche Ungeheuer und Monster treten auf, Todesgefahr, verlorene Partner, gefährliche Orte wie Paläste ohne Fenster oder Höhlen des Nichts: „Vielfältig und beträchtlich sind die Absonderlichkeiten, die sich Tag für Tag auf der

10 Vgl. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. IV, S. 40: „Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera [...] uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean, esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y cualquiera otro término correspondiente; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza.“ („Das Subjekt, über das nachgedacht wird [...], ist ein Zentrum, von dem der Diskurs Linien der Erwägung und Feinheit austeilte auf die Entitäten, die es umgeben; das heißt; auf die Anhänge, die es krönen, was zum Beispiel seine Ursachen, seine Effekte, Attribute, Qualitäten, Kontingenzen, Umstände der Zeit, des Ortes, der Art, etc. sind; und jeder andere korrespondierende Begriff; er (der Diskurs) konfrontiert einen nach dem anderen mit dem Subjekt, und die einen mit anderen untereinander; und er entdeckt irgendeine Konformität oder Konvenienz, die sie ausdrücken, sei es mit dem Haupt-Subjekt, sei es untereinander; er drückt sie aus, erwägt sie, und darin liegt die Feinheit.“ Übers. J. S.).

gefährvollen Wanderung durchs menschliche Leben kundtun“,<sup>11</sup> kommentiert der Erzähler.

In der fünften *Crisi* des dritten Teils beispielsweise werden Andrenio und Critilo von dem Zahorí geführt, der sich vorstellt als einer, der „alles sehen“ kann, selbst in die Herzen der Menschen könne er blicken.<sup>12</sup> Sie stehen vor einem seltsamen Gebäude ohne Fenster und Türen, das, da es ihnen sowohl wie ein Palast als auch wie ein Handelsgeschäft oder ein Gefängnis erscheint, von Critilo und Andrenio „Diphthonghaus“ und vom Zahorí „Skandal“ genannt wird;<sup>13</sup> plötzlich kommt ein Monster heraus, halb Tier, halb Mensch, packt Andrenio beim Schopf und verschwindet mit ihm im Innern. Der Zahorí leitet Critilo an, wie er selbst in dieses Haus gehen kann, nämlich indem er sich einfach „einmische“ („entremetiéndose“).<sup>14</sup> Gracián lässt hier die wörtliche und die übertragene Bedeutung des Verbes „entremeter“ zusammenfallen. Es bedeutet wörtlich das ‚Dazwischenschieben‘ von Dingen (was im Roman das räumliche Hineingehen in den Palast wäre), übertragen aber auch ‚sich einmischen‘ (im Sinne einer verbalen oder handelnden Intervention). Das ist typisch für Graciáns Umgang mit dem Metaphorischen, hinzukommt die an der Formulierung „Diphthonghaus“ zu beobachtende Überblendung von dinglichen oder menschlichen und sprachlichen Eigenschaften. Die Figuren gehen dann von Saal zu Saal, der Zahorí kommentiert das sonderbare Geschehen darin, und im nächsten Kapitel finden sie Andrenio wieder.

Solche Handlungsanstöße sind typisch für den gesamten Roman; immer wieder werden die Protagonisten getrennt, meist aufgrund einer Unvorsichtigkeit von Andrenio. Der Erzähler folgt dann explizit dem einen und dem anderen für eine Weile, bis er sie wieder zusammenführt. Hier klingt eine Erzähltechnik des Abenteuers an, nämlich das Verweben von Handlungssträngen, das Gracián von Ariost rezipiert.<sup>15</sup>

11 „Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada pregrinación de la vida humana“. Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 5, S. 629; Übers. Köhler, S. 710.

12 Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 5, S. 635. Übers. Köhler, S. 719. „Zahorí“ ist ein dem Arabischen entlehnter Terminus, der im 17. Jahrhundert mit häufig abwertender Konnotation für Personen verwendet wird, die (etwa von der Erde) Verborgenes sehen können.

13 Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 5, S. 639. Übers. Köhler, S. 723.

14 Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 5, S. 641. Übers. Köhler, S. 725 f.

15 Gracián kannte Ariosts *Orlando furioso* gut, das belegen die vielen Verweise auf ihn sowie die zahlreichen Kommentare zu ihm. Andrenio legt Gracián im dritten Teil in den Mund, dass „der phantasiereiche Ariosto“, „bis heute noch immer unverstanden ist“ (der „ingenioso Ariosto“, sei „no bien entendido hasta hoy“). Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 7, S. 683. Übers. Köhler, S. 772. Zudem gibt es einzelne thematische Anspielungen auf

In der Vorrede seines Romans stellt Gracián diesen in den Kontext einer Reihe von Intertexten:

Aus allen Autoren mit gutem Genius war ich nachzuahmen bedacht, was immer mir zusagte: aus Homer die Allegorien, aus Äsop die Fabeln, das Lehrreiche aus Seneca, das Scharfsinnige aus Lukian, aus Apuleius die Beschreibungen, aus Plutarch die Moral, aus Heliodor die Verwicklungen, aus Ariost die Unterbrechungen, aus Boccacini die Krisen und aus Barclay die Bissigkeiten.<sup>16</sup>

Mit den von Ariost übernommenen „suspensiones“ meint er das von der Forschung als ‚entrelacement‘<sup>17</sup> beschriebene Erzählverfahren der Verflechtung vieler Handlungsstränge.

Häufig enden Graciáns Kapitel mit dem Hinweis, dass die Auflösung einer schwierigen Situation im nächsten Kapitel erfolge oder dass kurz Atem geholt werden müsse.<sup>18</sup> Dieses Verfahren wurde auch von Graciáns Zeitgenossen als Nachahmung der Abenteuerliteratur wahrgenommen, etwa in der kurz nach der Erstpublikation erschienenen Kritik von Lorenzo Matheu y Sanz.<sup>19</sup> Auch

---

Orlandos orca, die Zaubermittel von Rolans, den Helm des Mambrin, den Zauberpalast, die Magierin „Alcina“. Vgl. den Kommentar der Herausgeber in Gracián, *El Criticón*, Tomo II, S. 14. Vgl. Jorge Checa, „Gracián lector de Ariosto: Huellas del Orlando furioso en el Criticón“, in: *Hispania* 71.4 (1988), S. 743–751 und Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne 1530–1650: Recherches sur l'influence du ‚Roland furieux‘*, Bordeaux: Institute d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux 1966.

16 „En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo.“ Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, A quien leyere, S. 6. Übers. Köhler, S. 11 f.

17 Vgl. Karlheinz Stierle, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313, hier bes. S. 271, dort auch Nachweise der Forschungsgeschichte zum ‚entrelacement‘. Eingeführt wurde der Begriff durch F. Lot (1918). Gemeint ist mit dem ‚entrelacement‘ eine „Organisationsform des narrativen Diskurses“, welche „eine Vielfalt gleichzeitiger narrativer Verläufe zu einem narrativen Gesamtzusammenhang“ „ordnet“ (S. 272). Stierle macht im *Orlando furioso* den „Gipfelpunkt“ „der Formgeschichte des entrelacement“ aus (S. 304).

18 Mit dem Atemholen endet gleich die erste Crisi des Romans. Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, Crisi 1, S. 17. Übers. Köhler, S. 24.

19 „Los fines de las crisis son imitación de los *Amadises* y *Esplandianes*, pues, cuando más engolfado en la narración, la dejas en calma, diciendo *que lo ha de decir la crisis siguiente*.“ („Die Enden der Crisi ahmen die Amadises und Esplandianes nach; denn, wenn am meisten eingetaucht in die Erzählung, lässt Du sie ruhen und sagst, dass Du das in der nächsten Crisi sagen wirst.“ Übers. J. S.) Lorenzo Matheu y Sanz, *La Crítica de Reflexión de Lorenzo Matheu y Sanz*, hg. v. Odette Gorsse u. Robert Jammes, in: *Criticón* 43 (1988), S. 73–188, hier S. 107.

innerhalb der Kapitel gibt es solche Aufschübe, insbesondere in Situationen, in denen die beiden Protagonisten getrennt wurden: „Doch lassen wir jetzt Critilo in so guter Gesellschaft und folgen wir ein Weilchen dem klugen Alten, der auf der Suche nach Andrenio zum Hofe des berühmten Königs Falimundo unterwegs ist.“<sup>20</sup>

Die offenen Kapitelenden dienen bei Gracián nicht wie bei Ariost der kunstvollen Verkettung verschiedener Handlungsstränge (darin ist Gracián viel weniger komplex und eloquent). Bei Gracián wird meist nicht Handlung, sondern Deutung unterbrochen. Deren Unterbrechung dient einem Aufschub der abschließenden Deutung oder einer Öffnung des Deutungsprozesses. Damit unterstreichen die Kapitelenden die kritische Ambivalenz, die in ihrer Benennung als „Crisi“ angelegt ist. Darin überblenden sich die kritische, urteilende Bezugnahme auf etwas und eine Situation der Krise im von Galen rezipierten medizinischen Sinn: die Krise als der Moment einer noch nicht gefallenen Entscheidung über Leben oder Tod.<sup>21</sup> Die Entscheidung, die bei Gracián im Raum steht, aber noch nicht getroffen ist, ist die über die Deutung. Ihre Suspension bedingt die Spannung des Romans.

In seiner Abhandlung über den Scharfsinn, *Agudeza y arte de ingenio*, reflektiert Gracián „suspensión“ als Verfahren der Wirkungssteigerung. Darin bezieht er sich v.a. auf literarische Kurzformen (insbesondere Predigten und Gedichte): Wenn der Verfasser am Anfang sein Publikum im Ungewissen lasse (etwa über die genauen Zusammenhänge seines Themas), dann warte dieses „gespannt“<sup>22</sup> darauf, wie der Diskurs enden werde. Dabei gilt – ganz typisch für Gracián: je schwieriger, verwickelter der Beginn, desto größer der Effekt der Lösung. Zu Beginn gelte es zu verzweigen, mit der Verbindung der Zweige zu enden: „Man endet verbindend, wenn man verzweigend beginnt; und damit befriedigt man angemessen die Erwartung, die darauf achtet und

20 „Pero dejémosle tan bien entretenido y sigamos un rato al prudente anciano que camina en busca de Andrenio a la corte del famoso rey Falimundo.“ Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, Crisi 8, S. 126. Übers. Köhler, S. 146.

21 Vgl. Reinhart Koselleck, „Krise“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 617–650, hier S. 619. Vgl. Glen M. Cooper, *Galen, De diebus decretoriis. From Greek into Arabic. A Critical Edition, with Translation and Commentary of Hunyan Ibn Ishaq, Kitab Ayyam Al Buhran*, Farnham u.a.: Ashgate 2011, bes. S. 100–102.

22 Vgl. die Formulierungen „llevar suspensa la mente del que atiende“ und „Va con suspensión el auditorio“. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. XLIV, S. 473 u. Disc. LIV, S. 559.



wartet, wo man enden wird.“<sup>23</sup> Gracián fasst unter „suspensión“ also zweierlei: das In-der-Luft-Hängen-Lassen des Publikums als Form der Wirkungssteigerung, aber auch das narrative Verfahren des In-der-Luft-Hängen-Lassens einer Handlung (wie er es von Ariost aufgreift). Gemeinsam ist beiden Verfahren eine Suspension im Sinne einer temporären Aussetzung der Handlung beziehungsweise der Erzählung sowie der Einlösung der Erwartung des Lesers oder Hörers.

Gracián vertagt am Kapitelende häufig die Deutung einer bestimmten Szene oder die Lösung einer Verwicklung und greift sie erst (wenn überhaupt) in einem folgenden Kapitel wieder auf. Dann jedoch stecken die Figuren und der Leser schon in der nächsten allegorischen Szene, was die erste Deutung wenn nicht hinfällig, so doch nicht mehr dringlich macht. Zum Beispiel: Nach seinem ersten Einblick in die Welt will Andrenio wieder zurück auf seine einsame Insel, in die Höhle, in der er zwischen Raubtieren aufgewachsen ist:

wozu hast du mich dann in die Welt geholt, Critilo? War ich denn nicht allein viel besser dran? Jetzt ist es so weit mit mir: Ich will wieder zurück in meine Höhle, in die Höhle meines Nichts. Halt ein! Fliehen wollen wir aus solch unerträglicher Wirrsal, ein Pfuhl ist das, keine Welt!<sup>24</sup>

¿[P]ara qué me has traído al mundo?, ¡oh Critilo! ¿No me estaba yo bien a mis solas? Yo resuelvo volverme a la cueva de mi nada. ¡Alto, huigamos de tan insufrible confusión sentina, que no mundo!<sup>25</sup>

Und man fragt sich, warum der Roman Andrenio an dieser Stelle nicht Recht gibt. Die im Text gegebenen Antworten auf seinen Wunsch umzukehren sind fadenscheinig.<sup>26</sup> Schließlich jedoch verspricht Quirón einen Ausweg: „Doch, ich kann dir ein Mittel geben“, sagte Chiron, „so einfach wie zuverlässig. Aber dafür musst du mir in der nächsten Krisis zuhören.“<sup>27</sup> Damit endet die

23 „Concluye uniendo, si comienza enramándose; y con eso satisface adecuadamente a la expectación, que le va atendiendo y aguardando dónde vendrá a parar.“ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. LIV, S. 560.

24 Gracián, *Das Kritikon*, S. 110 f.

25 Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, Crisi 6, S. 93.

26 Critilo behauptet, kein Mensch könne umkehren, wenn dem so wäre, hätten das alle schon getan und Quirón meint, bald hätte er sich daran gewöhnt. Auf Andrenios Insistieren, ob man dann nicht wenigstens die Welt ändern könnte, heißt es, das versuchen zwar die Toren, es sei aber so unmöglich wie „concertar a Castilla y descomponer a Aragón“ („Kastilien in Ordnung und Aragón in Unordnung zu bringen“). Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, Crisi 6, S. 94. Übers. Köhler, S. 112.

27 „Yo te le [un remedio] he de dar –dijo el Quirón–, tan fácil como verdadero, si me escuchas en la crisis siguiente.“ Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, Crisi 6, S. 95. Übers. Köhler, S. 112.

Krise. Eine Entscheidung, wie mit der Welt richtig umzugehen wäre, ist nicht getroffen, genauso wenig ein Ausgang aus ihr gewiesen. Vielmehr werden beide ins nächste Kapitel vertagt. Die Lösung der Krise liegt in der nächsten Krise.

Dort angelangt ist Quirón schon lange weg. Sein Andrenio gegebenes Versprechen wird vom Erzähler nachgetragen: Das Mittel, um in der Welt zurechtzukommen, bestehe darin, die Welt verkehrt herum zu sehen.<sup>28</sup> Doch das ist höchstens eine vorläufige Lösung und in jedem Fall eine dürftige, das macht der Roman schon gleich in der nächsten Begegnung der beiden Protagonisten deutlich. Sie begegnen in einer von Schlangen gezogenen und von einem Fuchs gelenkten Kutsche einem Wesen, das der Text wie folgt beschreibt: „ein Zwitter, ja eigentlich mehrere in einem, denn bald war er weiß, bald schwarz; bald jung, bald alt; bald klein, bald groß; bald Mann, bald Frau; bald Person, bald Tier, so dass Critilo sich fragte, ob das nicht der berühmte Proteus sei.“<sup>29</sup> Das gepriesene Mittel – Verkehrtherumsehen – kann nicht helfen, denn die proteische Figur wandelt sich permanent. Sie kann nicht einmal ‚andersherum‘ und somit besser gesehen, sondern muss immer wieder neu erfasst werden.

Dieser Deutungsprozess wird im Roman nicht abgeschlossen und entwickelt sich auch nicht hin zu einem besseren Verständnis. Auch darauf verweist die Tinte am Ende; denn metonymisch für die Schrift ruft sie die Vorstellung einer grundlegenden Chiffrierung der Welt auf, die immer gedeutet werden muss. Wie schon am „Diphthonghaus“ deutlich wurde, werden häufig Mängel der Welt und der Menschen in Schriftzeichen gefasst. Auch Menschen werden als „Diphthonge“ bezeichnet, wenn sie aus vermeintlich Verschiedenem und nicht Zusammengehörendem zusammengesetzt sind (etwa „ein Mann mit der Stimme einer Frau“ oder ein Mensch aus „Herr und Diener“) und das Druckzeichen des ‚&cetera‘ wird als Chiffre und Abkürzung der gesamten Welt und aller Menschen angeführt.<sup>30</sup> Die ganze Welt ist in schwer deutbarer Schrift verfasst, sagt Gracián. Sie ist ein „alterutrum“ – „eine große Chiffre, die die gesamte

28 Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, Crisi 7, S. 98. Übers. Köhler, S. 114 f.

29 „monstruo: digo, muchos en uno, porque ya era blanco, ya negro; ya mozo, ya viejo; ya pequeño, ya grande; ya hombre, ya mujer; ya persona, y ya fiera; tanto, que dijo Critilo si sería este el celebrado Proteo“. Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, Crisi 7, S. 100. Übers. Köhler, S. 116.

30 Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 4, S. 607–610. Übers. Köhler, S. 684–687. Hier und an anderen Stellen spielt auch die zeitgenössische Typographie eine wichtige Rolle. Vgl. zur Veränderung des Inhalts durch die Typographie Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 10, S. 772. Übers. Köhler, S. 871. Man muss hier natürlich an Walter Benjamins Ausführungen zur Schrift im Barock denken, die „beim Lesen nicht wie Schlacke ab[fällt].“ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 190.

Welt verschlüsselt“,<sup>31</sup> lehrt im Kapitel „Die entzifferte Welt“ („El Mundo descifrado“) der „Entzifferer“ („Descifrador“). Das Deuten ist der Treibstoff des Romans und es ist ein regenerativer Treibstoff. Denn sobald eines gedeutet ist, steht ein nächstes an beziehungsweise verwandelt sich das erste erneut.

Der Roman selbst speist sich in diese Deutungsmaschinerie ein. Auch das hebt die Tinte am Ende hervor. Gracián beschreibt seinen Roman als nicht abgeschlossen und nicht in alleiniger Hand des Autors. Denn dieser – so hebt die Vorrede des dritten Teils des Romans hervor – begeht Fehler. Gracián verknüpft die „errores“ des Autors mit den „horrores“ des Alters, der letzte Teil des Romans soll sein letztes Werk bleiben;<sup>32</sup> auch die ausführlich ausgeschmückten Leiden des Alters unterlaufen die Vorstellung einer Lebensentwicklung zum Besseren hin.<sup>33</sup> Die Fehler des Autors darf der Leser verbessern, Fehlendes ergänzen, so heißt es in der Vorrede, dafür habe er ihm die Druckränder diesmal frei gelassen<sup>34</sup> – in den vorangegangenen Teilen standen dort gliedernde Zwischenüberschriften, eine Art *Index rerum*. Der Text wird damit für ein Fortschreiben durch den Leser geöffnet; dieses ist schon allein drucktechnisch ein Schreiben in die Breite.

31 „Una gran cifra que abrevia el mundo entero“. Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 4, S. 614. Übers. Köhler, S. 691.

32 Zum letzten Teil des *Criticón* als Alterswerk und Vorwegnahme des eigenen Todes, vgl. Mercedes Blanco, „La troisième partie du *Criticón*: dernière partie ou œuvre dernière?“, in: *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 18 (2014). <http://journals.openedition.org/e-spania/23554> (abgerufen am 01.07.2019), hier S. 2.

33 Zur Verbindung der „horrores“ und der „errores“, vgl. die ersten Worte des ersten Kapitels des letzten Teils „Honores y horrores de Vejecia“: „No hay error sin autor, ni necedad sin padrino; y de la mayor, el más apasionado. Cuantas son las cabezas, tantos son los caprichos, que no las llamo ya sentencias.“ („Kein Irrtum ohne Vater, keine Dummheit ohne Pate, je größer die Torheit, desto härrischer ihre Verfechter: so viele Köpfe, so viele Schrullen, denn Meinungen möchte ich das nicht nennen.“) Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 1, S. 525. Übers. Köhler, S. 601.

34 „Muchos borrones toparás. Si lo quisieras acertar, haz de todos uno. Para su enmienda, te dejo las márgenes desembarazadas, que suelo yo decir que se introduceron para que el sabio letor las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró este.“ („Manchen Makel wirst du finden, wenn du es darauf anlegst: So mache besser gleich aus allen einen. Zum Korrigieren lasse ich dir diesmal die Ränder frei, denn diese sind ja eigentlich dazu da, damit der kluge Leser ergänzt, was der Autor vergessen hat oder was ihm entging, mithin verbessert, wo jener nicht genügte.“) Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Al que leyere, S. 522. Übers. Köhler, S. 598. Vgl. auch Mateo Alemán in seiner Vorrede des *Guzmán de Alfarache*, I, „Del mismo al discreto lector“. Die Herausgeber des *Criticón*, Sández Lailla u. Laplana, verweisen auch auf mögliche drucktechnische Zusammenhänge des Weglassens der Randnotizen: so konnten die Druckbogen besser genutzt werden. Vgl. Gracián, *El Criticón*, Tomo II, Notas complementarias, III, prel., 66, S. 544.

Dem Roman liegt ein Mangel zugrunde, der ihn antreibt. Das kann Gracián von Cervantes gelernt haben. Das Begehren nach Felisinda ist zwar, verglichen mit dem nach Dulcinea, schwach, doch lässt ‚das leere Phantasma Dulcinea‘,<sup>35</sup> welches den *Quijote* voran und, etwa durch die Binnenerzählungen, ins Paradigma treibt, Schlussfolgerungen auf den Treibstoff des Erzählens bei Gracián zu. Das Begehren, um das es hier jedoch geht, ist ein Begehren nach Deutung. Das belegt auch Graciáns Umgang mit der Körperlichkeit seiner Protagonisten.

Die Protagonisten des *Criticón* essen nicht, die Befriedigung ihrer körperlichen Bedürfnisse wird nicht erzählt. Gracián reflektiert dieses Nicht-Erzählen in Bezugnahme auf Cervantes (und damit auf den Ritterroman). Auch wenn Cervantes nie direkt genannt wird,<sup>36</sup> kann man an verschiedenen Stellen des *Criticón* Anspielungen vermuten: etwa im Kontext einer satirischen Bücherkritik, in der neben allerlei Dichtung auch die Ritterromane kritisiert werden.<sup>37</sup> Für die Frage nach dem Abenteuer am interessantesten ist eine von den Zeitgenossen als *Quijote*-Anspielung wahrgenommene Stelle<sup>38</sup> kurz vor dem Ende des Romans, wo ein „Hofmann“ zu den beiden Protagonisten sagt, sie müssten jetzt noch einmal schnell etwas essen, sonst rufe der Roman zu viel Kritik hervor: „Gehen wir hinunter zum Essen, es soll kein schlichter Leser sagen können: ‚Wovon leben denn eigentlich diese Leute, die uns nicht essend vorgeführt werden, immer nur philosophierend.‘“<sup>39</sup> Was Critilo und Andrenio essen und wann, erfahren wir – abgesehen von dieser ironischen Bemerkung des Hofmanns – nicht. Auch nicht, welche Kleidung sie tragen, wie ihr Körperbau beschaffen ist, wo und wie sie schlafen – alles Dinge, von denen im *Quijote* in ironischer Abgrenzung zu der meist sterilen Körperlichkeit der

35 Vgl. Martin von Koppenfels, „Dulcinea und die cervantinische Maschine“, in diesem Band, S. 133–158.

36 Deutlich ist eine Anspielung auf den *Quijote* in seiner Abhandlung *El Discreto*, wenn es dort heißt, nicht alle lächerlichen Figuren kämen aus der Mancha. Dort in „XX. Contra la hazañería. Sátira“. Baltasar Gracián, *Obras completas*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011, S. 325.

37 Dabei sagt die Figuration der „Ordnung“, diese kämen aus „irgendeiner Barbierstube“. Romera-Navarro sieht darin eine Anspielung auf den *Quijote*, in dem Sancho sagt, es werde wohl keine Barbierstube geben, in der nicht ihre Taten zu sehen seien (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Teil II, Kap. 71). Vgl. Gracián, *El Criticón*, Segunda Parte, Crisi 1, S. 264. Übers. Köhler, S. 306. Der Kommentar von Romera-Navarra findet sich in: Baltasar Gracián, *El Criticón*, hg. v. Miguel Romera-Navarro, Philadelphia: University of Pennsylvania Press u.a. 1939, Bd. 2, S. 35, Anm. 132.

38 Vgl. Matheu y Sanz, *La Crítica de Reflexión*, S. 108.

39 „Y bajemos a comer, no diga el otro simple letor: ‚¿De qué pasan estos hombres, que nunca se introducen comiendo ni cenando, sino filosofando?‘“ Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi 10, S. 776. Übers. Köhler, S. 875. Gracián greift hier das Sprichwort „Primum vivere, deinde philosophari“ auf.

Ritterbücher nicht geschwiegen wird,<sup>40</sup> sondern die vielmehr detailliert ausbreitet werden; man denke nur an die Vorstellung von Quijotes beziehungsweise Quijanos typischer Ernährung zu Beginn des *Quijote*<sup>41</sup> und an Sanchos große Freude an jedem Essen sowie die diversen Hervorhebungen von Ausscheidungsprozessen.

Eben all dies machen die Helden Gracián nicht. Nichtsdestotrotz ist der Körper in all seinen Funktionen präsent: als gedeuteter. Wie und was gegessen und welche Kleidung getragen wird, genauso wie die Funktionen der Glieder und Organe, alles ist Gegenstand der Deutungsmaschinerie des Romans. Diese treibt im Gespräch den Roman an. In diesen Prozess wird auch die gesuchte Mutter und Frau eingespeist: In dem Moment, als im Roman klar wird, dass die beiden Protagonisten sie nicht finden werden, wird sie in ihrer allegorischen Funktion als Verkörperung der Glückseligkeit zum Gegenstand eines gelehrten, deutenden Disputs – unter Männern.<sup>42</sup>

Jedoch erschöpft sich der Körper bei Gracián nicht in seiner Deutung, sondern – und damit komme ich zum letzten Treibstoff des Romans und zurück zum Abenteuer – er erscheint in einer erzählerischen Gegenbewegung zur Deutung wieder als Handlungsträger. Ausgangspunkt sind hier Redewendungen und Sprichwörter, die bei Erasmus zu den *Topoi*, oder, wie er sie nennt, *loci communes*, zu zählen sind. Einmal werden die Protagonisten von einem Menschen geleitet, der, je nach Bedarf, sehr groß oder sehr klein sein kann, und just in dem Moment, als wiederum ein vermeintlich gefährliches Ungeheuer sie angreift, sich so klein macht, dass er „in einem seiner Schuhe

40 Bei der Büchervernichtung, die der Pfarrer und der Barbier im sechsten Kapitel im Haus des Quijote vornehmen, wird eben jene Qualität als besondere hervorgehoben. Über „Tirant lo Blanc“ sagt der Pfarrer: „Digoos verdad, señor compadre, que por su estilo es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen.“ („Ich schwöre Euch, lieber Freund, die Art, in der dies Buch erzählt ist, macht es zum besten auf Erden: Da essen die Ritter, schlafen und sterben in ihren Betten und setzen vor dem Tod ihr Testament auf, alles Dinge, die sich in keinem anderen Buch dieser Gattung finden.“) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española 2015, Primera Parte, Capítulo VI, S. 66. Miguel de Cervantes Saavedra, *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*, hg. u. übers. v. Susanne Lange, München: Hanser 2008, S. 67.

41 „Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.“ („Mittags ein Eintopf mit mehr Rind als Hammel, am Abend meist saures Haschee, am Samstag fromme Eier mit Speck, Linsen am Freitag, am Sonntag als Dreingabe ein Täubchen, so waren drei Viertel seiner Einkünfte verzehrt.“) Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, Capítulo I, S. 27. Übers. Lange, S. 29.

42 Vgl. Gracián, *Criticón*, Tercera Parte, Crisi 9.

steckte<sup>43</sup>, später dann als „Nun-wieder-Riese“<sup>44</sup> reüssiert. Das Ungeheuer ist der Neid, wie der gewitzte Führer erklärt, daher ist sein vermeintliches Kleinsein auch der beste Schutz dagegen. Dass er sich in einem Schuh versteckt, ist aber nicht eigentlich klug, sondern setzt ein geläufiges Sprichwort um: „Meter a uno en un zapato“ („Jemanden in einen Schuh stecken“),<sup>45</sup> was ungefähr „jemanden in die Enge treiben“ bedeutet. Gracián nimmt die Redewendung wörtlich und spinnt aus ihr ein Stück Handlung.

Gracián macht aus einzelnen Redewendungen (Abenteuer-)Erzählungen. So basiert etwa das Kapitel „La verdad de Parto“ („Die Wahrheit in Kindsnöten“)<sup>46</sup> auf der von Terenz geprägten Sentenz „Obsequium amicos, veritas odium parit“ („Gefälligkeit schafft Freunde, Wahrheit Hass“), die Erasmus kommentiert.<sup>47</sup> Daraus spinnt Gracián eine kleine Erzählung: Er erläutert nicht, dass oder warum die Wahrheit Hass gebiert, sondern er erzählt, wie die Wahrheit als Figur tatsächlich ein Kind, nämlich den Hass bekommt. Die Protagonisten fliehen mit anderen vor diesem Ungeheuer, kommen in eine ganz gläserne Stadt, werden wieder vom Getümmel der Menge fortgerissen – ins nächste Kapitel. Dieses Geschehen wiederum kommentieren die Figuren unter Bezugnahme auf andere Sprichwörter, etwa „Veritatem temporis filiam esse“<sup>48</sup> oder „noche mala y parir hija“ (Köhler übersetzt: „Die Mühsal jener langen Nacht hat nur ein Mädchen hervorgebracht.“)<sup>49</sup>. Jedes Sprichwort, jede Sentenz ist

43 „metido en uno de sus zapatos, tamañito“, Gracián, *El Criticón*, Segunda Parte, Crisi 13, S. 495 f. Übers. Köhler, S. 569.

44 „ya otra vez gigante“, Gracián, *El Criticón*, Segunda Parte, Crisi 13, S. 498. Übers. Köhler, S. 572.

45 Vgl. Diccionario de Autoridades 1734: „meterle en un puño, ò en un zapato. Phrase, que vale confundir, avergonzar ò estrechar à alguno, de suerte que no se atreve à responder.“

46 Gracián, *Criticón*, Tercera Parte, Crisi 3.

47 Desiderius Erasmus Roterodamus, „II ix 53. Obsequium amicos, veritas odium parit. Flattery wins friends and truth engenders hate“, in: ders., *Adages II vii to III iii 100*, übers. u. komm. v. R.A.B. Mynors, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 1992 (= *Collected Works of Erasmus*, hg. v. Alexander Dalzell u.a., Bd. 34), S. 110–111. Erasmus bezieht sich auf Terenz, Persius, Donatus, Cicero, Pindar, Athenaeus.

48 Ausgehend von Aulus Gellius in zahlreichen Bildern und Emblemata der frühen Neuzeit umgesetzt. Vgl. Fritz Saxl, „Veritas filia temporis“, in: *Philosophy & History. Essays presented to Ernst Cassirer*, hg. v. Raymond Klібansky u. H. J. Paton, Oxford: Clarendon Press 1936, S. 197–222. 1536 gemeinsam mit *Veritas parit odium* bei Marcolino gedruckt. Gracián zitiert das Sprichwort nicht direkt, spielt aber mehrmals darauf an, am deutlichsten Gracián, *Criticón*, Tercera Parte, Crisi 3, S. 592. Übers. Köhler, S. 667.

49 Gracián, *Criticón*, Tercera Parte, Crisi 3, S. 592. Übers. Köhler, S. 668.

bei Gracián selbst ein *concepto*<sup>50</sup> und damit Ort vielfältiger Beziehungen, hier wird die Mikrostruktur des Romans beobachtbar. Das Sprichwort als der Allegorie verwandte Figur ermöglicht das.<sup>51</sup> Die Erzählungen, die daraus entstehen, sowie die damit verbundenen hermeneutischen Beziehungen und Spannungen sind die Abenteuer des *Criticón*.

#### 4. Schluss

Die Abenteuer, welche die Protagonisten durchlaufen, sind keine Prüfungen ihrer selbst, auch nicht Prüfungen ihres Reifegrades; denn dieser steigert sich kaum. Die Szenen sind Prüfungen des Bedeutens, wobei ich mit ‚bedeuten‘ mindestens zweierlei fassen möchte: Einerseits wird alles erzählte Geschehen im Gespräch einer vermeintlich ent-täuschenden Analyse und Kritik unterzogen, ein offener und unabgeschlossener Prozess. Andererseits erweist sich das Romangeschehen (häufig) als Auserzählungen von sprachlich komprimierten Deutungen von Welt, wie etwa einem Sprichwort, Emblem oder Aphorismus. Beides ist als Entwerfen eines vielgliedrigen und scharfsinnigen Beziehungsnetzes gedacht. Zwischen einzelnen Elementen der Erzählung genauso wie der Deutung entstehen vielfältige Beziehungen, etwa in Form von semantischen oder klanglichen Entsprechungen, thematischen Variationen oder metonymischen Fortführungen. Diese Beziehungen, die Gracián in seiner Abhandlung über den Scharfsinn theoretisch erkundet, sind gleichermaßen Formen der Bändigung wie der Provokation von Fülle. Erzählen und Deuten gehen verbunden durch dieses Netz ineinander über; vielleicht ist das der wichtigste Beitrag, den Gracián zur Poetik des Romans leistet: In der potenziellen Unendlichkeit dieser Erzählform liegt ihre Modernität.

50 Vgl. die Formulierung „cualquiera sentencia es concepto“, Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. XXIX, S. 334.

51 Zur Nähe von Allegorie und Sprichwort vgl. etwa die Einleitung von Erasmus zu seinen Adagia: Desiderius Erasmus Roterodamus, „Introduction“, in: ders., *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Margaret Mann Phillips, komm. v. R.A.B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: University of Toronto Press 1982 (= *Collected Works of Erasmus*, hg. v. Alexander Dalzell u.a., Bd. 31), S. 3–28, bes. S. 4. Vgl. Quintilian, *Institutionis Oratoriae Libri XII, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, V, 11, 21.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*, hg. u. übers. v. Susanne Lange, München: Hanser 2008.
- , *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española 2015.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius, „II ix 53. Obsequium amicos, veritas odium parit. Flattery wins friends and truth engenders hate“, in: ders., *Adages II vii to III iii 100*, übers. u. komm. v. R.A.B. Mynors, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 1992 (= *Collected Works of Erasmus*, hg. v. Alexander Dalzell u.a., Bd. 34), S. 110–111.
- , „Introduction“, in: ders., *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Margaret Mann Phillips, komm. v. R.A.B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: University of Toronto Press 1982 (= *Collected Works of Erasmus*, hg. v. Alexander Dalzell u.a., Bd. 31), S. 3–28.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, hg. v. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala u. José M. Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004.
- , *El Criticón*, hg. v. Luis Sánchez Laílla u. José Enrique Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2016.
- , *El Criticón*, hg. v. Miguel Romera-Navarro, Philadelphia: University of Pennsylvania Press u.a. 1939, Bd. 2.
- , *Das Kritikon*, übers. v. Hartmut Köhler, Frankfurt a. M.: Fischer 2001.
- , *Obras completas*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011.
- Quintilian, *Institutionis Oratoriae Libri XII, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

### Forschungsliteratur

- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Blanco, Mercedes, „La troisième partie du Criticón: dernière partie ou œuvre dernière?“, in: *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 18 (2014). <http://journals.openedition.org/e-spania/23554> (abgerufen am 01.07.2019).
- Checa, Jorge, „Gracián lector de Ariosto: Huellas del Orlando furioso en el Criticón“, in: *Hispania* 71.4 (1988), S. 743–751.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne 1530–1650: Recherches sur l'influence du ‚Roland furieux‘*, Bordeaux: Institute d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux 1966.
- Cooper, Glen M., *Galen, De diebus decretoriis. From Greek into Arabic. A Critical Edition, with Translation and Commentary of Hunyan Ibn Ishaq, Kitab Ayyam Al Buhran*, Farnham u.a.: Ashgate 2011.



- Ehrlicher, Hanno, „Über die Kunst, Graciáns Kunst der Allegorie zu verstehen. Allegorieforschung allgemein und in der Gracianistik“, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, Berlin: Ch.A. Bachmann 2015, S. 84–100.
- Koppenfels, Martin von u.a., „Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe“, *DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ (FOR 2568)*, Ludwig-Maximilians-Universität München. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/index.html> (abgerufen am 08.06.2021).
- Koselleck, Reinhart, „Krise“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 617–650.
- Matheu y Sanz, Lorenzo, *La Crítica de Reflexión de Lorenzo Matheu y Sanz*, hg. v. Odette Gorsse u. Robert Jammes, in: *Criticón* 43 (1988), S. 73–188.
- Saxl, Fritz, „Veritas filia temporis“, in: *Philosophy & History. Essays presented to Ernst Cassirer*, hg. v. Raymond Klibansky u. H. J. Paton, Oxford: Clarendon Press 1936, S. 197–222.
- Schumm, Johanna, „Zu einer barocken Romanpoetik der Krise. Graciáns *Criticón*“, in: *Poetiken des Scheiterns*, hg. v. Agnieszka Komorowska u. Annika Nickenig, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.
- Stierle, Karlheinz, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313.



# Abenteurerin, Affekt, Alterität im Roman zwischen Barock und Aufklärung

Am Beispiel von August Bohses *Ariadne von Toledo* (1699)

Katja Barthel

Der Begriff Abenteurer weist eine semantische Überdeterminiertheit auf, die sich seit dem frühen 18. Jahrhundert auch anhand von Lexikoneinträgen nachvollziehen lässt. Nachschlagewerke wie Zedlers *Universallexikon* (1732) oder Hübners *Reales Staats-, Zeitungs- und Conversations-Lexikon* (1737) nehmen die Lemmata „Abentheuer“ und „Avanturier“ auf, was auf ältere Enzyklopädien nicht zutrifft.<sup>1</sup> Das Abenteurer wird zum Gegenstand eines lexikografischen Diskurses, im Rahmen dessen der Begriff zuvor nicht verhandelt worden war. Von einer semantischen Fixierung kann aber kaum die Rede sein. Im Gegenteil, die Lexikoneinträge dokumentieren sogar gegensätzliche Wortbedeutungen, die auf unterschiedliche historische Konfigurationen in der Semantik von Abenteurer verweisen.

So heißt es in Zedlers *Universallexikon* unter dem Lemma „Abentheuer“: „Eigentlich, und nach seinem Ursprunge ist dieses kein teutsches, sondern ein Frantzösisches Wort *par aventure*, es lauffe wie es wolle“, wie der „Zufall“ will.<sup>2</sup> Der Abenteurer, der „Avanturier“, sei laut Zedler „bey der Militz ein Freywilliger, oder Wagehalß, welcher sich [...] zu gefährlichen Unternehmungen [...]

1 In älteren Lexika sind die Lemmata ‚Abenteurer‘, ‚Avanturier‘, lat. ‚casus‘, ‚casus mirificus‘ nicht enthalten, z. B. nicht in Johann Heinrich Alsted, *Encyclopaedie* (1630), Johann Jacob Hofmann, *Lexicon Universale Historico-Geographico-Chronologico-Poetico-Philologicum* (1698), Amaranthes [d.i. Gottlieb Siegmund Corvinus], *Frauenzimmer-Lexicon* (1715). Erste Belege finden sich Anfang des 18. Jahrhunderts: Johann Hübner (Hg.), *Curieuses Natur-Kunst-Gewerck und Handlungs-Lexicon*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1712, S. 133; Johann Theodor Jablonski, *Allgemeines Lexikon der Künste und Wissenschaften*, Leipzig: Thomas Fritsch 1721, S. 3. In der ersten Ausgabe von Johann Hübner (Hg.), *Reales Staats- und Zeitungs-Lexicon*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1704, sind die Lemmata nicht enthalten; soweit ersichtlich erst in der Aufl. 1737, S. 158.

2 „Abentheuer“, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 1 (A–Am), Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732, S. 104. Die Semantik der altfrz. Adverbialwendung *par aventure* reicht von ‚zufällig‘, ‚aus Zufall‘ bis hin zu ‚vielleicht‘, vgl. Franz Lebsanft, „Die Bedeutung von altfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zur Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin u. Boston: De Gruyter 2006, S. 311–338, hier S. 319.

gebrauchen lasset“.<sup>3</sup> Die Vorstellung vom militärischen Handlanger, der sich in den Dienst Dritter stellt und für beliebige Zwecke einsetzen lässt, impliziert ein Handlungskonzept, das Furchtlosigkeit und Geschick voraussetzt, in erster Linie aber die Bereitschaft erfordert, das individuelle Handeln den Entscheidungen übergeordneter Instanzen unterzuordnen. Nach dieser Lesart setzt sich der Avanturier wagemutig einem Geschehen aus, das er nur in geringem Maße kontrolliert und dessen ungewissen Ausgang er akzeptieren muss, ohne im Detail die komplexen Zusammenhänge zu kennen („es lauffe wie es wolle“). Gleichzeitig dokumentiert Zedlers Lexikon weitere semantische Facetten. Eine andere Lesart verbindet sich mit dem Abenteurer im Bereich der Ökonomie; hier verweist der Begriff auf „Handwercks=Leute[]“, die „auf eigene Kosten und Abentheuer einen Handel [...] treiben“, eine Investition wagen und etwas produzieren, das nicht bestellt wurde, kurz: „die es darauf ankommen lassen“. Oder die im Gegenteil „auf bestellte Arbeit warten, und also den sichersten Weg gehen“.<sup>4</sup> Im Unterschied zum militärischen Handlanger legt der Unternehmer, ob auf sicheren oder unsicheren Gewinn spekulierend, die übergeordneten Ziele seines Handelns selbstständig fest und versucht vorausschauend und kalkulierend persönliche Interessen lang- wie mittelfristig durchzusetzen. Dieses aktivische Moment ist auch im juristischen Bereich präsent. Das Abenteuer ist Bestandteil kursächsischer Gesetzestexte: „[I]nzwischen ist [das Wort Abentheuer] [...] so bräuchlich [...], daß es so gar in die Chur= und Fürstl. Constitution [...] eingerücket worden“.<sup>5</sup> Zitiert wird ein seit 1482 geltender Erlass mit der Aufforderung an die Städte, darauf zu achten, dass den Gastwirten bei der Besteuerung ein „ehrlicher erträglicher Gewinn gegönnet werde“ und der Wirt „vor seine Sorge, Abentheuer und Mühe einen ziemlichen Gewinn habe“.<sup>6</sup> Wer selbstgewählte Ziele mit Umsicht, Risikobewusstsein und Einsatzbereitschaft verfolgt, so diese Lesart, darf zu Recht von seiner Anstrengung einen Vorteil erhoffen.

Im 17./18. Jahrhundert verändern Tendenzen der Rationalisierung nicht nur Kultur und Gesellschaft,<sup>7</sup> sondern auch die Semantik des Abenteurers. Durch

3 ‚Avanturier‘, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 2 (An–Az), Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732, S. 2100.

4 ‚Abentheuer‘, in: *Zedlers Universal-Lexicon*, S. 104.

5 ‚Abentheuer‘, in: *Zedlers Universal-Lexicon*, S. 104.

6 ‚Abentheuer‘, in: *Zedlers Universal-Lexicon*, S. 104.

7 Vgl. Norbert Elias, „Zusammenfassung. Entwurf einer Theorie der Zivilisation“, in: ders., *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Band 2: *Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf einer Theorie der Zivilisation*, hg. v. Heike Hammer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (= *Gesammelte Schriften in 19 Bänden*, hg. v. Heike Hammer u. Reinhard Blomberg, Bd. 3, 2), S. 323–465, hier S. 369 ff.

die Verwendung des Begriffs im Zusammenhang mit literarischen, kulturellen, militärischen, ökonomischen und juristischen Sachverhalten weiten sich die semantischen Facetten – wie schon im 12. Jahrhundert – erneut aus.<sup>8</sup> Indem Zedlers *Universallexikon* auf diese teils konfligierenden Semantiken referiert, ohne sie zeitlich und konzeptionell einzuordnen, entsteht eine eigentümliche Polysemie, eine Doppelstruktur des ‚sowohl als auch‘: Der Abenteurer nach Zedler’scher Definition akzeptiert einerseits überindividuelle, weltliche oder transzendente, Instanzen und darf, indem er sich ihnen unterordnet, davon ausgehen, dass alles, was ihm widerfährt, für ihn bestimmt sei. Andererseits ist er rational Handelnder, der nach eigenem Kalkül taktiert und einen persönlichen Gewinn erstrebt – sei er ökonomischer, sozialer oder erotischer Art, und dieser sei ihm aufgrund der investierten Mühe ausdrücklich vergönnt.

Das Abenteuerdispositiv ist in der Dichtung überwiegend als ein männlich konnotiertes Erzählschema bekannt. Doch wie steht es mit den Abenteurerinnen? Welche Art von weiblichen Abenteuerfiguren gestaltet die Literatur zwischen Barock und Aufklärung? Hat die Polysemie der Abenteuersemantik, wie sie Zedlers *Universallexikon* dokumentiert, einen Einfluss auf die Konstruktion weiblicher Abenteuerfiguren? Im galanten Roman um 1700 tauchen in nicht unerheblicher Zahl auch weibliche Haupt- und Titelfiguren auf, die unter anderem zu ungewöhnlichen Unternehmungen in die Fremde aufbrechen.<sup>9</sup> Mit dem Barockroman (höfisch-historischer, pikarischer, bukolischer Schäferroman) und seinen Frauenfiguren lässt sich der galante Roman nicht gleichsetzen, gestaltet wird hier vielmehr ein „neues, an französischen Vorbildern orientiertes Erzählmodell, das sich keinem der [barocken Romantypen] zuordnen lässt.“<sup>10</sup> Das Forschungsinteresse an der

- 
- 8 Mit der Übernahme des altfrz. Begriffs *aventure* ins Mittelhochdeutsche erfährt der Begriff Ende des 12. Jahrhunderts eine semantische Erweiterung. Mhd. *aventure* verweist auf so unterschiedliche Semantiken wie unvorhersehbares Ereignis, Zufall, Geschick, Schicksal, Wunder, Geheimnis, Schatz, risikoreiches Unternehmen, ritterliche Herausforderung, Kampf, Turnier, Krieg, Risiko, Gefahr sowie auf verschiedene Formen der sprachlichen Darstellung beziehungsweise des Erzählens über diese Arten von Geschehen; vgl. Klaus-Peter Wegera, „mich en habe diu âventiure betrogen“. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen“, in: *Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension. Festschrift für Oskar Reichmann zum 65. Geburtstag*, hg. v. Vilmos Ágel u.a., Tübingen: Niemeyer 2002, S. 229–244, hier S. 234.
- 9 Vgl. Katja Barthel, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016.
- 10 Achim Aurnhammer u. Nicolas Detering, *Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 208 f.

Galanterie wuchs in den letzten Jahren deutlich an,<sup>11</sup> doch fehlen Studien, die das Abenteuermotiv und Figurenkonzeptionen der galanten Abenteurerin untersuchen. Angesichts des kaum bearbeiteten Forschungsfeldes trägt der vorliegende Beitrag explorativen Charakter.<sup>12</sup> Am Roman *Ariadnens königlicher Prinzessin von Toledo Staats- und Liebes-Geschichte* (1699) von August Bohse alias Talander (1661–1740) werden zwei Fragekomplexe diskutiert: (1) Was motiviert die Hauptfigur Ariadne – eine Prinzessin von höchster Herkunft, deren soziales Umfeld klar definierte Erwartungshaltungen hinsichtlich ihrer ständischen Zukunft hat –, mutwillig den Hof des Vaters zu verlassen und als Abenteurerin über mehrere Jahre in der Fremde umherzustrreifen? Ist die polyseme Abenteuersemantik nach Zedler für die Konzeption der weiblichen Abenteuerfigur relevant? (2) Die Protagonistin gelangt durch ihre Flucht vom Hof bis nach Algerien und kommt mit anderen Religionen und Kulturen in Kontakt. Von Interesse ist daher, wie der Roman das Verhältnis von Geschlecht, Religion und Alterität inszeniert. Das Abenteuermotiv, so die zu überprüfende These, flexibilisiert geschlechterspezifische, religionsbezogene und ethnische Normalitätserwartungen, Vorurteile und Gewissheiten. Die Inszenierung verschiedener christlicher wie muslimischer Frauenfiguren zeigt, wie normative Geschlechterrollen und religiöse Standpunkte vorübergehend an Verbindlichkeit verlieren. Allerdings führt dies keineswegs zu einer hierarchie- und geschlechtsneutralen Interaktion, vielmehr entfalten sich zwischen den Frauenfiguren und innerhalb der von ihnen angeeigneten Interaktionssphären neue Hierarchien und Machtverhältnisse, die einige der

11 Vgl. Isabelle Stauffer, *Verführung zur Galanterie. Benehmen, Körperlichkeit und Gefühlsinszenierungen im literarischen Kulturtransfer 1664–1772*, Wiesbaden: Harrassowitz 2018; Daniel Fulda u. Jörn Steigerwald (Hgg.), *Um 1700. Die Formierung der europäischen Aufklärung. Zwischen Öffnung und neuerlicher Schließung*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016; Ruth Florack u. Rüdiger Singer (Hgg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin u. New York: De Gruyter 2012; Dirk Rose, *Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold/Menantes*, Berlin u. New York: De Gruyter 2012; Jörn Steigerwald, *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*, Heidelberg: Winter 2011; Florian Gelzer, *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland*, Tübingen: Niemeyer 2007; Thomas Borgstedt u. Andreas Solbach (Hgg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden: Thelem 2001; Olaf Simons, *Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720*, Amsterdam: Rodopi 2001.

12 Eine anregende Studie stammt von Jennifer Villarama, *Die Amazone. Geschlecht und Herrschaft in deutschsprachigen Romanen, Opernlibretti und Sprechdramen (1670–1766)*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015.

Frauen (z. B. die Hauptfigur) privilegieren und Autonomieimpulse setzen, andere Frauenfiguren jedoch dominieren oder sogar zerstören.

### 1. Motive zur Flucht und externe Affektfokalisierung

Ariadne von Toledo, die Tochter des spanischen Königs Alerico, die am Beginn des Romans als „Feindin aller verliebten Regungen“<sup>13</sup> eingeführt wird, soll den militärisch erfolgreichen und wegen seiner Kriegsflotte mächtigen Herzog Ramiro von Braganza heiraten. Ariadnes Vater erhofft von diesem Bündnis Unterstützung für das Reich „wider die Mohren“.<sup>14</sup> Die Protagonistin lehnt jedoch die Zwangsehe ab, denn Ramiro gilt als „meist-verlebt“.<sup>15</sup> Ariadne: „Es wäre mir der Todt viel angenehmer/ als da ich eine höchst widrige Vermählung mit dem alten Hertzog von Braganza aus Zwang des Königes eingehen soll.“<sup>16</sup> Auch Prinz Siegerich von Arragonien, der „die Mohren gedehmütiget/ und [...] vierzig tausend erleget hatte“, ist ein Held im Kampf gegen die Fremden.<sup>17</sup> Er bietet Ariadne seine Hilfe an, der Ehe mit Ramiro zu entgehen und hofft auf Gegengunst.<sup>18</sup> Ariadne indes zweifelt: „alle Welt [will] mich nöthigen/ daß ich lieben soll/ da ich so schlechte Lust darzu habe/ meine Freyheit bereits zu verkauffen“.<sup>19</sup> Die Prinzessin zeigt zunächst kein Interesse, überhaupt eine Liebesbeziehung einzugehen.

Bohse verknüpft den Liebeskonflikt mit historischen Ereignissen sowohl des Mittelalters als auch seiner eigenen Gegenwart, des 17. Jahrhunderts. Die Zeitebenen werden durch ein komplexes Konfliktszenario verklammert, das auf das Verhältnis von Okzident und Orient verweist – die Bedrohung durch die ‚Mohren‘. Der Begriff ‚Mohr‘ bezog sich im Mittelalter und der Frühen Neuzeit zum einen auf Menschen aus dem nordafrikanischen Raum allgemein,<sup>20</sup> zum anderen steht er für den islamischen Glauben und zudem

13 Talander [d.i. August Bohse]: *Ariadnens königlicher Printzeßin von Toledo Staats- und Liebes-Geschichte: Nebst einer Vorrede, wie weit die unter seinem Nahmen herausgekommne Liebenswürdige Europäerin Constantine vor seine Arbeit zu halten/ Zu vergönnter Gemüths-Ergötzung an das Licht gegeben von Talandern*, Leipzig: Johann Ludwig Gleditsch 1699, S. 2.

14 Bohse, *Ariadne*, S. 8.

15 Bohse, *Ariadne*, S. 18.

16 Bohse, *Ariadne*, S. 13.

17 Bohse, *Ariadne*, S. 1.

18 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 17.

19 Bohse, *Ariadne*, S. 21.

20 Vgl. „Mohr“, in: *Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 21 (Mi–Mt), Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1739, S. 864–866, hier S. 864.

bezeichnet er die ethnische Gruppe der im Mittelalter ‚Mohren‘ genannten Mauren – zum Islam konvertierte Berberstämme aus den Gebieten Marokko, Tunesien und Algerien (wohin es Ariadne verschlägt), die seit dem 8. Jahrhundert die arabische Expansion auf der Iberischen Halbinsel unterstützt hatten.<sup>21</sup> Auch Toledo gehörte vom 8. bis 11. Jahrhundert als *Ṭulayṭula* zum maurischen Gebiet Al-Andalous, dem unter arabischer Hegemonie stehenden südlichen Teil der Iberischen Halbinsel. Mit einer Heldin aus Toledo ist daher ein für den Kulturkampf sowie Kulturtransfer zwischen Okzident und Orient hoch symbolischer Ort gewählt, denn nach der christlichen Rückeroberung Toledos durch die Spanier im Jahr 1085 blieb die Stadt ein kulturelles Zentrum, das unter anderem für die Übersetzung arabischer wie griechisch-antiker Schriften ins Lateinische und Romanische bekannt war, was ihre Rezeption im europäischen Kulturraum erst ermöglichte.<sup>22</sup> Die Reconquista kämpfte indes entschieden gegen die maurische Herrschaft und die andalusisch-islamische Kultur.<sup>23</sup> Etliche Muslime und vom Islam zum Christentum zwangskonvertierte Spanier (Morisken) flüchteten nach Nordafrika beziehungsweise in die Gebiete des Osmanischen Reiches. Damit ist ein zweites Bedrohungsszenario beziehungsweise die zweite Zeitebene angesprochen, die der Roman aufruft: Die Expansion des Osmanischen Reiches, ein für Europa im 14.–17. Jahrhundert zentrales Geschehen. Die Bezeichnung ‚Mohr‘ übernimmt in jener Zeit die Konnotation „schwarzer türkischer Mann“<sup>24</sup> und verweist nun auf das politische Machtstreben des Osmanischen Reiches, das im 16./17. Jahrhundert seine größte Ausdehnung erreicht hatte. Über den Nahen Osten, weite Teile Nordafrikas (Algerien eingeschlossen) sowie den Balkan drängte das Osmanische Reich strategisch gen Mitteleuropa.<sup>25</sup> Die Belagerung Wiens 1683

- 
- 21 Vgl. André Clot, *Das maurische Spanien. 800 Jahre islamische Hochkultur in Al Andalus*, Düsseldorf: Patmos 2004; Michael Brett u. Werner Forman, *Die Mauren. Islamische Kultur in Nordafrika und Spanien*, Luzern: Atlantis 1986.
- 22 Vgl. Graham Barrett, „Toledo“, in: *The Oxford Dictionary of Late Antiquity*, Bd. 2: J–Z, hg. v. Oliver Nicholson, Oxford: Oxford University Press 2016, S. 1507; Fukuzo Amabe, *Urban Autonomy in Medieval Islam. Damascus, Aleppo, Cordoba, Toledo, Valencia and Tunis*, Leiden u. Boston: Brill 2016, bes. S. 118–139.
- 23 Vgl. Annette Simonis, „Don Quijote und Ricote. Die Begegnung mit dem ‚letzten Morisken‘ und ihre verborgene utopische Funktion in Cervantes‘ Roman“, in: *Poesie in reinstes Gold verwandeln ...: Cervantes‘ Don Quijote in Literatur, Kunst, Musik und Philosophie*, hg. v. Ute Jung-Kaiser u. Annette Simonis, Hildesheim: Olms 2016, S. 49–66, hier S. 52.
- 24 Johann Valentin Andreae, *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*, Anno 1459, Nachdruck, Straßburg: Zetzer und Scher 1616, abgedruckt in: Albrecht Schöne, *Die Deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse*, Bd. 3: *Das Zeitalter des Barock*, 3. Aufl., München: Beck 1988, S. 286–296, hier S. 292.
- 25 Vgl. Josef Matuz, *Das Osmanische Reich. Grundlinien seiner Geschichte*, 6. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010; Ulrich Menzel, *Imperium oder Hegemonie?*



markiert einen Höhe- wie Endpunkt des islamischen Expansionsstrebens und erschütterte das christliche Europa fundamental. Zum Entstehungszeitpunkt des Romans lag dieses Ereignis historisch noch nicht lange zurück. Einerseits war die Erfahrung des muslimischen Feindes, der die Stadtmauern Wiens bereits erklommen hatte und die ‚christliche Bastion Europa‘ einzunehmen drohte, im kollektiven Gedächtnis weiterhin präsent. Andererseits war die sogenannte Türkengefahr, wie es zeitgenössisch hieß, vorerst gebannt.

Auch der Roman *Ariadne* weist eine thematische Spannung von Abwehr und Hinwendung zum religiös-kulturell Anderen auf. Während Ariadnes Umfeld den ‚Mohren‘ aggressiv entgegentritt und sowohl Ramiro von ‚Braganza‘ als auch Siegerich von ‚Arragonien‘<sup>26</sup> die muslimischen Angreifer entschlossen bekämpfen, führt der Weg der Protagonistin geradewegs in das Gebiet des Feindes – über Südfrankreich, Italien, entlang der nordafrikanischen Küste nach Algerien in die Heimat der maurischen Berberstämme. An den großen Handelsrouten des Mittelmeerraums, wo zahlreiche Kontakte zwischen der europäischen und der muslimisch-afrikanischen Welt entstanden,<sup>27</sup> spielt unter anderem Ariadnes Geschichte. Als exotischer Schauplatz sind Afrika und Asien aus dem höfisch-heroischen Barockroman und dem barocken Trauerspiel bekannt, doch lässt sich Bohses *Ariadne* nicht in diese Tradition stellen. Die barocken Texte verlegen die Handlung im Sinne einer „Poetik der Distanzierung“ in eine vorchristliche, mythische Vorvergangenheit, das Geschehen ist zeitenthoben und dient der Panegyrik (meist männlicher) heroischer Größe.<sup>28</sup> Bohses Roman hingegen ist mit der Referenz auf die Osmanen beziehungsweise die Mauren in einer konkret datierbaren Gegenwart und Vergangenheit der europäischen Geschichte verankert. Eher noch, wenn auch nur oberflächlich, rückt der Text in die Nähe des sogenannten ‚asiatischen Romans‘, für den Zieglers *Asiatische Banise* (1689) stilprägend war. Zieglers Roman handelt von der Befreiung einer myanmarischen Prinzessin

---

Folge 7: *Das Osmanische Reich (1453–1571). Weltreich zwischen Europa und Asien oder Hegemonialmacht im Orient?* Braunschweig: Institut für Sozialwissenschaften 2008.

- 26 Die fiktive Kontamination ‚Herzog Ramiro von Braganza‘ verweist auf das Adelsgeschlecht der Braganza, die zwischen 1640 und 1853 die portugiesischen Könige stellten, während mehrere spanische Könige den Namen Ramiro trugen. Die sprechenden Namen erinnern an die wechselhafte politische Geschichte Spaniens und Portugals zwischen Widerstand und Bündnispolitik mit Mauren und Osmanen.
- 27 Amir Gilan, „Pirates in the Mediterranean – A View from the Bronze Age“, in: *Seeraub im Mittelmeerraum. Piraterie, Korsarentum und maritime Gewalt von der Antike bis zur Neuzeit*, hg. v. Nikolas Jaspert u. Sebastian Kolditz, Paderborn: Fink 2013, S. 49–66.
- 28 Vgl. Aurnhammer u. Detering, *Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit*, S. 209, 235. Eine Ausnahme sind Daniel Casper von Lohensteins Trauerspiele *Cleopatra* (1661/80) und *Sophonisbe* (1680), welche extraordinary Herrscherinnen aus der Geschichte exponieren.

durch ihren Geliebten und thematisiert die wechselhaften Glücks- und Unglücksfälle während der Flucht des Paares im exotischen Kolorit Südostasiens.<sup>29</sup> Der erzählerische Fokus liegt allerdings auf den abenteuerlichen Erlebnissen des männlichen Helden Balacin, wohingegen in Bohses *Ariadne* inhaltlich und formal die weibliche Hauptfigur im Zentrum der Erzählung steht.

Mit Blick auf die Figuren- und Konfliktgestaltung lässt sich nun eine überraschende Analogie zur polysemen Abenteuersemantik Zedler'scher Prägung ausmachen. Die narrative Konstruktion des Paarbildungsprozesses und Ariadnes Flucht weisen eine Überlagerung von überindividuellen und individuellen Momenten auf, die nach Zedler auch das Abenteuer prägen und ein Spannungsverhältnis erzeugen zwischen Widerfahrnis, Unterordnung einerseits und dem Streben nach individueller Wirksamkeit andererseits. Ariadne hat, wie gesagt, „schlechte Lust“, sich der ständisch-dynastischen Heiratspolitik des Vaters zu beugen und die Gemahlin Ramiros zu werden.<sup>30</sup> Auch Siegerich bemüht sich vergeblich um die Protagonistin, die abweisend reagiert: „der Printz mag sich entzünden lassen/ von wem er will/ meine Augen seynd zu dergleichen Geschäfte nicht gewehnet“.<sup>31</sup> Da erscheint unvermittelt „Die Liebe“<sup>32</sup> und drängt Ariadne, einen Liebhaber zu wählen. Man darf davon ausgehen, dass das Publikum des 17. Jahrhunderts „die Liebe“, die im Text weder charakterisiert noch konzeptionell eingeordnet wird, als ein traditionsreiches allegorisches Prinzip erkennen konnte.<sup>33</sup> Apodiktisch fordert die überindividuelle Instanz der „Liebe“ die Bereitschaft zu lieben („so du ja lieben sollst“), gesteht Ariadne aber gleichzeitig zu, den Partner nach eigener Präferenz zu wählen („nimm dir diesen Gegenstand/ der dir mehr Vergnügung

29 Vgl. Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen, *Die Asiatische Banise [...]*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1689; vgl. Gelzer, *Konversation, Galanterie und Abenteuer*, S. 316–332; Simons, *Marteaus Europa*, S. 423–454; Dieter Martin u. Karin Vorderstemann (Hgg.), *Die Europäische Banise. Rezeption und Übersetzung eines barocken Bestsellers*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2013.

30 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 21.

31 Bohse, *Ariadne*, S. 6; Siegerich wirbt mit Geschenken, Liebesbriefen, Tapferkeit im Tunierreiten u.a. (S. 3–6).

32 Bohse, *Ariadne*, S. 23.

33 Im Text bleibt offen, in welche Tradition von Amor-Konzepten „Die Liebe“ einzuordnen wäre; ist sie eine dämonische Leidenschaft und Passion, ein verzehrendes Fieber, eine göttliche Kraft oder beginnt die Liebe, wie es Herbert Singer für die galanten Romane Christian Friedrich Hunolds feststellt, ein „heiteres Spiel“, in dem Amor ein vergnügter, schlauer Drahtzieher ist, der mit den Begehrlichkeiten im Weltlichen seine Scherze treibt? Vgl. Herbert Singer, *Der galante Roman*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler 1966, S. 43 f.

[...] verspricht“).<sup>34</sup> Auf der Grundlage des Ideals der Kalokagathia, der Einheit von körperlicher und sittlicher Vortrefflichkeit, wägt ‚die Liebe‘ Vor- und Nachteile der beiden Männer ab und gibt eine Empfehlung:

Siegerich hatte viel Annehmlichkeiten an sich/ und sonderlich vermehrte seine Höflichkeit und Heldenmuth die Hochachtung seiner Verdienste. Ariadne war eine Dame/ so dieses beydes vor andern ihr gefallen ließ: Was ist es also Wunder/ wann sie unvermerckt zur Gegengunst dieses Printzen bewogen wurde/ da sie ohnediß zwischen ihr und einem alten ernsthaftten Fürsten die Wahl treffen sollte. *Die Liebe hub an* bey ihr sein Wort zu sprechen/ *und sagte*: Es ist an dem/ du kanst dein Hertz zur Erkentlichkeit nicht versagen/ da er dir das Seinige mit solcher Ehrerbietung anbietet. Seine Tugenden machen ihn so annehmlich/ wie seine eußerliche Gestalt und sein hoher Stand; Und so du ja lieben sollst, nimm dir diesen Gegenstand/ der dir mehr Vergnügung als die verdrießliche Beywohung eines mürrischen alten Herrn [Ramiro] verspricht [Hervorh. K.B.].<sup>35</sup>

Das allegorische Prinzip der ‚Liebe‘ setzt einen Gefühlswandel in Gang. Die Liebe eröffnet die ‚Gelegenheit‘ (*Occasio*) zur Wahl, so dass sich die Protagonistin ermutigt fühlen darf, nach eigenem Ermessen einen Liebhaber zu bestimmen. Der ‚Gegenstand‘ der Wahl ist allerdings beschränkt (Siegerich oder Ramiro) und die Option, keinen Liebhaber zu wählen, steht nicht offen. Vor dem Hintergrund dieser ‚erzwungenen freien Wahl‘ entscheidet sich Ariadne zurückhaltend für Siegerich. Die Partnerwahl offenbart ein rationales Kalkül der Protagonistin, denn im Brief an Siegerich, den sie zunächst noch förmlich ‚Euren Liebenden‘ („Ew. Lieb.“) nennt, bindet sie ihre Gunst an eine klare Forderung. Siegerich soll die geplante Zwangsehe, mit welchen Mitteln auch immer, verhindern. Gelingt es ihm, Ariadnes Kummer vollständig zu tilgen, dann könne er womöglich ihr Gemüt zur Gänze gewinnen: „[Ich] eröffne [...] Ew. Lieb. daß Sie durch dero Ergebenheit die Helffte meines Kummers weggenommen. Sie sorgen dafür diesen vollends zu tilgen/ und gläuben/ daß sie in meinem Gemütthe mehr als der Hertzog von Braganza gelten. Ariadne.“<sup>36</sup>

Im Laufe der Erzählung gibt Ariadne ihre distanzierte Haltung auf.<sup>37</sup> Da jedoch Siegerich erneut in den Kampf gegen die ‚Mohren‘ geschickt wird,<sup>38</sup> kann er Ariadnes Forderung, sie zu ‚retten‘, nicht erfüllen. Die Protagonistin

34 Bohse, *Ariadne*, S. 23.

35 Bohse, *Ariadne*, S. 22 f. Grammatikalisch formuliert „Die Liebe“ ihre Empfehlung neutral, da aber im Roman Siegerichs Jugend und Ramiros Alter stets gegeneinander ausgespielt werden, wird die Präferenz durch die semantische Opposition, d.h. aufgrund einer für den Barock typischen antithetischen Struktur, deutlich (vgl. Bohse, *Ariadne* S. 11).

36 Ariadne im Brief an Siegerich, Bohse, *Ariadne*, S. 24.

37 Vgl. den gegenseitigen Treueschwur, Bohse, *Ariadne*, S. 59.

38 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 37, 39.

ist gezwungen, die Hochzeit mit Ramiro selbst zu verhindern. Sie entschließt sich zur „Flucht“.<sup>39</sup> Neutral informiert der Erzähler: Ramiro hatte sich „zum Beylager mit Ariadnen eingefunden: Diese aber war heimlich fortgegangen/ und wuste kein Mensch/ wo sie hingekommen.“<sup>40</sup> Begleitet von ihrer Kammerfrau Alihde und dem Diener Fernando besteigt die Protagonistin ein Schiff, bricht von Toledo Richtung Sardinien auf, gerät in einen Sturm, muss vor Narbona notlanden und steigt schließlich in Marsilien ab.<sup>41</sup> Erst jetzt findet sie Gelegenheit, Siegerich über ihren Aufbruch zu informieren. Rekapitulierend fasst sie die Ereignisse in einem Brief zusammen und gibt einen Hinweis, der die Beweggründe für ihre Flucht beleuchtet:

*Die Liebe hat mich etwas wagen heissen/ wozu ich ausser ihre Triebe nimmermehr wäre behertzt gewesen. Doch ich hoffe/ es soll dieses Ew. Liebd. zu erkennen geben/ wie hoch ich sie halte und wie ich ihnen meine Treue zu erweisen alle andere Betrachtung hintan setze. Zwar hätte es bald auf der ungestümen See mein Leben gekostet: Doch es wäre mir leichter angekommen/ solches einzubüßen/ als mich mit einer verdrießlichen Person [Ramiro] zu vermählen/ in deren Gesellschaft ich täglich tausend mahl des Todes Bitterkeit geschmecket [Hervorh. K.B.].<sup>42</sup>*

Einerseits behauptet Ariadne, die ‚Liebe‘ sei das Agens ihrer Taten. Eine überindividuelle Kraft habe ihr riskantes Handeln veranlasst. Andererseits ist es zweifellos die Protagonistin, die selbständig Entscheidungen trifft, denn sie (und niemand anderes) ist „heimlich fortgegangen“, anstatt zu heiraten. Indem Ariadne sagt, „mir“ wäre es leichter angekommen, das Leben einzubüßen, als eine verdrießliche Person, Ramiro, zu heiraten, verweist sie explizit auf sich selbst als die entscheidende Instanz, die in der Abwägung von Tod oder unglücklicher Ehe die Todesgefahr als angemessene Prüfung einschätzt und sich entschließt, das Risiko der Flucht auf sich zu nehmen. Der Aufbruch in die Fremde wird für Ariadne zum Beweis für die Intensität ihrer Gefühle; die Verbindung mit Siegerich legitimiert es aus Sicht der Protagonistin hinreichend, den königlichen Hof ohne das Wissen des Vaters zu verlassen.

In der konzeptionellen Zusammenschau beider Szenen überlagern sich überindividuelle und individuelle Momente, wobei der Text keine eindeutige Entscheidung zulässt, ob das Agens für das Geschehen nun im fordernden und gebietenden allegorischen Prinzip der ‚Liebe‘ zu suchen sei oder in der Protagonistin, die aus Abscheu gegen Zwangsehe und alten Bräutigam nach

39 Bohse, *Ariadne*, S. 77.

40 Bohse, *Ariadne*, S. 77.

41 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 79 f.

42 Bohse, *Ariadne*, S. 82 f.

eigenem Ermessen handelt. Pfliegen der hohe Barockroman und das barocke Trauerspiel die wechselhaften Glücks- und Unglücksfälle Fortunas als Herausforderung für den unvollkommenen Menschen zu gestalten, um dadurch die Notwendigkeit und Unvergänglichkeit eines göttlichen Wirkens zu illustrieren (*Providentia Dei*),<sup>43</sup> ist in Bohses Roman solch ein providentieller Zusammenhang nicht mehr zu erkennen. ‚Die Liebe‘ rückt aber nicht einfach an die Stelle der unberechenbaren Fortuna, wie dies Herbert Singer mit Blick auf die galanten Romane von Christian Friedrich Hunold feststellt.<sup>44</sup> Vielmehr kommt in Bohses *Ariadne* die überindividuelle Instanz der ‚Liebe‘ der Protagonistin entgegen und ist zu einem Kompromiss bereit; die ‚Liebe‘ räumt der Prinzessin einen Entscheidungsspielraum ein, im Rahmen dessen sie den Partner selbst wählen soll. Diese Kompromissbereitschaft scheint geradezu ‚vernünftig‘, denn nur wenn die Menschen (Protagonisten) die Forderung der ‚Liebe‘, zu lieben und das Lieben zu leben, erfüllen, erhält sich ihr Wirkungsprinzip. Das allegorische Prinzip der ‚Liebe‘ redet sich also selbst das Wort. Projiziert auf die Protagonistin könnte man auch sagen: Mit der Stimme der ‚Liebe‘ artikuliert sich der im Eigeninteresse kalkulierende Verstand der Protagonistin und setzt der ständisch-dynastischen Heiratspolitik des Vaters ein eigenes Kalkül der Affekte entgegen. In Bohses Roman *Ariadne* jedenfalls ist die Wahl des Partners weder Folge dynastischer Zwänge noch transzendenter Prädestination. Stattdessen erweist sich die Partnerwahl als eine abwägende Liebesentscheidung der Protagonistin, die – subjektive Interessen im Blick behaltend – die vorhandenen Partner-Optionen abwägt, gewichtet und zugleich eine überindividuelle Instanz, das allegorische Prinzip der ‚Liebe‘, hinter sich weiß, die genau diese abwägende Entscheidung von ihr fordert. Ob sich die getroffene Wahl und die damit verbundenen Handlungen in der Folge als Fehler oder ‚Gewinn‘ erweisen werden, dafür gibt es für Ariadne indes weder in transzendenter noch in profaner Hinsicht Gewähr.

Bevor die abenteuerlichen Erlebnisse der Protagonistin in der Fremde interessieren, mag man sich fragen, warum Bohse das Paar so umständlich zusammenführt, wenn es sofort wieder getrennt wird. Warum bricht überhaupt eine Frau in die Fremde auf und wie glaubhaft darf man Ariadnes Behauptung einschätzen, sie verlasse den Hof des Vaters ausgerechnet wegen Siegerich? Dazu drei grundsätzliche Hinweise zum galanten Roman: Bohses

43 Vgl. Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblemik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart: Metzler 1970, S. 111.

44 Amor sei „an die Stelle getreten, die im höfisch-historischen Roman die Fortuna innehatte“, nicht als „dämonische Leidenschaft, als verzehrendes Fieber oder Anbetung übermenschlicher Vollkommenheit, sondern als heiteres Spiel.“ Singer, *Der galante Roman*, S. 43.

Erzählung greift das vom antiken Liebesroman abgeleitete Heliodor-Schema auf und modifiziert es im galanten Setting.<sup>45</sup> Die Handlung setzt *medias in res* ein, doch nicht wie in Heliodors *Aithiopika* mit einer Katastrophe,<sup>46</sup> sondern der Roman beginnt mit einer fröhlichen Siegesfeier zu Ehren von Siegerichs Armee.<sup>47</sup> Wie im antiken Roman gibt es ein vorbildhaftes Paar, das durch widrige Umstände getrennt wird, wodurch Treue und Verbindlichkeit der Liebe auf dem Prüfstand stehen.<sup>48</sup> Während herkömmlicherweise ein Figurenpaar und die Aktionen des männlichen Helden im Zentrum stehen, fokussiert Bohse jedoch ausschließlich auf die weibliche Hauptfigur. Zeitdehnend und umfänglich schildert der Erzähler Ariadnes Erlebnisse, verbunden mit Überfall, spektakulären Entführungen, Kampf und gewagtem Crossdressing. Siegerich tritt vollständig in den Hintergrund. Ariadne und er korrespondieren nur vermittelt über Briefe, die immer zu spät kommen, so dass sich die Liebenden ständig in der Fremde verpassen.<sup>49</sup> Aufgrund der formalen Strukturprinzipien (Trennung der Liebenden – Beweis der Treue – Vereinigung) verlangt das Heliodor-Schema eine räumliche und zeitliche Ausdehnung der Handlung, bei der Flucht, Gefahr und Fremde traditionell zum Erzählrepertoire gehören. Der Treuebeweis ist notwendig an das Verstreichen von Zeit gebunden, in der die Abenteuerfigur wiederholt Lösungen für Probleme finden muss.<sup>50</sup> Diese Funktionsstelle füllt in Bohses Roman eine weibliche Figur aus; das Abenteuermotiv ist somit weiblich konnotiert.

Die konzeptionelle Betonung der Inszenierung von Weiblichkeit ist wiederum ein Element, das maßgeblich auf die Vorbildwirkung des präziösen Romans zurückzuführen ist. Deutsche Autoren um 1700 lassen sich unter anderem von Romanen wie *Clélie* (1654–1660, 10 Bde.) der französischen Autorin Madeleine de Scudéry (1607–1701), *La Princesse de Cleve* (1658) von

- 
- 45 Laut Herbert Singer ist das Heliodor-Schema für den galanten Roman grundlegend, was sich, so präzisiert Gelzer, nicht für alle Erscheinungsformen galanter Romane verallgemeinern lässt; Florian Gelzer, „Thesen zum galanten Roman“, in: *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, hg. v. Ruth Florack u. Rüdiger Singer, Berlin u. New York: De Gruyter 2012, S. 377–392, hier S. 386.
- 46 Zweifacher Raubüberfall und Entführung durch Piraten in: Heliodor, *Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia*, aus dem Griechischen von Horst Gasse, Stuttgart: Reclam 1993, S. 3, 6.
- 47 Siegerich gilt als mutiger Kämpfer gegen „die Mohren“, Bohse, *Ariadne*, S. 2.
- 48 Vgl. Dirk Niefanger, *Barock. Lehrbuch Germanistik*, 2. Aufl., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2006, S. 191.
- 49 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 81.
- 50 Auch Ariadne antizipiert eine ausgedehnte Zeitspanne: „Die Zeit wird mir seine [Siegerichs] Beständigkeit zu erkennen geben/ und nach dieser hat er auch seine Belohnung zu hoffen.“ Bohse, *Ariadne*, S. 32.

Marie-Madeleine de Lafayette (1634–1693) inspirieren.<sup>51</sup> Der präziöse Roman übernimmt seinerseits ein an mittelalterlichen Troubadour- beziehungsweise Minnekonzepten orientiertes Liebes- und Geschlechtermodell, das nicht nur literarisch, sondern auch sozialhistorisch wirksam wurde.<sup>52</sup> In der literarischen Gestaltung wird die Dame (frz. *mâtresse*, Herrin, Gebieterin) als dominante Entscheidungsinstanz stilisiert, die den gesamten Sozialverkehr dirigiert. Zugunsten der Kultivierung und Affektregulation verlangt sie vom Gegenüber, dem Mann (*amant*), Unterordnung und Dienstfertigkeit sowie die Bereitschaft, sich durch fortwährenden Aktionismus begehrenswert zu machen, um ihre ‚Gunst zu gewinnen‘ (durch Lanzenturniere, Kämpfe, in der Konversation u.a.). Der Aktionsraum des weiblichen Parts ist indes auf geschützte Räume beschränkt, wie Salon, Lustschloss, Garten beziehungsweise einen raumzeitlich enthobenen *locus amoenus*. Es wäre im präziösen Roman undenkbar, dass die Frau auf unbestimmte Zeit ins Unbekannte aufbrechen oder zu den Waffen greifen würde. Deutsche Romane um 1700 verbinden nunmehr das Heliodor-Schema und die präziöse Weiblichkeitszentriertheit in ganz eigener Weise.<sup>53</sup> Bohses *Ariadne* sucht die Fremde, sie bricht bewusst ins Unbekannte auf, in der Konfrontation mit der Welt beweist sie Unerschrockenheit, Standhaftigkeit und Treue zu Siegerich und wird vom „Verhängniß“<sup>54</sup> hart auf die Probe gestellt. Nach 800 Seiten findet das Paar schließlich zueinander und die Hochzeitsfeier wird umfänglich zelebriert und beschrieben.<sup>55</sup> Die Geschichte der Abenteurerin endet glücklich. Das Heliodor-Schema rahmt und rechtfertigt die Handlung, die innerhalb dieses Rahmens durchaus aus dem Ruder laufen darf, doch dazu gleich mehr.

Zuvor ist noch ein dritter Aspekt wichtig, nämlich die Frage der Erzählhaltung beziehungsweise die Perspektive auf das Erzählte. Galante Autoren

- 
- 51 Vgl. Rosmarie Zeller, „Die Bewegung der Präziösen und die Frauenbildung im 17. Jahrhundert“, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hg. v. August Buck u.a., Hamburg: Hauswedel 1981, S. 457–465; Renate Baader, *Dames de Lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ‚modernen‘ Salons (1649–1698)*. *Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mme d’Aulnoy*, Stuttgart: Metzler 1986; Jörn Steigerwald, „L’appropriation culturelle de la galanterie en Allemagne. Christian Thomasius lecteur de Madeleine de Scudéry“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1.2 (2008), S. 31–46.
- 52 Vgl. Stephanie Bung, *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und belles lettres*, Tübingen: Narr 2013.
- 53 Vgl. Barthel, *Gattung und Geschlecht*, S. 253–389.
- 54 Bohse, *Ariadne*, S. 31.
- 55 Dies ist im präziösen Roman nicht der Fall; Scudéry’s Narrative setzen zwar die Ehe voraus, die Romanschilderung spart die Hochzeit aber aus. Vgl. Renate Büff, *Ruelle und Realität. Präziöse Liebes- und Ehekonzeptionen und ihre Hintergründe*, Heidelberg: Winter 1979, S. 210, 277.

verfolgen eine Wirkungsästhetik zwischen „Scherz und Ernst“, die nicht (wie im barocken Pikaroroman) auf eine rein satirische Komödisierung zielt. Der galante Roman realisiert eine Poetik der *delectatio*, des Vergnügens und des ‚geistreichen Scherzes‘ (*esprit*), die Sinn für ambigue Strukturen und argute Rede verlangt und durch feinen Witz in sprachlicher wie sozialer Hinsicht Distinktion ermöglicht.<sup>56</sup> Auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung schlägt sich dies in einer modern anmutenden Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz nieder. Der im galanten Roman typische auktoriale (heterodiegetische) Erzähler hält bei Bohse im Grunde immer offen, ob er scherzt oder ob die Rede ernsthaft ist. Das Geschehen wird überwiegend extern fokalisiert: Wie in einem Kriminalroman äußert sich der heterodiegetische Erzähler hauptsächlich zum äußeren Handlungsverlauf, er kommentiert aber selten und wertet kaum.<sup>57</sup> Vor allem die Innenperspektive der Figuren bleibt in weiten Teilen ausgespart; vom Erzähler werden die Gefühle, Ängste, Motivationen der Figuren kaum expliziert. Diese Funktion der narrativen Wissensvermittlung übernehmen – wie schon die Beispiele zeigten – Briefe, aber auch Gedichte und Arien. Im Roman *Ariadne* tauchen diese Formen der subjektiven Rede allerdings nur unregelmäßig auf und verdichten sich nicht zu einem psychologischen Tableau. Hinzu kommt, dass Briefe im Roman multifunktional eingesetzt werden – sie überwinden räumliche Grenzen, vermitteln Ereignisse und Affekte, charakterisieren Figuren, können aber auch für den Spannungsaufbau und die Motivation neuer Konflikte genutzt werden. Briefe können gefälscht, Gesänge belauscht werden. Fehlen explizite Formen der Leserlenkung, entsteht ein Spannungsverhältnis: Die Aussagen der Figuren über sich selbst müssen mit ihrem Verhalten nicht notwendig übereinstimmen. Behält auch der heterodiegetische Erzähler, der solche Inkongruenzen auflösen könnte, Kommentare und Wertungen zurück, so entsteht ausgehend von der neutralen Erzählerfokalisierung und der Diskrepanz von Figurenrede und Figureninteraktion eine Unzuverlässigkeit des Erzählens. Auch *Ariadne* äußert sich mehrdeutig über ihre Motive, vom Hof des Vaters zu flüchten. Bisher erfuhren die Leser, dass ihr das autoritäre Verhalten des Vaters und der alte Bräutigam zuwider sind,<sup>58</sup> dass Siegerich sich

56 Vgl. Irmgard M. Wirtz, „Zur Poetik der Unterhaltung. Ein diskursives Feld zwischen Roman und Ethik um 1680“, in: *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel*, hg. v. Franz M. Eybl u. Irmgard M. Wirtz, Bern: Peter Lang 2009, S. 101–122, hier S. 106; Rose, *Conduite und Text*, S. 241–245; Florack u. Singer, „Einleitung“, in: dies., *Die Kunst der Galanterie*, S. 1–16, hier S. 4; Barthel, *Gattung und Geschlecht*, S. 192–226, bes. S. 193.

57 Die in diesem Beitrag präsentierten Zitate mit interner Fokalisierung sind im Gesamtumfang des Romans von 900 Seiten als vergleichsweise selten einzuschätzen.

58 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 9, 12.



als Liebhaber anbietet, dass die ‚Liebe‘ sie drängte. Ist einer dieser Gründe für die Figur wichtiger als ein anderer oder ist das Zusammenspiel aller Faktoren entscheidend? Weder Erzähler noch Figuren privilegieren eine bestimmte Deutung; die Leser müssen sich die affektive und intrinsische Konstitution der Figur selbst erklären. Hypothesen zur Figurenpsychologie sind im Modus der externen Fokalisierung hauptsächlich anhand des Figurenhandelns und aufgrund des Arrangements der äußeren Ereignisse zu entwickeln, vom Erzähler werden diese Deutungen aber nie bestätigt und nie widerlegt. Durch diese Erzählweise wird Ambivalenz produziert.<sup>59</sup>

Angesichts des extern fokalisierenden heterodiegetischen Erzählers, der alles wissen kann, aber vieles verschweigt, ist es interessant, die Erlebnisse der Protagonistin in der Fremde zu verfolgen. Fordert bereits die Liebesgeschichte der Ariadne die Leser auf, produktiv mit Ambivalenz und Ambiguität umzugehen, so wird dies umso dringlicher, wenn Figurationen des Fremden, des Unvertrauten – kurz: Alterität – zum Thema des Romans werden. Wie in einem Vexierbild schreibt sich in Ariadnes Liebesgeschichte eine Erzählung über das spannungsvolle Wechselverhältnis von Okzident und Orient ein.

## 2. Figurationen von Alterität – Religion – Geschlecht

Konstellationen von Alterität, die im Abenteuer- und Reiseroman stoff- und motivgeschichtlich konstitutiv sind, dynamisieren in Bohses *Ariadne* auch die Inszenierung von gender- und religionsbezogenen Konflikten. Literatur- und kulturwissenschaftliche Konzepte von Alterität der jüngeren Zeit reflektieren die Beziehung zum ‚Anderen‘ beziehungsweise Konstellationen von Vertrautheit und Fremdheit als ein relationales und graduelles Verhältnis zweier (oder mehrerer) aufeinander bezogener Größen.<sup>60</sup> Angenommen wird, dass die Erfahrung des Anderen nicht durch eine absolute oder totale

59 Ein Vorbild für diese Art der extern fokalisierten heterodiegetischen Erzählweise findet sich in der mittelalterlichen Epik, z. B. in Hartmanns von Aue aus dem Altfranzösischen übertragenem Artusroman *Erec*. In der Mediävistik wird diskutiert, inwiefern die externe Fokalisierung darauf zielt, den ‚Wahrheitsgehalt‘ der Artuserzählung beziehungsweise die Objektivität der Erzählinstanz zu stärken, indem der Erzähler vorgibt, nur Fakten zu präsentieren und sich auf das zu konzentrieren, ‚was geschah‘; vgl. Brigitte Burrichter, „Perspektive – Mittelalter“, in: *Handbuch Historische Narratologie*, hg. v. Eva von Contzen u. Stefan Tilg, Stuttgart: Metzler 2019, S. 149–156, hier S. 151–154.

60 Vgl. Anja Becker u. Jan Mohr (Hgg.), *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, Berlin: Akademie Verlag 2012; darin bes. Karl-Siegbert Rehberg, „Alterität zwischen Pluralisierungsversprechen und Exklusion. Vergleichende Beobachtungen zur ‚Fremdheit‘ als Wahrnehmungsbedingung“, S. 417–430, hier S. 423.

Fremdheit bestimmt sei, sondern sich aufgrund eines heterogenen Verhältnisses von Nähe und Distanz konstituiert, das von Akteuren aktiv hergestellt und gestaltet wird.<sup>61</sup> Bezogen auf Figurationen von Alterität im Roman bedeutet dies, dass nicht alles, was die Figuren in der Fremde erfahren, ausnahmslos unbekannt, unvertraut und in Gänze unvorhersehbar wäre. Vielmehr interferieren Momente von Fremdheit und Vertrautheit, kontrastieren oder korrespondieren auf verschiedenen Ebenen der Figuren- und Konfliktgestaltung und können sich im Laufe der Erzählung durch das Figurenhandeln transformieren.

Durch Ariadnes Aufbruch in die Fremde ergibt sich zunächst die naheliegende Notwendigkeit, Identität und Geschlecht zu verbergen. Die Prinzessin ist auf der Flucht und will nicht entdeckt werden. Sie ist zudem als allein reisende Frau nicht durch einen üppigen Hofstaat geschützt, sondern bricht lediglich in Begleitung der Kammerfrau Alihde und des Dieners Fernando auf. Ariadne maskiert sich deswegen als Mann, sie tarnt sich in der Rolle des ‚anderen Geschlechts‘. Der Roman zeigt, wie es der Hauptfigur gelingt, das ‚Andere‘ – in diesem Falle verschiedene Männerrollen – zu adaptieren und so überzeugend zu ihrem ‚Eigenen‘ zu machen, dass die Figuren der Romanwelt von Ariadne nur als „der junge Herr“, „der schöne Cavallier“, „der Graf“ usw. sprechen.<sup>62</sup> Da Ariadne am väterlichen Hof keine Schwierigkeiten zeigte, sich gemäß der Rolle als Prinzessin und zukünftige Königin in die sozialen Strukturen zu integrieren, kennt sie die Erwartungshaltungen, die in unterschiedlicher Weise die Geschlechter betreffen und beherrscht den Umgang mit ihnen.<sup>63</sup> Mit der Flucht sind jedoch die Normen und Konventionen, die an eine Frau ihres Standes gestellt werden, entweder nicht mehr durchsetzbar oder es wäre im Gegenteil sogar gefährlich, sie zu beachten. Ariadne nutzt daher ihr Wissen über Standards und Codes eines männlich konnotierten Kommunizierens und Interagierens, um sich zu schützen und setzt die Dissimulation zum eigenen

61 Zur erkenntnistheoretischen Unmöglichkeit einer Erfahrung totaler oder absoluter Alterität vgl. Anja Becker u. Jan Mohr, „Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung“, in: *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, hg. v. dens., Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 1–58, hier S. 2.

62 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 95, 97, 84. *Sex* und *Gender* der Figuren, biologisches und kulturelles (dissimuliertes) Geschlecht, werden im Roman sprachlich expliziert und dadurch prinzipiell markiert. Während die Leser die im jeweils ‚anderen Geschlecht‘ auftretenden Figuren eindeutig zuordnen und sie entweder als Mann oder Frau lesen können, ist dies den Figuren der Romanwelt nicht möglich; innerhalb der Diegese durchschauen die Figuren die Täuschung nicht, ausnahmslos sitzen sie dem Kleider-, Rollen- und Geschlechtertausch auf. Vgl. weiterführend Barthel, *Gattung und Geschlecht*, S. 279.

63 Exemplarisch hierfür ist das Gespräch zwischen Ariadne und ihrem Vater, König Alerico; Bohse, *Ariadne*, S. 7–14.

Vorteil flexibel ein. Sie kürzt ihr Haar, trägt Männerkleider,<sup>64</sup> übernimmt neue Namen („Graf von Tortosa“,<sup>65</sup> „Don Livio“<sup>66</sup>), eignet sich ein als männlich geltendes Verhalten und Kommunizieren an, so dass sie reisen, in Gesellschaft auftreten sowie an Festen und Feierlichkeiten teilnehmen kann.<sup>67</sup> Als vermeintlicher Mann beginnt sie mehrmals Liebesverhältnisse mit Frauen, z. B. mit der jungen Gräfin Antonetta von Vardes.<sup>68</sup> Die platonische Liaison dehnt sich zeitlich aus und ist so lange unproblematisch, bis die getäuschte Gräfin auf eine Eheschließung drängt, woraufhin Ariadne erneut die Flucht ergreift.<sup>69</sup> Im Folgenden wird eine ähnliche Konfliktgestaltung mit der Protagonistin Ambre zeigen, was sich in der Szene mit Antonetta bereits präfiguriert und im Roman unablässig aufs Neue durchgespielt wird – nämlich die Bereitschaft der weiblichen Abenteuerfigur, sich dem Fremden und Unvertrauten vorbehaltlos zu öffnen und es vorübergehend, zumindest partiell, zum Teil der eigenen Persönlichkeit zu machen.

Zu Schiff segeln der Graf von Tortosa (Ariadne), die als Mann getarnte Kammerfrau Alihde und der Diener Fernando Richtung Korsika. Sie werden von Piraten überfallen und nach Algerien verschleppt.<sup>70</sup> Am Hof des algerischen Herrschers Beg Achmet verliebt sich dessen Tochter Ambre in die verkleidete Prinzessin Ariadne, die sich jetzt „Don Livio“ nennt.<sup>71</sup> Es beginnt eine Abenteuerepisode, bei der Ariadne alles auf eine Karte setzt, um die Freiheit zu erwirken. Sie geht nämlich erneut auf das Liebeswerben einer Frau ein, obwohl sie nach der Erfahrung mit Antonetta weiß, dass ihr Auftreten als Mann und ihr vorgetäushtes Interesse am weiblichen Geschlecht durchaus Komplikationen verursachen kann. Es ist indes weder Kopfflosigkeit noch erotische Satire, die Ariadnes Handeln leiten, sondern rationales Kalkül in einer besonderen Notlage. „[I]hren Vortheil in acht“ nehmend spekuliert Ariadne darauf, dass Ambres Gefühle für sie so stark werden, dass die algerische Prinzessin bereit ist, mit den Gefangenen nach Spanien durchzubrennen und ihnen so zur Freiheit zu verhelfen. Der Plan gelingt, nach einiger Zeit ist Ambre zu allem bereit:

64 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 81.

65 Bohse, *Ariadne*, S. 84.

66 Bohse, *Ariadne*, S. 127.

67 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 84, 105.

68 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 80–122.

69 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 95–122, bes. S. 100, 113.

70 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 122–138.

71 Bohse, *Ariadne*, S. 127.

Ambre [...] fiel Ariadne um den Hals/ und hub an: Ach schönster Livio, [...] wo du mir schwerest/ daß du der Meinige bleiben/ und mich zu deiner Gemahlin nehmen willst/ so will ich dahin trachten/ daß ich nebst dir in Spanien entfliehe/ und wir daselbst einander in völliger Beruhigung besitzen können. *Ariadne nahm allhier ihren Vortheil in acht; Sie versprach der entzündeten Ambre alles/ was sie nur von ihr foderte/* bat aber dabey/ Ih[re]. Gnad[en]. möchten ja vor den Augen des Begs [Achmet] und gantzen Hof=Gesindes [...] alles auf das heimlichste spielen: Denn wo sie verrathen würden/ wär es um ihr und ihres Vettters Leben [Diener Fernando] geschehen [Hervorh. K.B.].<sup>72</sup>

Ohne zu werten oder das Verhalten zu erklären, beschränkt sich der Erzähler darauf, das Geschehen neutral wiederzugeben. Insofern Ariadne auf ihren „Vortheil“ bedacht ist, entsteht der Eindruck, dass Verhaltensweisen, die in einer Situation als heikel gelten (unter verstelltem Geschlecht eine Liaison einzugehen, wie mit Antonetta), sich im nächsten Moment als hilfreiche Konfliktlösungsstrategie erweisen können (die Fluchtmöglichkeit aus Algerien ergibt sich gerade aufgrund der Liaison mit Ambre). Weil das Abenteuer in seiner Komplexität nie restlos überschaubar und daher im Grunde nicht planbar ist, verlangt es danach, sowohl Neues zu wagen und Risiken zu akzeptieren als auch situationsspezifisch und mit dem nötigen Kalkül erfolgsversprechende Handlungsoptionen taktisch abzuwägen.

Die Figurenkonzeption der galanten Abenteurerin lässt hier eine Struktur-analogie zur polysemen Abenteuersemantik Zedler'scher Prägung erkennen: Wagemutig und risikobereit, ebenso wie vorausschauend und kalkulierend zeigt die galante Abenteurerin ein Verhalten, das in der Moderne auch in anderen Lebensbereichen als ‚kluges‘, flexibles Auftreten gelten darf, unabhängig vom Geschlecht. Die Kombination von Abenteuermotiv, weiblicher Hauptfigur und dem Sujet des Crossdressings – formale Elemente, die aus der Komödie, der *Comedia dell' Arte*, dem Trauerspiel oder der Novellistik bekannt sind, in Bohses *Ariadne* aber in Verbindung auftreten, handlungstragend und für den Figurencharakter konstitutiv werden – eröffnet eine Form des Erzählens, die etablierte Kategorien und Ordnungen (in diesem Falle heteronormative Genderordnungen) flexibilisiert und dynamisiert. Die Szenen mit Antonetta und Ambre zeigen, dass Ariadne bereit ist, sich in das ‚Andere‘ (hier das ‚andere Geschlecht‘) mit Haut und Haar hineinzubegeben. Sie erlebt, dass sie ihre geschlechtliche Zuordnung erfolgreich dissimulieren kann, wodurch sie befähigt ist, auch riskante Situationen zum eigenen Vorteil zu gestalten. Interessant an der Figurenkonzeption ist, dass die Protagonistin die zunächst durch Zufall, *par aventure*, Gelegenheit oder Eigensinn

72 Bohse, *Ariadne*, S. 128 f.

begünstigte Erfahrung des Geschlechtertauschs im Laufe der Erzählung zu einer Kompetenz auszubauen versteht, die sie schließlich absichtsvoll einsetzt, um neue Situationen nach eigener Maßgabe zu gestalten. Das Moment des Eingreifens, des Gestaltens, weitet sich auf immer mehr Handlungsbereiche aus und die Protagonistin erfährt, dass ihr Handeln ernstzunehmende Folgen für die eigene Existenz hat. Sie gewinnt an Autonomie. Auf diese Weise gerät sie bis an die Grenzen Europas, man könnte sagen, an die Grenzen der ihr vertrauten Welt.

Mit dem verstellten Geschlecht und der vorgetäuschten Liebe werden aber nicht nur heteronormative Genderordnungen und soziale Standesgrenzen irritiert, sondern auch religiöse Überzeugungen berührt. Das Spannungsverhältnis von Alterität und Geschlecht betrifft auch religiöse Einstellungen – denn die algerische Prinzessin Ambre ist Muslima, Ariadne ist Christin.<sup>73</sup> Die Ungleichheit der Religionen ist für Ambres Pflegemutter Elbana, die Ariadne für einen christlichen Seefahrer hält, der triftigste Grund gegen eine intime Verbindung:

[I]hr habt nicht unrecht/ liebste Ambre; Livio [Ariadne] ist das schönste Wunderwerck/ so jemahls der Himmel hervor gebracht: Allein dieses fehlet ihm/ daß er nicht unsers Glaubens: Darum bezwinget eure Regungen/ und fasset euch/ daß ihr auf solche Art euch unmöglich mit ihm vermählen könnet.<sup>74</sup>

Für Ambre ist die Religion aber zweitrangig. *Par aventure*, es laufe wie es wolle, folgt sie wider besseren Rat ihrem persönlichen Begehren und schließt auch eine Konversion nicht aus:

Wer weiß antwortete Ambre, ob er [Livio, d.h. Ariadne] sich nicht durch mein Bitten bewegen läst/ unsern Glauben anzunehmen. [...] Hoffet dieses nicht/ wiederredete solches Elbana, denn die Christen seynd allzubeständig in ihrem Glauben/ und habe ich wohl ehe mir erzehlen lassen/ daß sie mitten unter der Marter/ und wenn sie an Pfäle gebunden die Flammen um sich lodern sehen/ Lob=Lieder gesungen. Es sey dem/ wie ihm wolle/ sagte Ambre hierauf/ so kan ich doch nicht ablassen/ den schönen Livio zu lieben/ und solte ich ihm zu gefallen eine Christin werden.<sup>75</sup>

73 Ambre wird „Mahumetanin“ genannt, ein zeitgenössisches Synonym für „Mohamed“- oder „Mahomet“-Anhängerin, vgl. „Mahometaner“ in: Johann Hübner (Hg.), *Reales Staats=Zeitungs= und Conversations=Lexicon*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1737, S. 1260; Bohse, *Ariadne*, S. 129.

74 Bohse, *Ariadne*, S. 133 f.

75 Bohse, *Ariadne*, S. 134.

Konfessionswechsel von Muslimen und Christen sind in der Frühen Neuzeit nicht ungewöhnlich.<sup>76</sup> Teils wurden sie erzwungen, teils waren sie politisch vorteilhaft, teils aus privaten Gründen wichtig.<sup>77</sup> Für Migranten und Kriegsversehrte in den sich ständig verschiebenden Grenzregionen von Okzident und Orient konnten sie pragmatisch notwendig oder gar überlebenswichtig sein. Für die europäische Öffentlichkeit schockierender waren Berichte von Seefahrern und abtrünnigen Soldaten aus Europa, die wie der englische Kapitän John Ward (\*um 1553) zunächst im Auftrag der Britischen Krone halfen, den europäischen Kolonialanspruch im Mittelmeerraum gegenüber dem Osmanischen Reich zu verteidigen, dann aber zum Islam überliefen und sich (so im Falle Wards) mit den Korsarenpiraten verbündeten, um nun gegen die katholische Inquisition zu kämpfen.<sup>78</sup> Möglich, dass Bohse mit der Entführung Ariadnes durch Piraten nach „Alger“ (Algier) auf die Korsaren anspielt. Diese waren muslimische Freibeuter, die zum Teil von den maurischen Berberstämmen und den Morisken abstammten und vor der nordafrikanischen Küste plünderten. Mit Kaperei und Menschenhandel füllten sie die Kassen der osmanischen Statthalter in den nordafrikanischen Provinzen, verschleppten europäische Seefahrer als sogenannte „Christensklaven“ und waren für die europäische Überseeschifffahrt eine massive Bedrohung.<sup>79</sup> Gleichzeitig gab es in der Frühen Neuzeit vielfältige kulturelle, wirtschaftliche, politische, diplomatische Beziehungen zwischen christlicher und islamischer Welt.<sup>80</sup> Vor allem nach dem Rückzug der Osmanen von Wien 1683 entspannte sich die Lage für die europäischen Staaten. Mariano Delgado geht von einer ambivalenten Haltung Europas gegenüber dem Orient aus: Von Seiten europäischer Intellektueller und anderer Funktionselemente ist vor allem nach 1700 eine „produktive Neugierde“ gegenüber der islamischen Welt festzustellen, mit einem regen Interesse an Sprache, Kultur und dem Bemühen um kulturelle Annäherung, während

76 Vgl. Ricarda Matheus, Elisabeth Oy-Marra u. Klaus Pietschmann (Hgg.), *Barocke Bekehrungen. Konversionsszenarien im Rom der Frühen Neuzeit*, Bielefeld: transcript 2013.

77 Vgl. Nicole Priesching, „Taufe als Weg in die Freiheit? Konversionen muslimischer Sklaven im frühneuzeitlichen Rom“, in: Matheus, Oy-Marra u. Pietschmann, *Barocke Bekehrungen*, S. 45–62; Ines Peper, *Konversionen im Umkreis des Wiener Hofes um 1700*, Wien u.a.: Böhlau 2010.

78 Vgl. Peter Lamborn Wilson, *Pirate Utopias. Moorish Corsairs & European Renegades*, Brooklyn/N.Y.: Autonomedia 2003, S. 54–69.

79 Vgl. Salvatore Bono, *Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009; Magnus Ressel, *Zwischen Sklavenkassen und Türkenpässen. Nordeuropa und die Barbaren in der Frühen Neuzeit*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, bes. S. 226–439, hier S. 227.

80 Vgl. Almut Höfert, *Den Feind beschreiben. ‚Türkengefahr‘ und europäisches Wissen über das Osmanische Reich 1450–1600*, Frankfurt a. M.: Campus 2003.

religiöse Überzeugungen oftmals abwehrend und mit Unverständnis behandelt wurden.<sup>81</sup> Inklusions- und Exklusionstendenzen überlagern sich komplex.

Auch in Bohses *Ariadne* sind die Grenzen zwischen christlicher und islamischer Welt fließend. Am Beispiel der positiven Figurenkonzeption der muslimischen Sklavin Tiresia und dem Negativbeispiel der algerischen Prinzessin Ambre lässt sich die Ambivalenz des eurozentrischen Blicks nachvollziehen. Im Roman kommt dies durch die Inszenierung verschiedener muslimischer Frauenfiguren in Relation zu den christlichen Abenteurerinnen zum Ausdruck. In der Heimat der Hauptfigur Ariadne hat einerseits der Kampf gegen die Mauren beziehungsweise Osmanen höchste Priorität, andererseits sind die stereotypen Frontlinien Christentum/Islam, Weiß/Schwarz, Europa/ außereuropäische Welt nicht aufrecht zu erhalten – das Fremde ist, auf beiden Seiten, immer schon Teil der eigenen Welt. In Toledo, das historisch einst zum maurischen Al-Andalous zählte, lebt Ariadne in unmittelbarer Nähe zu einer „Mohrin“.<sup>82</sup> Die Sklavin Tiresia gehört zur „Beute, die [Siegerich] in der Schlacht wider die Mauritanier erhalten“ hatte, und die er Ariadne als Geschenk vermacht.<sup>83</sup> Er verspricht der „vornehme[n] Mohrin“, die „einen ungemeinen Geist in allen Handlungen liesse hervor blicken“, die Freiheit, wenn sie bei Ariadne für ihn wirbt.<sup>84</sup> Die assimilierte Sklavin Tiresia, von fremder Herkunft und Religion, ist eine Art Katalysator, denn sie ermutigt Ariadne explizit, die Grenzen von Bekanntem und Unbekanntem, von ständischen, sozialen und geschlechterspezifischen Erwartungshaltungen zu ignorieren und den Schritt aus einem vertrauten Umfeld heraus in einen Raum voller unbekannter, wenig kalkulierbarer Variablen zu wagen.<sup>85</sup>

Im Roman gibt es eine entscheidende Leerstelle, die erst nach Ariadnes Flucht vom Hof des Vaters *nachträglich* erzählt wird. Die katalysatorische Funktion Tiresias speist sich im Wesentlichen aus rationalen, selbstbezogenen

81 Mariano Delgado, „Europa und der Islam in der Frühen Neuzeit. Exklusions- und Inklusionstypologien zwischen 1453 und 1789“, in: *Toleranz und Identität. Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein zwischen religiösem Anspruch und historischer Erfahrung*, hg. v. Kerstin Armborst-Weihs u. Judith Becker, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, S. 53–77, hier S. 75 f.

82 Bohse, *Ariadne*, S. 3.

83 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 3.

84 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 3.

85 Tiresia zu Ariadne: „Lieben sie den Printz von Arragonien [Siegerich] so sehr/ als er Ew. Hoheit liebet/ so werden sich bald Mittel finden/ diesen alten und beschwerlichen Bräutigam [Ramiro] abzudringen.“ Bohse, *Ariadne*, S. 48. Über 70 Seiten unterstützt Tiresia Siegerichs Werbung tatkräftig; sie schleust Briefe von einem zum anderen, wird Vertraute auf beiden Seiten und argumentiert explizit für die Paarbildung entgegen aller Hindernisse.

Motiven, denn die kluge wie „listige Mohrin“<sup>86</sup> plant ihrerseits, zu ihrem Verlobten, dem Mauretanier Almansor, durchzubrennen.<sup>87</sup> Dieser kämpft im südspanischen Gades (Cádiz) gegen Ariadnes Vater Alerico und somit gegen Siegerich, der Alerico mit seinen derzeit auf Sardinien stationierten Truppen unterstützt.<sup>88</sup> Auf das Gebiet zwischen Südspanien und Sardinien bezieht sich der kluge wie gewagte Plan der Sklavin, die – alles auf eine Karte setzend – Siegerich ein folgenschweres Angebot macht. Es ist Tiresia, die vorschlägt, Ariadne solle nach Sardinien flüchten; sie, die Sklavin, wolle unterdessen nach Gades zu Almansor reisen, der im Begriff sei, mit der mauretanischen Armee Sardinien anzugreifen, um ihm auszurichten, dass Siegerichs Truppen bestens auf den Anschlag der Mauretanier vorbereitet seien. Für Almansor müsse es dann klüger erscheinen, Ramiro von Braganza im Norden der Iberischen Halbinsel anzugreifen. Wenn Tiresia Almansor dazu überreden könnte – so das Kalkül der Dienerin – würde Ramiro in ein Gefecht verwickelt, Siegerich gelte als erfolgreicher Feldherr, den die Mauretanier nicht anzugreifen wagten, Ariadne würde in Sardinien auf Siegerich warten, und wenn alle Kämpfe vorüber wären, könnte jeder zurückkehren, wohin er wolle. Für ihr Entgegenkommen – dessen Gelingen Tiresia *par aventure*, ‚es lauffe wie es wolle‘, behauptet – verlangt sie die Freiheit und gewinnt sie, weil Siegerich getrieben von der Hoffnung, Ariadne zu gewinnen und Ramiro zu desavouieren, auf den Vorschlag eingeht. Nachdem die Ereignisse in Gang gesetzt sind, verschwindet Tiresia unkommentiert aus der Geschichte. Sie empfindet „unnenbarer Freude über die Hoffnung [...] daß sie in kurtzen ihren geliebtesten Almansor wiederum sehen sollte.“<sup>89</sup> Näheres erfahren die Leser nicht; Tiresia ist für den Fortgang des Abenteuers unwichtig geworden.

Die Szene macht eine Dynamik deutlich: Zum späteren Zeitpunkt der erzählten Geschichte eröffnet der Roman eine weitere Lesart zu möglichen Gründen, die Ariadnes Aufbruch in die Fremde motiviert haben könnten. Zu Ariadnes Abscheu gegen Ramiro und die Zwangsehe, zum Widerstand gegen das autoritäre Verhalten des Vaters, zur Intervention des allegorischen Prinzips der ‚Liebe‘ und zum Beweis der Treue gegenüber Siegerich tritt nun zusätzlich noch die muslimische Sklavin Tiresia, welche die Flucht der spanischen Prinzessin an den Rand Europas deswegen forciert, weil sie für sich selbst

86 Bohse, *Ariadne*, S. 4.

87 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 50–55, auch für das Folgende. Dass Tiresia mit einem „Mauritanischen Obristen verlobt“ sei, wird auf S. 3 angedeutet, wer dieser Mann jedoch ist und welches Kalkül Tiresia verfolgt, erfahren die Leser erst ab S. 50.

88 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 50. Sardinien gehörte im 16./17. Jahrhundert zu Spanien.

89 Bohse, *Ariadne*, S. 55.



Freiheit und Liebe zurückzugewinnen wünscht.<sup>90</sup> Der Text erlaubt es auch jetzt nicht, eine Gewichtung zwischen den einzelnen Gründen festzustellen oder ihr spezifisches Zusammenspiel im Detail zu bestimmen. Vielmehr tritt mit Blick auf die komplexe Konfliktlage ein weiterer ‚Faktor‘ (Tiresia) hinzu mit eigenen Absichten und Interessen im Gepäck.

Während die kluge Sklavin Tiresia auf Leben und Tod das Unwahrscheinliche wagt, dabei aber so taktierend, vorausschauend und überzeugend agiert, dass sie ihre Mitfiguren für die eigene Sache gewinnt, zeigt der Roman mit der muslimischen Prinzessin Ambre, der Tochter des Beg Achmet, das Gegenteil der vom Glück beschiedenen Abenteurerin. Obwohl Ambre nicht weniger risikobereit, wagemutig und dissimulierend vorgeht, endet sie in größter Verzweiflung und büßt ihr Leben ein. Getäuscht von der Annahme, den christlichen Abenteurer Don Livio (Ariadne) zu lieben, verhilft die algerische Prinzessin den Gefangenen zur Flucht. Gender und Religion interagieren erneut, denn um entkommen zu können, ist es notwendig, zumindest äußerlich die Insignien einer fremden Religion zu übernehmen und zum wiederholten Male das Geschlecht zu dissimulieren. Die als Männer geltenden Spanierinnen Ariadne und ihre Kammerfrau Alihde, ebenso wie der Diener Fernando maskieren sich in „Türkische[r] Frauen=Tracht“ und wechseln dann, gemeinsam mit der algerischen Prinzessin Ambre und ihrer Pflegemutter Elbana, „in Türkische[n] Manns=Habit“.<sup>91</sup> Jeder muss vorübergehend und partiell von geschlechtlichen und religiösen Selbstverständlichkeiten absehen und sich dem ‚Anderen‘ vorbehaltlos öffnen. Auf diese Weise getarnt erreichen die Flüchtenden den Hafen, suchen ein Schiff gen Spanien und segeln ab. Als Ariadne nach der Flucht ihr biologisches Geschlecht offenbart, stürzt ihr „Betrug“ Ambre in tiefe Verzweiflung:

Die Princeßin [Ariadne] empfieng sie [Ambre] mit einem hertzlichen Kuß/ und hub an: Allerliebste Ambre, hier sehet ihr euren geliebten Grafen von Tortosa in eine Princeßin verwandelt/ die darum doch ihre aufrichtige Zuneigung/ welche sie euch in Alger zugewendet/ nicht verändert hat. Vergebet meinen Betrüge/ durch welchen ich meine Freyheit befördert.<sup>92</sup>

90 Der Name Tiresia könnte auf den blinden Seher Teiresias aus Sophokles' *König Ödipus* anspielen. Während der Seher die Zukunft aber nur wissen, nicht aber ändern kann, ist die Sklavin Tiresia fähig, Zukünftiges zu antizipieren und handelnd darauf Einfluss zu nehmen. Der Sklavin gelingt es sogar, ihre ‚eigene Geschichte‘ zu erwirken.

91 Bohse, *Ariadne*, S. 137.

92 Bohse, *Ariadne*, S. 139.

Mit einem „hertzlichen Kuß“ bietet die Christin der Muslima an, sie solle zeitlebens als „liebste Freundin“ an ihrer Seite leben und von ihr versorgt werden.<sup>93</sup> Ariadne ist bereit, die männlich konnotierte Rolle des ‚Versorgers‘ zu übernehmen. Ambre indes fühlt sich nicht nur erotisch getäuscht, sondern um ihr Leben betrogen. Während Ariadne nach etlichen Abenteuern an den Hof des Vaters zurückkehrt, ist dies der Muslima nicht möglich. Mit der Flucht aus Algerien ist für sie eine Rückkehr in das frühere Leben auf immer passé:

Die gute Ambre kunte diesen Vortrag nicht mit so gelassenem Gemüthe anhören/ als es wohl Ariadne gewünschet. [...] Ach Princeßin/ [...] Kuntet ihr nicht in Alger euren Stand und Geschlecht mit offenbaren: Ich hätte euch eben auch zu eurer Freyheit verhelffen wollen: So habt ihr mich in die unversöhnliche Ungnade meines erzürnten Vaters gestürztet/ und ich bleibe gantz verlassen tausend Verfolgungen des Glücks preiß gegeben. [...] Ariadne unterließ nicht/ allen möglichsten Trost hervor zu suchen [...]. Endlich zog man auch Elbanen herbey/ [...] der betrubten Ambre ein Hertz zuzureden/ daß diese ihr Unglück sich nicht größer einbilden solte/ als es in der That wäre.<sup>94</sup>

Das Unglück der muslimischen Prinzessin wird derart lapidar heruntergespielt, dass Ariadnes Geste der Fürsorge unglaubwürdig wirkt. Die externe Fokalisierung des Erzählers gibt kaum Einblick in die Empfindung der Figuren und erzeugt sehr wenig Empathie für die getäuschte Muslima. Der in indirekter Rede formulierte Rat der Pflegemutter Elbana, Ambre solle sich „ihr Unglück nicht größer einbilden/ als es in der That wäre“, erscheint geradezu blasphemisch. Die Darstellung gleitet ins Satirische ab und verlässt im Grunde das Ideal des galanten Esprits. Im Gegensatz zu den anderen Figuren (Ariadne, Fernando, Alihde, Tiresia) ist die algerische Prinzessin Ambre nicht im Stande, sich flexibel mit der neuen Situation im europäischen Kulturraum zu arrangieren. Das Wagnis schlägt in Wahnsinn um, aus Liebe wird Rache, dann Hass.<sup>95</sup> Ambre beginnt zu intrigieren, Ariadne zu verleumden und nimmt sich schließlich, inhaftiert und desillusioniert, das Leben.<sup>96</sup> Da der Selbstmord weder im Christentum noch im Islam toleriert wird, ist Ambres Seele im alten wie im neuen Glaubenskontext, in der alten *und* in der neuen Welt verloren. Die Ambre-Episode ist demnach keineswegs von einem Moment religiöser oder kultureller Inklusion getragen, wie es anfangs vielleicht scheinen mochte. Stattdessen rekonstituiert der unterhaltsame Abenteuerroman mit den Mitteln

93 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 139.

94 Bohse, *Ariadne*, S. 140.

95 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 354–406, 426–447.

96 Vgl. Bohse, *Ariadne*, S. 354–380 (Intrigen), S. 468 (Selbstmord).

des erotischen Crossdressings die Dominanz und Hegemonie der christlichen Heldin und des europäischen Abendlandes über die muslimische Fremde.

Dennoch, unter dem Signum des Abenteurers wird für alle Frauenfiguren im Roman, ob Christin oder Muslima, Prinzessin oder Sklavin, dunkel- oder hellhäutig, die Verbindlichkeit von geschlechtlich und religiös markierten Rollen vorübergehend porös und beginnt partiell zu bröckeln.<sup>97</sup> Unbekümmert wechseln die Figuren zwischen Geschlechtern, Konfessionen, Ländern und Kontinenten, je nachdem, was die abenteuerlichen Verhältnisse gerade erfordern. Für alle beteiligten Figuren erschließen sich in der Situation innerer und äußerer Bedrohung neue Optionen für Handlungen und Affekte, die mit den vertrauten Interaktionsformen und Affektweisen erst in Einklang gebracht werden müssen. Dabei entstehen neue Allianzen und Hierarchien beziehungsweise Inklusions- und Exklusionstendenzen zwischen den verschiedenen (Frauen-)Figuren. Während es der Hauptfigur und ihren Vertrauten (Ariadne, Alihde, Fernando) gelingt, in unbekanntem Umgebungen und Situationen souverän zu agieren, zeigen die anderen Figuren in gradueller Abstufung, wie das Abenteuer die Figuren auch verletzbar macht. Diese Verletzbarkeit hat ihrerseits zwei Seiten: Die muslimische Prinzessin Ambre verliert im Zuge des Abenteurers ihr Leben, sie scheitert tragisch, doch mit der Flucht nach Europa erschließt sie sich auch konkrete Erfahrungswelten des Handelns und Empfindens, die ihr andernfalls unbekannt geblieben wären. Elbana, die kaum weniger getäuschte Pflegemutter, findet einen Weg, sich zu regenerieren und ergreift die Gelegenheit, in Spanien ein neues Leben zu beginnen. Die muslimische Sklavin Tiresia wiederum zeigt, dass mit Verstand, List und Risikobereitschaft das Unwahrscheinlichste gelingen mag – sie erwirkt für sich die Freiheit. Ob sie jedoch nach Gades gelangt, ob ihr Verlobter Almansor dann noch dort wartet, ob kriegerische Ereignisse das Paar an weitere Orte treiben werden oder sie in die Heimat zurückkehren, all das ist für Tiresia ungewiss. Mit dieser Offenheit verweist die Geschichte der muslimischen Sklavin auf dieselbe Struktur von Ungewissheit, Risikobereitschaft und den Willen zur Einflussnahme, wie es die Figurenkonzeption Ariadnes am Beginn des Romans figuriert.

Was im barocken Horizont dem Walten der unberechenbaren Fortuna unterliegt, präsentiert Bohse im narrativen Rahmen des Abenteuermotivs. Der Roman entwirft ein Szenario der Interdependenz von Handlungen, Affekten, Begehrlichkeiten, Zielen und Zwängen in einer sich permanent verändernden und kaum restlos überschaubaren Dynamik und Komplexität, welche sich die Figuren versuchen, verfügbar zu machen. In einer den Einzelnen

97 Dies gilt auch für männliche Figuren, z. B. Fernando; hierzu Anm. 91 dieses Beitrags.

übersteigenden komplexen Welt wünscht jeder der Akteure, individuelle Absichten nach Möglichkeit zu verwirklichen und Einfluss zu nehmen, doch bedarf es dazu der anderen Parteien, so dass jede Aktion durch die darauf bezogenen Reaktionen neue Bedingungen für die Interaktion erwirkt und alle Protagonisten aufgrund der veränderten Lage genötigt sein können, die eigene Position, Ziele und Wünsche neu zu justieren. Das Abenteuermotiv bietet hierfür den narrativen Rahmen. Umsicht, Menschenkenntnis, vorausschauendes Kalkül können dienlich sein, um Wünsche und Ziele zu verwirklichen, doch als Garant für Erfolg oder Scheitern gilt dies nicht. Einen solchen Garant gibt es im galanten Roman nicht, weil kein Einzelakteur die Komplexität aller Interaktionen, Absprachen und Affektlagen vollständig zu überblicken oder gar zu lenken im Stande wäre. Hier zeigt sich die Strukturanalogie zur Zedler'schen Abenteuersemantik: Denn auch der Lexikoneintrag verweist darauf, dass der Abenteurer (im Roman: die Abenteurerin) die Verwirklichung individueller Ziele anstrebt, einen ‚Gewinn‘ erhofft und ihn möglichst zu kontrollieren wünscht, zugleich aber – wie der militärische Handlanger – Teil einer den Einzelnen übersteigenden Komplexität ist, die das Individuum in Gänze nicht überblickt und der es sich (vertrauensvoll, selbstdiszipliniert oder erzwungenermaßen) unterzuordnen genötigt ist. Mit der Erzählung über die galante Abenteurerin zeigt Bohses Roman die Welt aber auch als einen Wirkungszusammenhang, der durch die kontinuierliche Wandelbarkeit alles Weltlich-Profanen bestimmt ist, im Rahmen dessen das Subjekt komplex zu interagieren befähigt ist.

### 3. Ausblick

Bohses Roman *Ariadne von Toledo* (1699) kommt damit noch nicht zum Ende, immer weiter reihen sich die Episoden aneinander. Selbst nach Ariadnes Rückkehr nach Toledo sind erneut mehrere hundert Seiten Abenteuer und Proben des Glücks zu bestehen (samt Ariadnes offizieller Heirat mit dem Vetter Froila und der glücklichen Scheidung von ihm), bevor die Protagonistin und ihr Geliebter Siegerich zueinander finden. Die Erzählung entwickelt eine Triebkraft des ‚Immer-weiter-Erzählens‘. Soweit die bisherigen Beobachtungen dies zulassen, scheint m.E. ein wesentlicher Faktor, der zur Entstehung dieser Dynamik beiträgt, in der externen Fokalisierung des Konfliktverlaufs durch die heterodiegetische Erzählinstanz zu liegen. Eine Dynamik des ‚Immer-weiter-Erzählens‘ entsteht unter anderem aufgrund des Umstandes, dass die auktoriale Erzählinstanz, der ein umfassender Wissenshorizont über jedes Detail des narrativen Geschehens zukommt, intrinsisch-affektive Beweggründe

der Figuren nur zurückhaltend thematisiert. Emotionen, Affekte und Innenperspektiven von Figuren sind im galanten Roman Begleitumstand einer Handlung, sie kontextualisieren und rahmen das Geschehen der erzählten Geschichte, doch sie werden selbst nicht zum erklärenden Gegenstand der Erzählung, der explizit thematisiert und begründet würde. Wenn die emotive und motivationale Konstitution des Figurencharakters nicht auf der Erzählebene und auch nicht in der Figurenrede sprachlich-begrifflich erfasst oder (metaphorisch) umschrieben wird, dann muss sich die Innenperspektive der Figur auf der Handlungsebene repräsentieren, im äußeren Verhalten der Figuren und im Konfliktverlauf. Die Schilderung von Handlungen gewinnt an darstellungsästhetischer Bedeutung. Dadurch laden sich die erzählten Handlungen aber auch symbolisch auf: Das Verhalten der Figuren verweist immer zugleich auf etwas, das im Text nicht Gegenstand der Rede ist. Wenn Affektstrukturen im galanten Roman immer nur Begleitumstand von Handlungen sind, nicht aber ihrerseits zum erklärenden Gegenstand werden, dann muss die Triebkraft des Affektiv-Intrinsischen in immer neuen Variationen des äußeren Handelns und Geschehens figuriert werden, ohne je sprachlich (begrifflich) hinreichend ‚auserzählt‘ zu sein.

Auf diese Weise entsteht eine Art Eigendynamik der Erzählung beziehungsweise des Erzählaktes selbst. Eine Erzählweise, die den Figurencharakter aus der Interaktion mit anderen Figuren entstehen lässt, verlangt nach immer weiteren, das Erzählte kontextualisierenden Handlungs- und Ereignisketten. Diese erklären nie nur das Geschehene, sondern enthalten stets ein ‚Surplus‘, das für das Verständnis der erzählten Geschichte an sich nicht notwendig ist, aber im ‚Kofferraum der Erzählung‘ mitfährt. So entwickeln sich auf den letzten sieben Seiten des Romans beim mehrtägigen ausgelassenen Hochzeitsfest des Paares aus der Interaktion der Hochzeitsgäste (der Nebenfiguren) bereits neue Geschichten, Konflikte, Katastrophen und Abenteuer, die durchaus den Stoff für einen zweiten Teil des Romans bieten.<sup>98</sup> Weil die Hauptfigur nie allein agiert, sondern immer mit anderen Frauen und Männern interagiert, werden jene (wie Alihde, Antonetta, Ambre, Elbana, Tiresia, Fernando) Teil des Abenteuers der Hauptfigur und geraten dadurch in eigene Abenteuer. Erzählungen über Abenteurerinnen verlangen demnach nach immer mehr dem Abenteuer ausgesetzten Protagonistinnen und bleiben nicht bei Einzeldarstellungen stehen.

98 Antonetta von Vardes heiratet Fernando (Bohse, *Ariadne*, S. 814), flirtet aber mit Alexander, der auf einem gemeinsamen Ausflug im „schattichten Gebüsch“ mit der sich ihm ergebenden Antonetta seine Liebes=Siege verbarg“ (Bohse, *Ariadne*, S. 845).

Aus dem Abenteuermoment entsteht eine Abenteuerstruktur, die vielfältige Konzeptionen von weiblichen Abenteuerfiguren hervorbringt.

## Literaturverzeichnis

### *Primärliteratur*

- Andreae, Johann Valentin, *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*, Anno 1459, Nachdruck, Straßburg: Zetzer und Scher 1616, abgedruckt in: Albrecht Schöne, *Die Deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse*, Bd. 3: Das Zeitalter des Barock, 3. Aufl., München: Beck 1988, S. 286–296.
- Heliodor, *Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia*, übers. v. Horst Gasse, Stuttgart: Reclam 1993.
- Hübner, Johann (Hg.), *Curieuses Natur-Kunst-Gewerck und Handlungs-Lexicon*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1712.
- Talander [d.i. August Bohse]: *Ariadnens königlicher Prinzessin von Toledo Staats- und Liebes-Geschichte: Nebst einer Vorrede, wie weit die unter seinem Nahmen herausgekommne Liebenswürdige Europäerin Constantine vor seine Arbeit zu halten/ Zu vergönnter Gemüths-Ergötzung an das Licht gegeben von Talandern*, Leipzig: Johann Ludwig Gleditsch 1699.
- Ziegler und Kliphausen, Heinrich Anselm von, *Die Asiatische Banise/ Oder Das blutig=doch muthige Pegu/ Dessen hohe Reichs=Sonne bey geendigtem letztern Jahr=Hundert an dem Xemindo erbärmlichst unter=an dem Balacin aber erfreulichst wieder auffgehet. Welchem sich die merckwürdigen und erschrecklichen Veränderungen der benachbarten Reiche Ava, Aracan, Martabane, Siam und Prom, anmuthigst beygesellen. Alles in historischer/ und mit dem Mantel einer annehmlichen Helden- und Liebes-Geschichte bedeckten Warheit beruhende*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1689.

### *Lexikonartikel*

- „Aragonien“, in: Johann Hübner (Hg.), *Reales Staats=Zeitungs=und Conversations-Lexicon*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1737, S. 125.
- „Mahometaner“, in: Johann Hübner (Hg.), *Reales Staats=Zeitungs= und Conversations=Lexicon*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1737, S. 126o.
- „Abentheuer“, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 1 (A–Am), Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732, S. 104.
- „Avanturier“, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 2 (An–Az), Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732, S. 210o.

„Mohr“, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 21 (Mi–Mt), Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1739, S. 864–866.

### *Forschungsliteratur*

- Amabe, Fukuzo, *Urban Autonomy in Medieval Islam. Damascus, Aleppo, Cordoba, Toledo, Valencia and Tunis*, Leiden u. Boston: Brill 2016.
- Aurnhammer, Achim u. Nicolas Detering, *Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2019.
- Baader, Renate, *Dames de Lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ‚modernen‘ Salons (1649–1698). Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mme d’Aulnoy*, Stuttgart: Metzler 1986.
- Barrett, Graham, „Toledo“, in: *The Oxford Dictionary of Late Antiquity*, Bd. 2: J–Z, hg. v. Oliver Nicholson, Oxford: Oxford University Press 2016.
- Barthel, Katja, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016.
- Becker, Anja u. Jan Mohr, „Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung“, in: *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, hg. v. dens., Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 1–58.
- Bono, Salvatore, *Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009.
- Borgstedt, Thomas u. Andreas Solbach (Hgg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden: Thelem 2001.
- Brett, Michael u. Werner Forman, *Die Mauren. Islamische Kultur in Nordafrika und Spanien*, Luzern: Atlantis 1986.
- Büff, Renate, *Ruelle und Realität. Präzise Liebes- und Ehekonzeptionen und ihre Hintergründe*, Heidelberg: Winter 1979.
- Bung, Stephanie, *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und belles lettres*, Tübingen: Narr 2013.
- Burrichter, Brigitte, „Perspektive – Mittelalter“, in: *Handbuch Historische Narratologie*, hg. v. Eva von Contzen u. Stefan Tilg, Stuttgart: Metzler 2019, S. 149–156.
- Clot, André, *Das maurische Spanien. 800 Jahre islamische Hochkultur in Al Andalus*, Düsseldorf: Patmos 2004.
- Delgado, Mariano, „Europa und der Islam in der Frühen Neuzeit. Exklusions- und Inklusionstypologien zwischen 1453 und 1789“, in: *Toleranz und Identität. Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein zwischen religiösem Anspruch und historischer Erfahrung*, hg. v. Kerstin Armbrorst-Weihs u. Judith Becker, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, S. 53–77.
- Elias, Norbert, „Zusammenfassung. Entwurf einer Theorie der Zivilisation“, in: ders., *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische*

- Untersuchungen. Band 2: Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf einer Theorie der Zivilisation*, hg. v. Heike Hammer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (= *Gesammelte Schriften in 19 Bänden*, hg. v. Heike Hammer u. Reinhard Blomberg, Bd. 3.2), S. 323–465.
- Florack, Ruth u. Rüdiger Singer (Hgg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin u. New York: De Gruyter 2012.
- , „Einleitung“, in: *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, hg. v. dens., Berlin u. New York: De Gruyter 2012, S. 1–16.
- Fulda, Daniel, u. Jörn Steigerwald (Hgg.), *Um 1700. Die Formierung der europäischen Aufklärung. Zwischen Öffnung und neuerlicher Schließung*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016.
- Gelzer, Florian, *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland*, Tübingen: Niemeyer 2007.
- , „Thesen zum galanten Roman“, in: *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, hg. v. Ruth Florack u. Rüdiger Singer, Berlin u. New York: De Gruyter 2012, S. 377–392.
- Gilan, Amir, „Pirates in the Mediterranean – A View from the Bronze Age“, in: *See-raub im Mittelmeerraum. Piraterie, Korsarentum und maritime Gewalt von der Antike bis zur Neuzeit*, hg. v. Nikolas Jaspert u. Sebastian Kolditz, Paderborn: Fink 2013, S. 49–66.
- Höfer, Almut, *Den Feind beschreiben. ‚Türkengefahr‘ und europäisches Wissen über das Osmanische Reich 1450–1600*, Frankfurt a. M.: Campus 2003.
- Jablonski, Johann Theodor, *Allgemeines Lexikon der Künste und Wissenschaften*, Leipzig: Thomas Fritsch 1721.
- Kirchner, Gottfried, *Fortuna in Dichtung und Emblemik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart: Metzler 1970.
- Lebsanft, Franz, „Die Bedeutung von altfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zur Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte“, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin u. Boston: De Gruyter 2006, S. 311–338.
- Martin, Dieter, u. Karin Vorderstemann (Hgg.), *Die Europäische Banise. Rezeption und Übersetzung eines barocken Bestsellers*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2013.
- Matheus, Ricarda, Elisabeth Oy-Marra u. Klaus Pietschmann (Hgg.), *Barocke Bekehrungen. Konversionsszenarien im Rom der Frühen Neuzeit*, Bielefeld: transcript 2013.
- Matuz, Josef, *Das Osmanische Reich. Grundlinien seiner Geschichte*, 6. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.



- Menzel, Ulrich, *Imperium oder Hegemonie? Folge 7: Das Osmanische Reich (1453–1571). Weltreich zwischen Europa und Asien oder Hegemonialmacht im Orient?*, Braunschweig: Institut für Sozialwissenschaften 2008.
- Niefanger, Dirk, *Barock. Lehrbuch Germanistik*, 2. Aufl., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2006.
- Peper, Ines, *Konversionen im Umkreis des Wiener Hofes um 1700*, Wien u.a.: Böhlau 2010.
- Priesching, Nicole, „Taufe als Weg in die Freiheit? Konversionen muslimischer Sklaven im frühneuzeitlichen Rom“, in: *Barocke Bekehrungen. Konversionsszenarien im Rom der Frühen Neuzeit*, hg. v. Ricarda Matheus, Elisabeth Oy-Marra u. Klaus Pietschmann, Bielefeld: transcript 2015, S. 45–62.
- Rehberg, Karl-Siegbert, „Alterität zwischen Pluralisierungsversprechen und Exklusion. Vergleichende Beobachtungen zur ‚Fremdheit‘ als Wahrnehmungsbedingung“, in: *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, hg. v. Anja Becker u. Jan Mohr, Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 417–430.
- Ressel, Magnus, *Zwischen Sklavenkassen und Türkenpässen. Nordeuropa und die Barbaren in der Frühen Neuzeit*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012.
- Rose, Dirk, *Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold/Menantes*, Berlin u. New York: De Gruyter 2012.
- Simonis, Annette, „Don Quijote und Ricote. Die Begegnung mit dem ‚letzten Morisken‘ und ihre verborgene utopische Funktion in Cervantes’ Roman“, in: *Poesie in reinstes Gold verwandeln ...‘. Cervantes’ Don Quijote in Literatur, Kunst, Musik und Philosophie*, hg. v. Ute Jung-Kaiser u. Annette Simonis, Hildesheim: Olms 2016, S. 49–66.
- Simons, Olaf, *Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720*, Amsterdam: Rodopi 2001.
- Singer, Herbert, *Der galante Roman*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler 1966.
- Stauffer, Isabelle, *Verführung zur Galanterie. Benehmen, Körperlichkeit und Gefühlsinszenierungen im literarischen Kulturtransfer 1664–1772*, Wiesbaden: Harrassowitz 2018.
- Steigerwald, Jörn, „L’appropriation culturelle de la galanterie en Allemagne. Christian Thomasius lecteur de Madeleine de Scudéry“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1.2 (2008), S. 31–46.
- , *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*, Heidelberg: Winter 2011.
- Villarama, Jennifer, *Die Amazone. Geschlecht und Herrschaft in deutschsprachigen Romanen, Opernlibretti und Sprechdramen (1670–1766)*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015.
- Wegera, Klaus-Peter, „mich en habe diu âventiure betrogen‘. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von âventiure im Mittelhochdeutschen“, in: *Das Wort. Seine*

- strukturelle und kulturelle Dimension. Festschrift für Oskar Reichmann zum 65. Geburtstag*, hg. v. Vilmos Ágel u.a., Tübingen: Niemeyer 2002, S. 229–244.
- Wilson, Peter Lamborn, *Pirate Utopias. Moorish Corsairs & European Renegades*, Brooklyn/N.Y.: Autonomedia 2003, S. 54–69.
- Wirtz, Irmgard M., „Zur Poetik der Unterhaltung. Ein diskursives Feld zwischen Roman und Ethik um 1680“, in: *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmlausen und Schnabel*, hg. v. Franz M. Eybl u. Irmgard M. Wirtz, Bern: Peter Lang 2009, S. 101–122.
- Zeller, Rosmarie, „Die Bewegung der Preziösen und die Frauenbildung im 17. Jahrhundert“, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hg. v. August Buck u.a., Hamburg: Hauswedel 1981, S. 457–465.

# Das Abenteuer und der Sex

Anmerkungen zu einer intrikaten Verbindung mit Christoph Martin Wielands *Die Abenteuer des Don Sylvio*

Annette Keck

Wielands Roman *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte, worin alles Wunderbare natürlich zugeht* aus dem Jahr 1764 wird von der Forschung an der Grenze der Moderne situiert: Das erste *moderne* Roman-*kunstwerk* deutscher Sprache liege hier vor und zwar „mit Fug und Recht“, wie Preisendanz als einer der ersten schrieb.<sup>1</sup> Ein „grobes Mißverständnis“ sei es – so Fritz Martini – „dem *Don Sylvio von Rosalva* in der Schutz- und Prachthülle der ‚Erotika‘ ein verstecktes Fortleben zu bereiten.“<sup>2</sup> Die Schutz- und Prachthülle der ‚Erotika‘ impliziert eine zumindest gemäßigte Form der Pornographie und damit ein Erzählen, das auf explizite Weise und moralisch suspekt Sexualität und Abenteuer verknüpft. Als solches ist es auf ein serielles Erzählen angelegt, das auf die Erregung der Lesenden zielt. Die Lektüren des ersten Romankunstwerks deutscher Sprache sowie die Rehabilitationsversuche des ‚negativen Klassikers‘ Wieland scheinen dementsprechend gegen den Makel einer erotischen Unterhaltungsliteratur anzuschreiben.

Was in der Forschung wie in den Selbstaussagen Wielands zum *Don Sylvio* unter anderem persistiert, ist die Ununterscheidbarkeit zwischen Unterhaltungsliteratur mit primär ökonomischer Direktion und autonomem Kunstwerk. Man reagiert irritiert, dass Wieland diesen Roman verfasste, weil er, wie er an den Verleger Geßner schrieb, „40 biß 50 Louis haben [musste]“, sonst sei er „unwiderbringl. verlohren“: „Ich wollte ein Buch machen, das für die Meisten wäre und wovor mir ein jeder Buchhändler [...] gerne eine beträchtliche Summe in baar bezahlen würde.“<sup>3</sup> Dass die im Sinne der Unterhaltung

---

1 Wolfgang Preisendanz, „Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands“, in: *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Gießen Juni 1963 – Vorlagen und Verhandlungen*, hg. v. Hans Robert Jauß, München: Eidos-Verlag 1964, S. 72–95, hier S. 72.

2 Fritz Martini, „Nachwort“, in: Christoph Martin Wieland, *Werke*, Bd. 1, hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert, München: Hanser 1964, S. 915–966, hier S. 915; s. auch Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1955.

3 *Wielands Briefwechsel*, Bd. 3, hg. v. der Akademie der Wissenschaften durch Hans Werner Seiffert u. Siegfried Scheibe, Berlin: Akademie-Verlag 1975, S. 197.

anvisierten Meisten auch ihn selbst einschlossen, betonte er mehrfach. In einem Brief an seinen Freund Zimmermann schrieb er am 8. März 1764, dass diese „debauche d'esprit“, diese Schlemmerei beziehungsweise Ausschweifung, sein derzeitiges Unglück suspendiert habe, ja sein einziges Vergnügen gewesen sei. In solchem hedonistischen Eskapismus lokalisiert er selbstbewusst den Ursprung des Romans: „Voilà l'origine de Don Silvio.“<sup>4</sup>

Letztlich kreisen die verschiedenen Debatten um die Poetologie des Romans, die mal auf das Wunderbare, mal auf die Romangattung, dann auf die Vorwegnahme der Romantik oder auf die Autonomisierung der Literatur fokussiert sind, um die Frage der Modernitätsschwelle.<sup>5</sup> Peter C. Pohl hat die Diskussionen um diese Schwelle zum Anlass genommen, insbesondere die deutschsprachige Rezeption des Romans einer Revision zu unterziehen. Seine These lautet, dass Wielands *Don Sylvio* (wie auch sein *Agathon*) Modernisierungsbestrebungen provoziert, indem er auf „ihr Anderes“ verweist, insbesondere auf „die Aufklärung und deren kosmopolite Tendenz“.<sup>6</sup> Auch ich lese Wielands *Don Sylvio* als Schwellentext, denn wie Pohl weiter formuliert, bietet der Text eine „intrikate Verflechtung von Tradition und Innovation, Gelehrtentum und freiem Schriftstellertum, Europäisierung und Nationalisierung, Ökonomisierung und Autonomisierung“.<sup>7</sup> Meine Ausgangsthese ist, dass *Don Sylvio* als Schwellentext Antworten geben kann auf die Frage nach der geschlechtlichen Kodierung des Erzählens von Abenteuern. Er tut dies, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, auf einer rezeptionsästhetischen sowie auf einer gattungspoetischen Ebene.

## 1. Don Sylvios Traum vom Abenteuer

Wielands *Don Sylvio* bedient nicht nur mehrere Genres, sondern führt deren Reflexion in großem Stil gleich mit.<sup>8</sup> Er setzt als Entwicklungsroman ein, der

4 Wielands *Briefwechsel*, S. 252.

5 Siehe den Überblick zur Forschung in Bezug auf die Modernität Wielands: Peter C. Pohl, „Unzeitgemäße Modernität. Christoph Martin Wielands europäische Romane *Don Sylvio von Rosalba* (1764) und *Geschichte des Agathon* (1766/67) und ihre deutschsprachige Rezeption“, in: *Lessing Jahrbuch* 46 (2019), S. 111–134, bes. S. 111–117.

6 Pohl, „Unzeitgemäße Modernität“, S. 117.

7 Pohl, „Unzeitgemäße Modernität“, S. 117.

8 Auch Alexander Honold konstatiert, dass Wieland „mit seinem *Don Sylvio* eine Form von Selbstreflexivität gelungen [ist], die das bis dahin von angelsächsischen Vorbildern dominierte Genre des empfindsamen Romans, mit dessen eigenen empfindsamen Mitteln konterkariert und damit auf einen Grad höheren Selbst- und Gattungsbewusstseins erhebt.“ (Alexander Honold, „Quijote im Wunderland: Wielands *Don Sylvio* als literarisches

in einen Abenteuerroman mündet. Man liest von Don Sylvios Kindheit und Jugend, von seinem Auszug von Zuhause. Sylvio verschlingt im Schloss seiner Tante heimlich, d.h. jeder Kontrolle entzogen, die zur Zeit der Erstfassung des Romans sehr populären Feenmärchen.<sup>9</sup> Diese Lektüreeindrücke verleiten ihn ‚natürlich‘ dazu, die Welt der Feen als wirkliche zu nehmen und so in einem blauen Schmetterling beziehungsweise Sommervogel eine verzauberte Prinzessin zu vermuten, zumal er in dessen Nähe ein Medaillon mit dem Bildnis einer schönen jungen Frau gefunden hatte. Als er im Lauf des Romans vor seiner Verheiratung mit einer der hässlichsten Frauen der Literaturgeschichte flieht, bricht er zugleich zur Befreiung dieser Prinzessin auf, erlebt Abenteuer im Geiste Don Quijotes (sein Sancho Pansa heißt Pedrillo), findet die Liebe und eine ‚wirkliche Frau‘. Am Ende wird er vom Glauben an die Feen als Weltbewegungsprinzip geheilt und lernt zu guter Letzt auf einer *Grand Tour* die Welt kennen.

Ein weiteres explizit ausformuliertes Genre bildet der Prüfungsroman, die Lebensgeschichte der Hyacinthe, die an die *sentimental novel* im Sinne Richardsons angelehnt ist und biographisch beglaubigt erscheint und die sich mit der Geschichte von Don Sylvio verknüpft. Hyacinthe verteidigt in schöner Deklination aller Topoi ihre Tugend gegen alle unsittlichen Anträge, bis sie endlich in Gestalt eines ebenso tugendhaften Mannes, Don Eugenio mit Namen, ihre Belohnung findet. Entwicklungs- beziehungsweise Abenteuerroman und *sentimental novel* gehen am Ende des Romans ineinander über: Hyacinthe erweist sich als Don Sylvios Schwester, die als Kind von einer geldgierigen „Zigäunerin“<sup>10</sup> entführt wurde. Dieser Erzählstrang arbeitet sich – worauf später noch zurückzukommen sein wird – am Paradox einer tugendhaften Abenteuererin ab.

---

Sozialisationsmodell“, in: *Wieland/Übersetzen*, hg. v. Bettine Menke u. Wolfgang Struck, Berlin: De Gruyter 2010, S. 179–205, hier S. 194).

- 9 Bickenbach argumentiert, dass die Bearbeitungen des *Don Sylvio* zehn beziehungsweise dreißig Jahre später wiederum auf die veränderte Situation in der Unterhaltungsliteratur reagieren. Da die Feenmärchen zu dieser Zeit kaum mehr gelesen wurden, mussten Fußnoten die Bezüge herstellen beziehungsweise sie erklären, dadurch ändere sich der Status des Romans grundsätzlich: Sie führen ein reflexives Tiefenmoment ein, das den Lesefluss unterbricht, und verwandeln so einen Unterhaltungsroman in einen ‚philosophischen Roman‘, von dem Wieland behaupten konnte, das Philosophische sei im Amüsement immer schon angelegt gewesen. Matthias Bickenbach, *Von den Möglichkeiten einer „inneren“ Geschichte des Lesens*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 213–217.
- 10 Christoph Martin Wieland, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, Erste Fassung, hg. v. Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart: Reclam 2001, S. 138 u.ö. Im Fließtext befindliche Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

‚Geheilt‘ wird Don Sylvio, und damit sind wir bei dem Genre, das in den Lektüren Sylvios schon anklang, durch beziehungsweise im Anschluss an die Erzählung eines Feenmärchens, die Geschichte des Prinzen Biribinker, die strukturell auf den Lebensweg Sylvios bezogen ist und die von Wunderbarem nur so strotzt. Der Prinz Biribinker verlässt den klebrig-süßen Schutz und die ebenso gestaltete Ernährung einer Bienenfee, wie Don Sylvio das Haus und die Erziehung seiner Tante verlässt. Biribinker verliebt sich bei seiner Flucht in ein Milchmädchen, das jedoch, nachdem er seinen Namen nennt, sogleich entflieht. Doch statt treu zu sein, nutzt Biribinker auf seiner Suche begeistert die sich ihm anbietenden sexuellen Abenteuer mit Sylphiden, Ondinen und Salamandrinen. Am Ende wird Biribinker drastisch beschämt und verlacht, findet er sich doch in den Armen einer Gnomide wieder, „die nur immer die bürleske Einbildung eines *Calot* oder *Hogarth* zu ersinnen fähig wäre“ (S. 392). Doch nach dieser Beschämung wird alles gut: Sein Milchmädchen erweist sich ‚natürlich‘ als Prinzessin, die Biribinker trotz aller Eskapaden zum Mann nimmt. Don Eugenio erzählt dieses vermeintlich so lehrreiche Feenmärchen; die grotesken Übertreibungen irritieren Sylvio aber keineswegs, allein dass Eugenio versichert, sich dieses ausgedacht zu haben, lässt Don Sylvio am Feenwesen zweifeln.<sup>11</sup>

Mit dem Gegen- und Ineinandersetzen der unterschiedlichen Genres entsteht eine semantische Bewegung, die strukturell als grotesk verstanden werden kann, insofern „die Semantisierung der einen Logik [...] die Desemantisierung in der anderen [bewirkt] und umgekehrt“.<sup>12</sup> Diese groteske Struktur umspielt die fiktionstheoretische Grenze von ‚Wirklichem‘ und ‚Wunderbarem‘ und gibt im Sinne der oft bemängelten ‚Standpunktlosigkeit‘ Wielands keine ‚richtige‘ Antwort, sie irritiert beide Seiten der Unterscheidung. Dies aber entspricht der Funktion des Grotesken, wie sie Peter Fuß bestimmt hat. Peter Fuß hat auf der Grundlage von Michail Bachtins und Wolfgang Kayzers Überlegungen das Groteske als Medium des kulturellen Wandels beschrieben, als transgressiven

- 
- 11 Sven Aage Jørgensen schreibt hierzu: „Don Sylvio liest vor allem die Märchen der Baronin d'Aulnoy, er wird geheilt durch ein Märchen à la Crebillon, das Wieland noch grotesker gestaltet.“ (Sven Aage Jørgensen, „*Don Sylvio von Rosalba* – der erste deutsche Roman für den ästhetischen Kopf von europäischem Geschmack“, in: *Ironische Propheten. Sprachbewusstsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine*, hg. v. Markus Heilmann u. Birgit Wägenbaur, Tübingen: Narr 2001, S. 37–50, hier S. 38).
- 12 Susi Kotzinger, „Arabeske – Groteske. Versuch einer Differenzierung“, in: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“, veranstaltet im Oktober 1992*, hg. v. Gabriele Rippl, Amsterdam u. Atlanta: Rodopi 1994, S. 219–228, hier S. 221.

Akt, als Grenzziehung, die sich selbst thematisiert.<sup>13</sup> Diese Thematisierung von Grenzen geschehe „durch die Produktion von Unentscheidbarkeit und Unbestimmtheit“, da die Groteske als kulturelles Medium „in der virtuellen Anamorphose des Eigenen [...] auf ihrem eigenen Boden mit ihren eigenen Mitteln ihr Fremdes [konstruiert]“<sup>14</sup>. Damit aber befindet sich das Groteske „zugleich diesseits und jenseits der Grenzen seiner kulturellen Formation“.<sup>15</sup> Vor diesem Hintergrund kann man einerseits die These Pohls zur unzeitgemäßen Modernität von Wielands Frühwerk im Sinne der struktural grotesken Anlage des Romans nicht nur gattungspoetisch, sondern auch auf der Ebene der ästhetischen Verfahren bekräftigen und spezifizieren. Andererseits fordert genau dieses Moment des Reflexivwerdens von Grenzen es nachgerade heraus, nach der Wirksamkeit von Geschlechterdifferenz beim Erzählen von Abenteuern zu fragen, und zwar zum einen im Hinblick auf die Konstitution einer Leserin, eines Lesers, eines Protagonisten, einer Protagonistin, zum zweiten für das Moment der Grenzüberschreitung, welche für das Abenteuer konstitutiv ist und damit für Erzählstrukturen des Abenteuerlichen allgemein.

Zu Beginn des Romans scheint klar, wer für die Weltferne Don Sylvios verantwortlich ist: Es ist natürlich eine Frau und natürlich eine Leserin, denn Sylvio wächst bei seiner Tante Donna Mencia auf. Vater und Mutter sterben früh, die Schwester wird, wie bereits gesagt, alsbald entführt, er lebt zurückgezogen unter der Obhut der wunderlichen Tante, kennt weder die Welt noch – und dies ist um einiges fataler – die Frauen (das hübscheste Exemplar, das je seine Augen erblickt haben, war die Viehmagd Maritorne), dafür kennt er eine Menge Literatur, von Ovids *Metamorphosen* angefangen über die Artus-Romane und alte Balladen bis hin zu den galanten Romanen der Scudéry, namentlich der *Clélie*. Sylvios Lektüren sind durch die Vorlieben von Donna Mencia geprägt, der Erzähler wird nicht müde, deren Weltfremdheit zu betonen. Die Feenmärchen, soviel muss man zur Ehrenrettung der Tante sagen, gehen nicht auf ihr Konto. Sie sind ein Zufallsfund, werden heimlich in Abgeschiedenheit wieder und wieder gelesen und in der Folge dessen derartig internalisiert, dass sie nicht nur Sylvios Träume bestimmen, sondern zur Folie der Weltaneignung werden. Sylvio erfüllt so nicht nur das Klischee des pubertierenden männlichen Jugendlichen, der sich in die Welt der Literatur

13 Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln u. Weimar: Böhlau 2001 (=Kölner Germanistische Studien, Neue Folge 1), S. 38; Fuß bezieht sich auf: Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg: Stalling 1957 und Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.

14 Fuß, *Das Groteske*, S. 12.

15 Fuß, *Das Groteske*, S. 14.

und der Abenteuer flüchtet, sondern er bestätigt Freuds Diktum, dass unbefriedigte Wünsche Triebkräfte des Phantasierens sind.<sup>16</sup>

Für Sylvio selbst ist diese Welt allerdings keine Phantasie. Dass er selbst ein solch märchenhafter Held werden könne, ist für ihn wahrscheinlich und greifbar nah: „er hatte aus den meisten Märchen gesehen, dass ein Prinz oder Ritter wenigstens achtzehn Jahre seyn muß, um Abenteuer zu haben.“ (S. 31) Mit nicht ganz 18 Jahren ist es also für ihn nur eine Frage der Zeit. Diese Zwischenzeit füllt Sylvio nun mit phantastischen Betrachtungen und Träumereien über die Abenteuer aus, die er bald zu erleben wünscht und deren Struktur allerdings denkbar einfach ist:

Eine schöne Princeßin, die er liebte, war gemeiniglich der Gegenstand davon; nur war das beschwehrliche dabey, daß er sie allemal in der Gewalt der Fee Fanferlysch oder einer andern neidischen alten Hexe sah, die seiner Liebe die verdrießlichsten Hindernisse in den Weg legte. Also mußte er sich mit Drachen und fliegenden Katzen herum balgen, bald fand er alle Zugänge zu dem Pallast, worinn sie gefangen gehalten wurde, mit Distel-Köpfen besät, die sich in dem Augenblick, da er sie berührte, in eben so viele Riesen verwandelten, und ihm den Weg mit grossen stählernen Kolben streitig machen. (S. 31–32)

Teresa de Lauretis' Relektüre von Lotman findet hier ihre schöne Bestätigung; der Held ist männlich, die Grenze, die überschritten werden muss, um ein Abenteuer zu bestehen, ist weiblich kodiert, seien es die bösen Feen oder Hexen, die den jungen Helden an seiner Rettungsaktion zu hindern suchen, sei es die Tante, die Sylvio in ihr entlegenes und einsames Domizil bannt, denn – so zitiert de Lauretis Lotman –

Looked at it typologically, the initial situation is that a certain plot-space is divided by a *single* boundary into an internal and an external sphere, and a *single* character has the opportunity to cross that boundary... . Inasmuch a closed space can be interpreted as ‚a cave‘, ‚the grave‘, ‚a house‘, ‚woman‘ (and correspondingly, be allotted the features of darkness, warmth and dampness), entry into it is interpreted on various levels as ‚death‘, ‚conception‘, ‚return home‘ and so on; moreover all these acts are thought of as mutually identical.<sup>17</sup>

- 
- 16 Freud schreibt über den Heranwachsenden, der aufhört zu spielen: „So gibt auch der Heranwachsende, wenn er aufhört zu spielen, nichts anderes auf als die Anlehnung an reale Objekte; anstatt zu *spielen phantasiert* er jetzt. Er baut sich Luftschlösser, schafft das, was man Tagträume nennt.“ (Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“, in: ders., *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1906–1909*, Bd. 7, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 210–223, hier S. 215 [Hervorhebung im Original]).
- 17 Jurij Lotman, „The Origin of the Plot in the Light of Typology“, in: *Poetics Today* 1.1/2 (1979), S. 161–184, hier S. 167–168, Teresa de Lauretis, „The Violence of Rhetoric. Considerations on



Daraus schließt de Lauretis, dass – wie bereits gesagt – Helden männlich kodiert sind,

regardless of the gender of character, because the obstacle, what its personification (sphinx or dragon, sorceress or villain), is morphologically female – and indeed, simply womb, the earth, the space of his movement. As he crosses the boundary and ‚penetrates‘ the other space, the mythical subject is constructed as human being and as male; he is the active principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences. Female is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter.<sup>18</sup>

Die Virilität von Don Sylvio steht allerdings schwer infrage, denn erstens ist er durch die Lektüre körperlich gebannt, d.h. die Raumüberschreitung findet nur imaginär statt, und zweitens entzieht sich in dieser Traumwelt sein Objekt des Begehrens, sprich, es findet keine Schließung statt. Er muss beispielsweise mitansehen, wie die von ihm errettete Prinzessin die Burg mit einem von Fledermäusen bespannten Wagen durch den Schornstein verlässt, ein anderes Mal findet er sie auf einer Blumenbank an einer Quelle, aber als er sie umarmen will, findet er sich plötzlich von der dicken Viehmagd Maritorne geküsst, Knoblauch und Käse statt Nektar und Ambrosia inklusive. Diese ziemlich drastische Maßnahme, Sylvio wieder auf den Boden der narrativen Tatsachen zurückzuholen, hat Prinzip. Gegen die wunderbare Abenteuerzeit der Feenmärchen und Rittererzählungen werden abstoßend inszenierte Körper einerseits und körperliche Bedürfnisse andererseits, beispielsweise in Gestalt von Hunger, in Stellung gebracht. Mit letzterem wird eine zeitliche Strukturierung der sogenannten ‚wirklichen Welt‘ gegen die körperferne, zeitvergessene Lektüre ausgespielt. Allerdings gibt es diese Art Realitätseffekt auch in dem Märchen vom Prinzen Biribinker, als dieser – fast – die Gnomide küsst.

In der Kusszene mit Maritorne kommt nicht allein das Realitätsprinzip in Gestalt eines nach Käse und Knoblauch riechenden Körpers zum Tragen (S. 32), vielmehr differenziert die Erzählinstanz – im Gegensatz zu ihrem Protagonisten – zwischen verschiedenen Realitätssphären/-ebenen: zwischen literarischen Texten, genauer der Inszenierung der Liebe im Schäferroman, sprich all den „Gradationen der Liebe, die einem Schäfer an den Ufern des Lignon vorgeschrieben sind“ (S. 32), und den erotischen Wunschträumen Sylvios sowie der ‚wirklichen Welt‘, die, wie bereits gesagt, an die Körperlichkeit

---

Representation and Gender“, in: dies., *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press 1987, S. 31–50, hier S. 43.

18 De Lauretis, „The Violence of Rhetoric“, S. 43–44.

der Maritorne gebunden wird. Sylvios Weltwahrnehmung wird zugleich als mangelnde Fähigkeit der Differenzierung disqualifiziert, welche sich einer antiquierten, weiblichen Erziehung verdankt, die sich vornehmlich aus literarischen Texten speist. Diese Entdifferenzierung qua intensiver Lektüre betrifft nicht nur das Verhältnis von ‚wirklicher Welt‘ und literarischer Fiktion, sondern auch dasjenige zwischen Weltwahrnehmung und Traum. Sylvio bezieht sein Wissen um die Verzauberung des Sommervogels und um seinen Auftrag, denselben zu retten, auch aus seinen Träumen. Sein Begleiter Pedrillo vermutet dies zwar, wird aber von Sylvio in Grund und Boden argumentiert (S. 117–122). Konsequenterweise lässt sich Sylvio auch nicht durch die Erfahrung mit Maritorne beirren, natürlich war auch hier eine böse Fee am Werk, die ihm die Viehmagd statt seiner Prinzessin vor die Nase gesetzt hat. Implementiert wird mit der Divergenz von Erzählerkommentar und Figurenperspektive zugleich ein Spannungsmoment: Insofern das Sinnstiftungsmoment der Feen von der Erzählinstanz infrage gestellt wird, bleibt es für die Lesenden fraglich, ob Sylvio am Ende seiner Abenteuer die bezaubernde Unbekannte des Medaillons finden wird, „welche er nach dem Schlusse des Schicksals zu lieben bestimmt war“ (S. 32). Damit überträgt Wieland, wie Andreas Seidler schreibt, die „von Fielding geprägte Methode der Spannungserzeugung durch die abwechselnde Freigabe und Zurückhaltung von Informationen in die deutsche Literatur“.<sup>19</sup>

Die Konstellation der phantasierten Abenteuer lässt insbesondere in ihrer geschlechterdifferenten Konturierung kein Klischee aus: der aktive, jugendlich-männliche Protagonist, die schöne auf Rettung harrende Prinzessin, die bösen, dem Helden nach dem Leben trachtenden Feen und Hexen. Konterkariert wird diese Struktur zunächst dadurch, dass der Auszug Don Sylvios, als er vor der arrangierten Ehe mit der grotesken Donna Mergelina flieht, kaum Abenteuer, dafür aber viele Dialoge und literarische Referenzen bereithält, Don Quijote inklusive.<sup>20</sup> Hinzu kommt, dass Don Sylvio ausgerechnet im artigsten Abenteuer des ganzen Romans, so die Kapitelüberschrift, schläft:

19 Andreas Seidler, *Der Reiz der Lektüre. Wielands „Don Sylvio“ und die Autonomisierung der Literatur*, Heidelberg: Winter 2008, S. 166.

20 Zum Bezug zu Cervantes' *Don Quijote* siehe u.a.: Honold, „Quijote im Wunderland“; Alain Muzelle, „Cervantes' *Don Quijote* und Wielands *Don Sylvio von Rosalva*“, in: *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Jean Schillinger, Bern u.a.: Lang 2009, S. 299–305; Jan Philipp Reemtsma, „Der doppelte Don: Wielands verkanntes Spiel mit Cervantes“, in: ders., *Schriften zur deutschen Sprache und Literatur*, Bd. 1, München: C.H. Beck 2015, S. 259–281; Barbara Ventarola, „Transkulturelle Ansteckungen: Wielands kreative Bearbeitung des Don Quijote in *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*“, in: *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800*, hg. v. Alexander Nebrija u. Daniele Vecchiato, Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 75–108.

Pedrillo beobachtet, wie Sylvio als schlafender Schöner von zwei Damen im Schäferinnenkostüm hingerissen beäugt wird. Diese geschlechterdifferente Verkehrung einer Erzählordnung, die das Abenteuer letztlich ins Imaginäre verschiebt, kündigt vom anfänglich angesprochenen Umbruch zur Moderne. Nicht nur in der Literaturkritik der Aufklärung, sondern auch in der Literatur der Zeit vollzieht sich eine „drastische Abwertung des ‚Abenteuerlichen‘“.<sup>21</sup> Gegen die Abenteuersuche des Don Sylvio setzt der Roman nun die Erzählung einer Protagonistin, der es gerade nicht um amouröse Abenteuer zu tun ist, sondern im Gegenteil darum, ihre Unschuld trotz erlebter Abenteuer zu beweisen. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, ist das aber ein paradoxales Unterfangen.

## 2. Die unschuldigen Abenteuer der schönen Hyacinthe: Ein Prüfungsroman

Folgt man Christine Touaillons einflussreicher Studie zum deutschen Frauenroman aus dem Jahr 1919, dann findet im 18. Jahrhundert nicht nur eine Abwertung des Abenteuerlichen statt, sondern daran geknüpft auch ein Geschlechtswechsel der Gattung Roman. Touaillon schreibt: Das „rein männliche Stoffgebiet der Kämpfe, Irrfahrten und Abenteuer“ werde mit dem 18. Jahrhundert verlassen, im deutschsprachigen Raum würden mit Sophie La Roches *Fräulein von Sternheim* Liebes-, Ehe- und Familiengeschichten relevant und „überhaupt weibliche Fragen für weibliche Leser“.<sup>22</sup> Zuvor hatte

jahrhundertlang [...] der Stoff der Frau das Eindringen in die Dichtung verwehrt. Ritterliche Abenteuer, Reiseerlebnisse, Vagabundenstreiche, geschichtliche Ereignisse waren ihr, die vom Schutze, aber auch von der Schranke des Hauses umgeben war, nur aus zweiter Hand zugekommen: eine abgeschwächte Wirklichkeit, welche keine so starken Reize auszulösen vermochte, wie das Kunstwerk zu seiner Entstehung braucht.<sup>23</sup>

Lotmans Beobachtung, dass der geschlossene Raum weiblich kodiert ist, findet sich bei Touaillon historisch gewendet. Ihre These lautet, dass die deutschsprachige Literatur im 18. Jahrhundert vom Abenteuer auf den *oikos* umstellt

21 Martin von Koppenfels u.a., „Wissenschaftliches Programm“, Philologie des Abenteuers, LMU München, 2018. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/index.html> (abgerufen am 04.05.2021), S. 5.

22 Christine Touaillon, *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*, Wien: Friedrich Jasper 1919, S. 64.

23 Touaillon, *Der deutsche Frauenroman*, S. 64.

und insbesondere der Roman als diejenige Gattung fungiert, der das Familiär-Private strukturell inhärent ist und die von nun an als der privilegierte Ort des Erzählens von Innerlichkeit fungiert. Nicht umsonst setzt Touaillon den Briefroman an den Anfang des modernen Romans. Die insbesondere bürgerliche Konzentration auf die Familie bedinge notwendig die Abkehr von der Abenteuer-Erzählung, Bohses *Talander* und Happels „schlüpfrige Hof- und Reiseabenteuer sowie ihre familiären Skandalgeschichten“<sup>24</sup> inklusive, d.h. auch von jenen galanten Romanen wie Bohses *Die lebenswürdige Europäerin Constantine* oder Rosts *Die unglückselige Atalanta*, die ihre Heldinnen bei aller Tugendhaftigkeit mehr oder minder amouröse Reiseabenteuer erleben lassen.<sup>25</sup> In der Konsequenz – so Touaillon – gerät die Familie aufgrund der ihr eigenen Instabilität zum Konfliktraum und Romansujet der Moderne schlechthin.<sup>26</sup>

Begründet wird dies sozialhistorisch; die Umstellung resultiere einerseits aus der bürgerlichen Konzentration auf die Familie als Effekt politischer Machtlosigkeit: „Was ihm [dem Mann, A.K.] im großen versagt ist, wird ihm hier im kleinen zuteil: darf er im Staate nicht mitsprechen, so kann er sich doch einen kleinen Staat in der Familie aufrichten und in ihm Herrscher sein.“<sup>27</sup> Andererseits aber erweist sich das Geschlechterverhältnis nicht mehr so antagonistisch ausgelegt, das Oppressionsverhältnis lockere sich durch die Zeiten. Dem aufklärerischen Rationalismus komme dabei eine entscheidende Rolle zu, sein Anliegen wird es, „die Bildung der Frau zu heben“.<sup>28</sup> Die Lektüre der Moralischen Wochenschriften wie das Verfassen von Briefen waren Touaillon zufolge die beiden schriftkulturellen Elemente, welche den Frauen dann auch den Weg zur Schriftstellerei ebneten.

Interessant ist an der These die Inklusion des Weiblichen über den Konnex von Familie und Innerlichkeit sowohl in das Leser- und Autorschaftskonzept als auch in die Sujets. Alles dies setzt natürlich eine sehr bestimmte Weiblichkeitsvorstellung voraus, die, das muss man sagen, Touaillon als historisch verfasst versteht, auch wenn sie völkerpsychologisch argumentiert. Nebenbei bemerkt ist Touaillons Unterscheidung in Männerroman und Frauenroman bis heute noch diskursiv wirksam, behauptet doch der Spiegel vom 19. Oktober

24 Touaillon, *Der deutsche Frauenroman*, S. 13

25 Siehe hierzu Katja Barthel, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman des 17. Jahrhunderts*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016.

26 Touaillon, *Der deutsche Frauenroman*, S. 13.

27 Touaillon, *Der deutsche Frauenroman*, S. 11.

28 Touaillon, *Der deutsche Frauenroman*, S. 57.

2019 zum Thema ‚Bildung‘, dass Jungen deshalb so wenig lesen, weil die Schullektüren statt Abenteuer zu viele „Beziehungsgeschichten“ enthalten.<sup>29</sup>

Touaillons Geschichte des Frauenromans produziert in ihrer Abwertung des Abenteuerromans und in der Aufwertung des bürgerlich Familialen eine Weiblichkeitsfiguration der Abenteurerin, welche ihr Unwesen in deutschen Haushalten treibt: Es sind die – natürlich französischen – Mägde, „gänzlich ungebildet“, „liederliche Frauen“, die sich „in vielen deutschen Familien herum[trieben].“ Insinuiert wird, dass diese Vagantinnen auch moralisch suspekt sind, Touaillon kann sich einen Seitenhieb dabei nicht verkneifen: „Man musste schon froh sein, wenn sie sich darauf beschränkten, den Kindern französische Vokabeln einzupauken.“<sup>30</sup> Die Figur der Abenteurerin ist aber ein literarischer Topos. Er findet sich auch in der Lebensgeschichte der Hyacinthe, die sich im Verlauf der Romanhandlung als Don Sylvios Schwester erweisen wird. Dieser Erzählstrang ist, wie gesagt, deutlich als Prüfungsroman beziehungsweise als *sentimental novel* im Sinne Richardsons angelegt. Er thematisiert die diskursiven Fallstricke, die mit der Verknüpfung von Weiblichkeit und Abenteuer ausgelegt werden. Was bei Don Sylvio als mehr oder minder harmlose Schwärmerei erscheint, kostet eine Protagonistin den guten Ruf. Tugendhafte Weiblichkeit scheint mit der Abenteuer-Erzählung nicht vereinbar, sie erscheint in der Verbindung zumindest infrage gestellt, insofern das Heraustreten aus dem geschlossenen Raum von einem Begehren zu Vagieren beziehungsweise von einem Vagieren des Begehrens zeugt – unsere schöne Heldin rückt damit in gefährliche Nähe zu jenen Vagantinnen, die als ‚leichte Mädchen‘ natürlich im Bordell landen, man denke beispielsweise an Clelands *Memoirs of a Woman of Pleasure* aus dem Jahr 1749. Aus diesem Grund scheint es notwendig, dass der für das Abenteuer konstitutive Grenzübertritt ohne das Zutun der Protagonistin geschieht: Im Fall der schönen Hyacinthe wird dieser über eine Kindesentführung motiviert, der Grenzübertritt wird an die ‚verworfenen‘ Weiblichkeitsfigur der „Zigäunerin“ (S. 276) delegiert.

Hyacinthes Einleitung ihrer Geschichte bringt nun das paradoxe Verhältnis von tugendhafter Weiblichkeit und Abenteuer auf den Punkt: „Wenn es richtig ist,“ sagt sie,

29 Susmita Arp u. Miriam Olbrisch, „Ungerechtes Bildungssystem: Warum Mädchen die besseren Schulnoten bekommen und Jungen oft mehr Selbstvertrauen haben“, in: *Der Spiegel* vom 18.10.2019. <https://www.spiegel.de/politik/so-bekommen-maedchen-und-jungen-gleiche-chancen-a-00000000-0002-0001-0000-000166490186> (abgerufen am 17.05.2021).

30 Touaillon, *Der deutsche Frauenroman*, S. 49.

daß ein Frauenzimmer desto schätzbarer ist, je weniger sie von sich zu reden macht, so bin ich unglücklich genug, daß ich in einem Alter, worinn die meisten kaum angefangen haben unter den Flügeln einer zärtlichen Mutter schüchtern hervor zu schleichen, eine Erzählung meiner Begebenheit zu machen habe; und ich würde in der That untröstbar deßwegen seyn, wenn ich die Schuld davon mir selbst bezumessen hätte. (S. 275)

Hyacinthe ist nun gerade nicht das unbeschriebene Blatt (wie im Übrigen die meisten weiblichen Romanfiguren); doch der Tenor der ihre Geschichte einleitenden Rede ist, die Unbeschriebenheit beziehungsweise Unschuld aller widrigen Umstände zum Trotz wiederherzustellen – und das, indem sie Seite um Seite ihre Geschichte erzählt. Die Abenteurer sind der Entführerin geschuldet, die aus Hyacinthes Schönheit Profit schlagen möchte. Dieser Frau, die, wie uns ein ums andere Mal versichert wird, Hyacinthes Herz nie überreden konnte, sie als Großmutter anzuerkennen, geht es nicht darum, Hyacinthe „die Tugend zu lehren“, sondern sie „reizend [zu] machen“ (S. 277). Hyacinthe wird von ihr zur Schau gestellt, sie tanzt, musiziert, singt auf den Marktplätzen der Städte Romanzen (S. 277) und wird mit ihrem 14. Lebensjahr auf eine Karriere als Kurtisane vorbereitet.

Anders aber als bei Don Sylvio hat bei seiner Schwester Literatur, haben Romanzen und Märchen einen moralisierenden Effekt, dieser wird noch unterstützt von einem „Instinct“, der Moral und Ästhetik engführt („daß dieses oder jenes schön oder häßlich sey“ [S. 277], und zwar im moralischen Sinn). Während bei Don Sylvio die Märchenlektüre zum Glauben an die Feenwelt als Weltbewegungsprinzip führt und zum Männlichkeitsphantasma des Retters, fördern Romanzen und Märchen bei Hyacinthe ihren ethisch-ästhetischen Instinkt, führen zum Wunsch nach einem tugendhaften Leben und nicht zuletzt zum Glauben, in der falschen Familie zu leben, einem anderen, eben tugendhaften Stand anzugehören. Freud hätte diese Vorstellung allerdings als Familienroman einer Neurotikerin ausgewiesen,<sup>31</sup> doch in Wielands Roman wird das Phantasma der anderen und besseren Eltern nicht enttäuscht, sondern am Ende des Romans Wirklichkeit.

Zur Vorstellung, eigentlich andere Eltern zu haben, tragen auch zwei Toledaner bei, die angesichts der „unbewußte[n] Anmuth“ von Hyacinthe darüber philosophieren, dass Tugend in jedem anderen Stand „ein Verdienst“ sei, in ihrem aber „ein Fehler, der sie nur desto unglücklicher mache“ (S. 277). Sie führen dabei einen Tugendbegriff im Munde, der die Grenzposition des Wieland'schen Romans nochmal vor Augen führen kann. Wie Albrecht

31 Sigmund Freud, „Der Familienroman der Neurotiker“, in: ders., *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1906–1909*, Bd. 7, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 227–231.

Koschorke gezeigt hat, war das Spektrum des deutschen Tugendbegriffs bis in das 18. Jahrhundert hinein eng verbunden mit Heldenhaftigkeit, Tauglichkeit, Tüchtigkeit beziehungsweise einer vorbildlichen (männlichen) Haltung, vergleichbar mit der römischen *virtus*. Dieser Tugendbegriff nun erscheint im 18. Jahrhundert auf den „Tatbestand weiblicher Enthaltensamkeit“ eingengt: „Die Aufklärungsmoralistik“, so Koschorke, begnügt sich nicht damit, schon gebräuchliche Tugendvorschriften zu ihren Zwecken zu modifizieren. „Sie stellt den Modus der Einverleibung von Normen im ganzen um.“ Während die Tugend im Sinne von *Virtus* noch Tauglichkeit, heroische (und maskuline) Qualitäten begrifflich mit sich führt, gehen der Unschuld im Sinne des Unbewussten bzw. des Nicht-Wissens jene heroischen Qualitäten gänzlich ab.

Und da sie in Hinsicht auf das Verhältnis der Geschlechter asymmetrisch angelegt ist, betrifft diese Reform mit größerer Härte [...] die Frauen. [...] In den Zeiten der älteren Psychologie stand einem langen Lasterkatalog eine ebenso diversifizierte Liste von Tugenden gegenüber. Daß der Begriff der Tugend sich neben seinem verblässenden ursprünglichen Wortsinn zum Synonym für Keuschheit entwickelt, wirft einerseits ein Licht auf die für die Aufklärung kennzeichnende Sexualisierung der Moral. Andererseits bewahrt diese Ableitung die Erinnerung an den heroischen Charakter der Tugendhaftigkeit auf und verleiht ihr damit einen Akzent, der in den Morallehren wachsende Irritationen hervorruft.<sup>32</sup>

Die Irritation kann benannt werden: Die Tugend bedarf „eine[r] gewisse[n] Vertrautheit mit dem Laster“<sup>33</sup>, d.h. „[e]ine in solcher Art tugendhafte Person hat mehr Gespür für das, was sie nicht darf, als die bürgerlichen Moralisten ihr zubilligen.“<sup>34</sup> Schlagwortartig formuliert kann man sagen, dass die bürgerliche Moral von Tugenden auf Unschuld im Sinne von Nicht-Wissen umstellt, d.h. den jungen Frauen wird die Kenntnis der eigenen Triebnatur abgesprochen. Damit wird ihnen nicht nur die Möglichkeit genommen, Kenntnis der Gefahren zu haben, die ihre Unschuld bedrohen, sondern auch eine zumindest ansatzweise heroische Haltung einzunehmen. Ein Ethos, wie es beispielsweise Ninon de Lenclos (1620–1705) in ihren Briefen nicht gänzlich unkokett formuliert, ist im Rahmen dieser Moralistik nicht mehr anvisiert:

Wer von uns [Frauen; A.K.] Ihnen die Wahrheit sagen will, muß gestehen, daß der erste Impuls immer zur Hingebung drängt: Nur die Vernunft leistet Widerstand, die Natur treibt uns zur Liebe; die Erziehung hält uns davon ab, und unser Ruhm besteht in der Bekämpfung unserer Neigung. Da die Lust zum Widerstand nicht naturgemäß ist, muß sie notwendigerweise das Werk der Kunst sein. Diese

32 Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink 2003 (2. durchgesehene Auflage), S. 437.

33 Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 437.

34 Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 438.

Kunst hat ihre Gesetze, aber die Lehre von diesen Gesetzen ist nichts, wenn man die Möglichkeit ihrer praktischen Verwertung nicht kennt. [...] Daraus ergibt sich die allgemeine Regel, daß wir, je weniger wir an galante Händel gewöhnt sind, desto leichter zu besiegen sind.<sup>35</sup>

Gegen diese praktische Tugendunterweisung als Kunst der Tugend setzt sich mit dem 18. Jahrhundert das an eine Vorstellung von Natürlichkeit gebundene Unschuldspostulat durch: Eine junge Frau solle tugendhaft sein, ohne zu wissen, was Tugend eigentlich ist. Die „Reinheit“ des Mädchens, so formuliert es das Traktat *Kunst ein gutes Mädchen zu werden* von Johann Ludwig Ewald, 1804 in vierter Auflage erschienen,

muß Natur bleiben, nicht Tugend werden. Ihr Geschlecht ist eigentlich von dieser Seite nicht zur Tugend, sondern zur Unschuld gemacht. Es muß keine Kraft anwenden, gewisse Unsittlichkeiten zu unterlassen; es muß sie nicht kennen. Es ist schon halb *besiegt*, wenn es gegen eine gewisse Sinnlichkeit *kämpfen* mußte. Darum entfernt man bei guter weiblicher Erziehung Alles so sorgfältig, was Sinnlichkeit aufregen kann; und mit dem besten Erfolge. Sie schläft oft, bis sie erwachen darf. Darum erhält man sie ganz unbekannt mit gewissen Ausschweifungen, damit auch ihre Einbildungskraft nicht zu kämpfen brauche. Darum liebt der Mann nicht das eigentlich=*tugendhafte* Mädchen, das bei schweren Versuchungen, nach langem Kampfe, mit Mühe rein blieb, sondern das *unschuldige* Mädchen, das nicht an Unreinheit dachte, sondern rein blieb, wie sie athmete, weil es ihre Natur ist.<sup>36</sup>

Der Genius des Mannes, so Ewald weiter, sei der Verstand, der Genius des Weibes jedoch die Schamhaftigkeit, die sich ihr „beherzt“ entgegenstellt, „wenn sie das Paradies der Unschuld verlassen will“.<sup>37</sup> Die mit Lotman und de Lauretis entwickelte Verknüpfung von Weiblichkeit und geschlossenem Raum erscheint hier potenziert, indem der weibliche Grenzübertritt einem Sündenfall gleichkommt. Zwar verliert die Erbsündenlehre im 18. Jahrhundert an Bedeutung, d.h. man glaubte nicht mehr an den „verderbten Willen“, sondern „an einen unaufgeklärten und also aufklärbaren Verstand“,<sup>38</sup> dafür muss man aber, um

35 Ninon de Lençlos, *Briefe der Ninon de Lençlos*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1980, S. 67 f.

36 Johann Ludwig Ewald, *Die Kunst ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden. Ein Handbuch für erwachsene Töchter, Gattinnen und Mütter*, Frankfurt a.M.: Friedrich Wilmans 1804, 4. Auflage (1. Auflage: Bremen: Wilmans 1789), S. 48 f. zit. nach Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 439. Im Vergleich zur Erstausgabe von 1789 (Bremen) ist diese Passage signifikant erweitert und verschärft worden, so fehlt nach der Bemerkung, dass das Mädchen keine Kraft aufzuwenden habe, Unsittlichkeiten zu unterlassen, der Beisatz: „Es muß sie nicht kennen.“ (S. 27)

37 Ewald, *Kunst*, S. 52, zit. nach Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 440.

38 Karl-Heinz Göttert, *Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*, München: Iudicium 1998, S. 116.



die Einbildungskraft nicht zu reizen, „den Schlaf der Natur zu behüten“, wie Koschorke es formuliert, ihn „mit einem Ring von Zensurstellen umgeben.“<sup>39</sup> Unschuld beziehungsweise Jungfräulichkeit avanciert so zu einem ‚moralischen Ding‘, wie in der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert nachzulesen ist. Als solches ist es nicht mehr am Körper festzumachen, ja mehr noch, die Untersuchung desselben kommt dem Verlust derselben gleich.<sup>40</sup>

Das Problem der Abenteuer-Erzählung der Hyacinthe kann nun genauer erfasst werden: Erstens vermag die Protagonistin weder bewusst noch aus freiem Willen das Haus ihrer Eltern zu verlassen. Die Grenzüberschreitung muss an eine abjekte Weiblichkeitsfigur delegiert werden, nämlich an die „Zigäunerin“. Zum zweiten kann der Auszug in die Fremde nicht erotisch motiviert sein, d.h. es kann gerade nicht darum gehen, einen schönen Mann zu finden. Dieses sexuell kodierte Begehren muss einem tugendhaften Mädchen per se abgehen. Zum dritten muss ein ums andere Mal unter Beweis gestellt werden, dass die Protagonistin sich ihre Reinheit des Herzens bewahrt hat. Wir haben es also mit einem Prüfungsnarrativ zu tun, wobei die Protagonistin nichts von der Prüfung, dem Laster, wissen darf. Konsequenz dessen ist ein moralisches Ausschlussverhältnis von Unschuld und Abenteuer.

Damit muss für eine Protagonistin das Abenteuer selbst zu etwas werden, was sich ihrem Bewusstsein entzieht – die zahlreichen weiblichen Ohnmachten in der europäischen Literaturgeschichte, die eintreten, wenn es abenteuerlich-spannend wird, legen Zeugnis davon ab. Das Paradox einer tugendhaften Abenteuerin führt bei Wieland zu einer doppelbödigen Erzählperspektive: Die Figur betont, nicht zu verstehen, was sich vor ihren Augen abspielt beziehungsweise abgespielt hat, dabei erzählt sie nicht nur von einer hübschen Orgie im Bordell, sondern auch wie sie den Nachstellungen des Marquis von Villa Hermosa dadurch entkommt, dass sie ihm ihre Begleitung, die kleine Stella, zur Befriedigung seiner Leidenschaft zur gefälligen Verfügung buchstäblich und rücksichtslos vor die Füße wirft (nicht ohne anzumerken, dass deren Gesicht wenig schön ist, der Körper jedoch diesen Makel durchaus wettzumachen versteht).

Spätestens hier wird deutlich, dass sich Wieland großzügig beim galanten Roman bedient, dass jene von Touaillon gemaßregelten Romane von Bohse und anderen auch im sogenannten Frauen- beziehungsweise Prüfungsroman

39 Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 447.

40 Matei Chihaia, „Von der Anatomie zur Allegorie. Diderot und die Zeichen der Unschuld“, in: *„Da ist denn auch das Blümchen weg“: Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration*, hg. v. Renate Möhrmann unter wiss. Mitarbeit v. Anja Herrmann, Stuttgart: Kröner 2017, S. 190–216, hier S. 194.

über die Abenteuer-Struktur weiterhin intertextuell persistieren. Wieland greift nun, um seine Figur von aller Liederlichkeit zu befreien, zu einem weiteren narrativen Kniff, den er ein paar Jahre später mit seinem Vorwort zu *La Roches Fräulein von Sternheim* wiederholen wird, gibt er doch Hyacinthe einen männlichen Erzähler, Don Eugenio, zur Seite, der eben ihre Tugendhaftigkeit beglaubigt. Dieser beobachtet – wie es sich für den Prüfungsroman gehört – ein ums andere Mal die Tugendhaftigkeit der Hyacinthe, und so kann sie ein Abenteuer bestehen, ohne es zu wissen: Während sich Don Eugenio in aller Verliebtheit zurückhält und toposgemäß genau beobachtet, ob bei Hyacinthe die Kunst der schauspielerischen Verstellung am Werk ist, kommt ein weiterer Held ins Spiel, Don Fernand von Zamora, der um die Gunst von Hyacinthe wirbt, aber

weder seine Schönheit, noch sein schimmernder Aufzug, noch seine Geschenke, noch seine Feste, noch die ungeheure Menge von Oden<sup>41</sup> und Elegien, in denen er über die diamantene Härte ihres Herzens klagte, oder sich wunderte, wie der warme Schnee ihres schönen Busens so kalt seyn könne, waren nicht vermögend aus diesem kleinen Felsen-Herzen ein einziges armes Fünkchen an Mitleiden heraus zu schlagen [...]. (S. 311)

Don Eugenio war – wie könnte es auch anders sein – „mit dem Ausgang dieses Abenteuers zufrieden“. Hyacinthe weiß, so suggeriert es Don Eugenios Erzählung, von diesem Abenteuer nicht. Festzuhalten bleibt, dass der sogenannte sentimentale Frauenroman seine Protagonistinnen einerseits in den geschlossenen Raum zu bannen sucht, jedoch andererseits an den amourös-abenteuerlichen Erzählstrukturen des galanten Romans partizipiert. Vor dem Hintergrund der durchaus auch moralischen Doppelbödigkeit der Heldin dieser *sentimental novel* könnte man fragen, ob hier nicht auch das Verdikt des Erzählers aus Wielands *Agathon* greift, das dieser hochtugendhaften Romanfiguren ohne Fehl und Tadel angeidehen lässt:

Alles was wir mit diesen Bemerkungen abzielen, ist allein, daß die romanhaften Helden, von denen die Rede ist, noch weniger in dem Bezirke der Natur zu suchen seien als die geflügelten Löwen und die Fische mit den Mädchenleibern; daß es moralische Grotesken seien [...].<sup>42</sup>

41 Es verwundert, dass Don Fernand von Zamora neben Elegien auch Oden produziert, die im Gegensatz zu den Elegien eben nicht einer Poetologie der Distanz, sondern der Affektfeier verpflichtet sind. Für nicht nur diesen Hinweis danke ich Carolin Rocks, die mit mir den Aufsatz intensiv diskutiert hat.

42 Christoph Martin Wieland, *Geschichte des Agathon*, hg. v. Fritz Martini unter Mitwirkung v. Reinhard Döhl, Stuttgart: Reclam 1985, S. 171.

### 3. (Un)Happy Endings

Am Ende des Abenteuers mit Don Fernand von Zamora ‚befreit‘ Don Eugenio Hyacinthe aus den „Unbequemlichkeiten ihres theatralischen Lebens“ (S. 311), natürlich um sie zu seiner Ehefrau zu machen. In diesem Bestreben trifft er auf Don Sylvio, der wiederum in Hyacinthe seine Schwester Seraphina erkennt, natürlich nicht ohne auf den Glauben an die Feen zu verzichten. Dies gelingt erst durch das Erzählen des Märchens vom Prinzen Biribinker, das, wie anfangs gesagt, Sylvios Abenteuer spiegelt, aber von Don Eugenio als reine (und seine) Fiktion ausgewiesen wird. Biribinker erlebt Wunderbares, seine Abenteuer sind vielfach erotischer Natur, das Ende der Serie wird durch die groteske Körperlichkeit einer Gnomide Callot'scher Manier erwirkt, in deren Armen sich der verblendete Biribinker wiederfindet. Biribinker bereut und bekommt das Milchmädchen zur Frau, das selbstverständlich eine verzauberte Prinzessin ist. Trotz der grotesken Ausgestaltung des Märchens<sup>43</sup> moniert Sylvio an dieser Geschichte allein, dass Biribinker seinem schönen Milchmädchen treuer hätte sein oder für seine Ausschweifungen stärker hätte bestraft werden müssen. In der anschließenden Diskussion zum Status beziehungsweise zum Realitätsgehalt dieses Märchens aber findet sich kein zwingendes Argument wider das Feenwesen. Sylvio akzeptiert dann aber doch, wenn auch widerwillig, die Nicht-Existenz von Feen, bekommt dafür aber Donna Felicia, jene Frau, die ihm aufgrund des Medaillons seiner Ansicht nach von Anfang an von den Feen zgedacht war.

Diese ‚wirkliche Frau‘, Donna Felicia, ist jedoch selbst nicht literaturfern, wie der Erzähler zu berichten weiß, zieht sie doch von Valencia aufs Land, weil sie sich daselbst „einem gewissen romanhaften Schwung ihrer Phantasie und ihres Herzens ungehinderter überlassen konnte. Die *Poeten* hatten“, so fährt der Erzähler fort,

bey ihr ungefehr die nehmliche Würkung gethan, wie die Feen-Märchen bey unserem Helden. Wenn dieser seine Einbildungs-Kraft von Verwandlungen, Zaubereyen, Princeßinnen, Popanzen und Zwergen voll hatte, so war die ihrige mit poetischen Gemählden, arcadischen Schäfereyen und zärtlichen Liebesbeugnissen angefüllt [...]. (S. 161)

43 „Keine Übertreibung in den französischen Märchen, die Wieland nicht noch zu steigern wüßte, kein paradoxes Bild, zu dem ihm nicht noch etwas Abstruseres einfiel, keine noch so entlegene Verwandlung, die sich nicht vollzöge.“ (Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*, Heidelberg: Winter 1978, S. 87).

Diese romanhaften „Entwürfe“ gedenkt Donna Felicia auch in „einer freyen und glücklichen Lebensart, nach den poetischen Begriffen“, zu verwirklichen, allerdings auf der ökonomischen Basis, die ihr siebzigjähriger „unpoetischer“ Ehemann ihr hinterlassen hatte (S. 162). Im Moment ihres Aufeinandertreffens mit Don Sylvio trägt Donna Felicia nicht umsonst ein Schäferkostüm, doch kann sie – wie die pragmatisch angelegte Geldheirat zeigt – im Gegensatz zu Don Sylvio zu Beginn des Romans einer ‚unschönen‘ Realität in Gestalt eines alten, aber wohlhabenden Ehemanns ins Auge sehen und weiß diese zu ihrem Vorteil umzumünzen, auch wenn ihre Wunschwelt der Romanzen-tradition verpflichtet erscheint. Sie versteht als „Meisterin von sich selbst“ (S. 161) die Poetizität ihres Unterfangens, während bei Sylvio Kunst und Leben zusammenfallen.

Das Romanende stellt zunächst das geschlechterdifferent kodierte Ausschließungsverhältnis von Abenteuer und Weiblichkeit mehr als deutlich aus: Felicia und Hyacinthe werden für zwei Jahre im Kloster untergebracht, wo ihnen nur noch die Lektüre der Bibel bleibt, während Don Sylvio in Begleitung Don Eugenios „die vornehmsten Theile von Europa“ bereist, um „den leeren Raum, den die Verbannung der Feen darinn [in seinem Kopf; A.K.] gelassen hatte, nunmehr mit den Ideen würclicher Dinge anzufüllen“ (S. 449). Dies aber geschieht, um sicher zu gehen, dass „unser Held von den Würcungen, welche die Feerey auf sein Gehirn gemacht, völlig hergestellt sey“ (S. 449). Doch steht die wirkliche Wirklichkeit dieser Welt zweifach infrage. Zwar wird der Realitätseffekt der biologischen Genealogie, die Verwandtschaft von Hyacinthe und Don Sylvio, gegen eine ‚Literaturgeschichte‘ ausgespielt und muss damit durch das Erzählen eines Stammbaums gesichert werden, doch wird diese durch die Heirat mit Donna Felicia als genuin literarisches Projekt ausgewiesen: Ihre Familie geht auf den Schelm Gil Blas aus dem gleichnamigen Roman von Lesage zurück (S. 419).

Das Zweite betrifft die Frage, ob hier nicht – im Gegensatz zum Untertitel des Romans – alles Natürliches ganz wunderbar zugeht. In Wielands gut zwanzig Jahre nach *Don Sylvio* verfassten Schrift *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*, 1781 erstmals im *Teutschen Merkur* erschienen,<sup>44</sup> werden schwerwiegende Gründe dafür angeführt, warum die Feen „in der Einbildungskraft und selbst im Herzen der Menschen immer einen Fürsprecher finden, der ihre gänzliche Verbannung unmöglich machen

44 Der ursprüngliche Titel lautete: „Betrachtungen über den Standpunct, worinn wir uns in Absicht auf Erzählungen und Nachrichten von Geistererscheinungen befinden“, erschienen in der von Wieland herausgegebenen Zeitschrift *Der teutsche Merkur* 2 (1781), S. 226–233.

wird.<sup>45</sup> Wieland weist dabei darauf hin, dass gerade indem „die Fackel der Beobachtung ins Innere der Natur“ dringt, die „verworrenen und ungewissen Formen der Dämmerung [...] zerflossen scheinen“ und dem Hang zur Magie somit eigentlich der Grund entzogen sein müsste, das Gegenteil der Fall ist: Es erweitere sich „der Kreis [...] ihrer Wirksamkeit zugleich mit dem Kreise unserer Kenntnisse. Die Natur [...] erscheint immer wunderreicher, geheimnisvoller, unerforschlicher, je mehr sie gekannt, erforscht, berechnet, gemessen und gewogen wird“.<sup>46</sup> Denn in der „so natürliche[n] Folge der Aufklärung“ werde so viel „Unerklärbares und Unbegreifliches“<sup>47</sup> produziert, dass der Aberglaube wieder in seine „alte Lage“ zurückfindet. Den Aberglauben beziehungsweise den Hang dazu fasst er als Anthropologikum, das – je nach historischer Situation – im Verbund mit verschiedenen Wissensfeldern produktiv wird. In der Aufklärung ist es – ausgerechnet – die empirische Naturwissenschaft:<sup>48</sup> „[D]ie Begriffe vom Wunderbaren und Natürlichen, Möglichen und Unmöglichen“<sup>49</sup> werden mit der Erforschung der Natur in Bewegung versetzt. Insbesondere durch die objektiven Instrumentarien, wofür bei Wieland sowohl im Essay als auch im *Don Sylvio* paradigmatisch die „Vergrößerungsgläser“ eintreten, sehen sich die Menschen vor „eine[m] Abgrund von physischen Wundern, wovon Niemand zuvor die mindeste Vorstellung hatte“.<sup>50</sup> Und wieso soll man nicht an Geistererscheinungen glauben, wenn „jeder Sonnenstaub eine Welt, und jede Welt ein Sonnenstaub“ ist?<sup>51</sup>

Dieser Abgrund von physischen Wundern findet sich schon im *Don Sylvio*. Explizit wird er in der Geschichte des Prinzen Biribinker beziehungsweise in den Diskussionen um deren Realitätsgehalt. In der Geschichte wird bei der Beschreibung von Größenverhältnissen auf die Empirie als Erklärungsmodell

45 Christoph Martin Wieland, „Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben“, in: ders., *Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*, Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung 1857, S. 89–103, hier S. 90.

46 Wieland, „Über den Hang der Menschen“, S. 96.

47 Wieland, „Über den Hang der Menschen“, S. 96.

48 Peter J. Brenner diagnostiziert hier eine Dialektik der Aufklärung, Peter J. Brenner, „Kritische Form. Zur Dialektik der Aufklärung in Wielands Roman *Don Sylvio von Rosalva*“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 162–183; Brenner schreibt der Ironie im *Don Sylvio* (ohne auf den Essay weiter einzugehen), eine fundamentale Bedeutung zu, da durch diese die ursprüngliche Aufhebung der Fremdheit von epischer und realer Welt selbst wieder der Aufhebung anheimfalle: „Indem das Werk von der Welt sich löst, ist es in der Lage, die dialektische Bewegung der Aufklärung weiterzutreiben.“ (S. 182)

49 Wieland, „Über den Hang der Menschen“, S. 97.

50 Wieland, „Über den Hang der Menschen“, S. 97.

51 Wieland, „Über den Hang der Menschen“, S. 97.

zurückgegriffen, so bei einem riesengroßen Walfisch, im Vergleich zu dem „diejenigen, die man an den Grönländischen Küsten zu fangen pflegt, [...] nicht viel grösser [sind; A.K.] als die winzigen Thierchen, die man durch Vergrößerungs-Gläser bey vielen tausenden in einem Tropfen Wasser herum schwimmen sieht.“ (S. 363 f.) Die Referenz auf die Empirie bildet wiederum für Don Sylvio nach dem Erzählen des Märchens das Argument schlechthin dafür, dass es sich bei dieser Geschichte um eine wahre Geschichte handelt.<sup>52</sup> Auf die Nachfrage Hyacinthes, ob er denn Riesen, die sich mit einem Zaunpfahl die Zähne ausstochern, Walfische, die auf 50 Meilen Wolkenbrüche aus Nasenlöchern spritzen oder gar singende Fische und sprechende Kürbisse „natürlich und möglich“ finde, antwortet er:

Ohne Zweifel [...]. Warum sollte es nicht einen Wallfisch geben können, welcher groß genug wäre, um Seen und Inseln in sich zu halten, da es kleine Wasserthiere<sup>53</sup> gibt, gegen welche ein gewöhnlicher Grönländischer Wallfisch zum wenigsten so groß ist, als jener gegen diese? (S. 412).

Vor dem Hintergrund der Frage, ob hier nicht doch alles Natürliche ganz wunderbar zugeht, kann Wielands *Don Sylvio* an Problemstellungen angeschlossen werden, wie sie später die romantischen Kunstmärchen entwerfen, denn das „Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit“, so schreibt Detlef Kremer mit Blick auf Max Lüthis Einführung zum Märchen, „nimmt im romantischen Kunstmärchen Formen des Unheimlichen, Bedrohlichen und Grotesken an, die alle angebotenen Ordnungsentwürfe brüchig erscheinen lassen.“<sup>54</sup> Die größte Nähe besteht, wie die Referenz auf Callot bei Donna Mergelina und den Gnomiden offensichtlich macht, zu den Texten E.T.A. Hoffmanns: Olaf Schmidt hat darauf hingewiesen, dass insbesondere die „Vermengung von Realität und Irrealität“ bei Wieland für Hoffmann interessant war.<sup>55</sup> Wolfgang Kayser hat sich in seiner berühmten Studie zum Grotesken als ästhetische Kategorie ebenfalls auf Wieland berufen, wenn

52 Auch hier findet sich eine literarische Referenz, die Erzählung ist ein Lukian-Zitat.

53 Der Bezug könnte hier Malebranches *Erforschung der Wahrheit* (1674) sein, Malebranche schreibt: „Mit Hilfe des Vergrößerungsglases erblicken wir zum öfteren Tiere, die weit kleiner als ein beinahe unsichtbares Sandkorn, ja tausendmal kleiner als dasselbe sind.“ (Nicolas Malebranche, *Erforschung der Wahrheit, Buch 1 bis 3*, hg. v. Arthur Buchenau München: Müller 1920, Bd. 1, S. 63).

54 Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 53.

55 Siehe Olaf Schmidt, „Callots fantastisch karikierte Blätter“. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 128.

er ausführt, dass dieses „keinen festen Bezug zur Wirklichkeit mehr wahre[.]“.<sup>56</sup> Wieland weist in den *Unterredungen mit dem Pfarrer von \*\*\** (1775) „Gelächter, Ekel und Erstaunen“ als rezeptionsästhetische Effekte des Grotesken aus,<sup>57</sup> was Kayser in „Erstaunen“ und „ratlose Beklommenheit, wenn die Welt aus den Fugen geht und wir keinen Halt finden“, übersetzt.<sup>58</sup> Von daher kann einmal mehr die These von der Schwellenfunktion dieses Textes untermauert werden. Diese Linie unterschlägt jedoch, dass Wielands *Don Sylvio* keine ratlose Beklommenheit inszeniert, sondern vor allem auf Gelächter setzt und den Ekel auf Figurenebene verhandelt – er kommt ins Spiel, wenn Sylvio sich aus den Armen diverser missgestalteter Schönen wickeln muss.

Was aber heißt dieser Befund für das Erzählen von Abenteuern, wenn die Natur abenteuerlich, das Abenteuer natürlich wird? Es ist nicht ausgemacht, dass Don Sylvio auf seiner vorschriftsmäßigen *Grand Tour* keine wunderbar natürlichen oder natürlich wunderbaren Abenteuer zu bestehen hat. Von dieser Geschichte bleiben Hyacinthe wie Felicia ausgeschlossen, ihnen bleiben allein die Abenteuer, welche die Bibel der findigen Leserin bereitstellt. Allerdings weiß man als gebildete Romanleserin, dass ausgerechnet das Kloster schon so manch (un-)artiger Heldin ein Abenteuer bereitet hat, das in die Ferne führt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- De Lenclos, Ninon, *Briefe der Ninon de Lenclos*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1980.
- Wieland, Christoph Martin, „Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben“, in: ders., *Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*, Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung 1857, S. 89–103.
- , „Unterredungen mit dem Pfarrer von \*\*\*“, in: ders., *Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*, Bd. 30, Leipzig: Göschen 1797.
- , *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, Erste Fassung, hg. v. Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart: Reclam 2001.
- , *Geschichte des Agathon*, hg. v. Fritz Martini unter Mitwirkung v. Reinhard Döhl, Stuttgart: Reclam 1985.

56 Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Nachdruck der Ausgabe von 1957, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004, S. 31.

57 Christoph Martin Wieland, „Unterredungen mit dem Pfarrer von \*\*\*“, in: ders., *Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*, Leipzig: Göschen 1797, Bd. 30, S. 374.

58 Kayser, *Das Groteske*, S. 32.

- , *Wielands Briefwechsel*, Bd. 3, hg. v. der Akademie der Wissenschaften durch Hans Werner Seiffert u. Siegfried Scheibe, Berlin: Akademie-Verlag 1975.
- , „Betrachtungen über den Standpunct, worinn wir uns in Absicht auf Erzählungen und Nachrichten von Geistererscheinungen befinden“, *Der teutsche Merkur* 2 (1781), S. 226–233.

### Forschungsliteratur

- Apel, Friedmar, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*, Heidelberg: Carl Winter 1978.
- Arp, Susmita, u. Olbrisch, Miriam, „Ungerechtes Bildungssystem: Warum Mädchen die besseren Schulnoten bekommen und Jungen oft mehr Selbstvertrauen haben“, in: *Der Spiegel* vom 18.10.2019. <https://www.spiegel.de/politik/so-bekommen-maedchen-und-jungen-gleiche-chancen-a-00000000-0002-0001-0000-000166490186> (abgerufen am 17.05.2021).
- Barthel, Katja, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman des 17. Jahrhunderts*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016.
- Bickenbach, Matthias, *Von den Möglichkeiten einer „inneren“ Geschichte des Lesens*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 213–217.
- Brenner, Peter J., „Kritische Form. Zur Dialektik der Aufklärung in Wielands Roman *Don Sylvio von Rosalba*“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 162–183.
- Chihaia, Matei, „Von der Anatomie zur Allegorie. Diderot und die Zeichen der Unschuld“, in: *„Da ist denn auch das Blümchen weg“: Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration*, hg. v. Renate Möhrmann unter wiss. Mitarbeit v. Anja Herrmann, Stuttgart: Kröner 2017, S. 190–216.
- De Lauretis, Teresa, „The Violence of Rhetoric. Considerations on Representation and Gender“, in: dies., *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press 1987, S. 31–50.
- Ewald, Johann Ludwig, *Die Kunst ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden. Ein Handbuch für erwachsene Töchter, Gattinnen und Mütter*, Frankfurt a. M.: Friedrich Wilmans 1804, 4. Auflage (1. Auflage: Bremen: Wilmans 1789).
- Freud, Sigmund, „Der Dichter und das Phantasieren“, in: ders., *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1906–1909*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1999, Bd. 7, S. 210–223.
- , „Der Familienroman der Neurotiker“, in: ders., *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1906–1909*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1999, Bd. 7, S. 227–231.
- Fuß, Peter, *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln u. Weimar: Böhlau 2001.



- Götttert, Karl-Heinz, *Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*, München: Iudicium 1998.
- Honold, Alexander, „Quijote im Wunderland: Wielands *Don Sylvio* als literarisches Sozialisationsmodell“, in: *Wieland/Übersetzen*, hg. v. Bettine Menke u. Wolfgang Struck, Berlin: De Gruyter 2010, S. 179–205.
- Jørgensen, Sven Aage, „*Don Sylvio von Rosalva* – der erste deutsche Roman für den ästhetischen Kopf von europäischem Geschmack“, in: *Ironische Propheten. Sprachbewusstsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine*, hg. v. Markus Heilmann u. Birgit Wägenbaur, Tübingen: Narr 2001, S. 37–50.
- Kayser, Wolfgang, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Nachdruck der Ausgabe von 1957, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004.
- , *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1955.
- Koppenfels, Martin von u.a., „Wissenschaftliches Programm“, *Philologie des Abenteuers*, LMU München, 2018. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/index.html> (abgerufen am 04.05.2021).
- Koschorke, Albrecht, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 2003.
- Kotzinger, Susi, „Arabeske – Groteske. Versuch einer Differenzierung“, in: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“, veranstaltet im Oktober 1992*, hg. v. Gabriele Rippl, Amsterdam u. Atlanta: Rodopi 1994, S. 219–228.
- Kremer, Detlef, *Prosa der Romantik*, Stuttgart: Metzler 1997.
- Lotman, Jurij, „The Origin of the Plot in the Light of Typology“, in: *Poetics Today* 1.1/2 (1979), S. 161–184.
- Malebranche, Nicolas, *Erforschung der Wahrheit, Buch 1 bis 3*, Bd. 1, hg. v. Arthur Buchenau, München: Müller 1920.
- Martini, Fritz, „Nachwort“, in: Christoph Martin Wieland, *Werke*, Bd. 1, hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert, München: Hanser 1964, S. 915–966.
- Muzelle, Alain, „Cervantes' *Don Quijote* und Wielands *Don Sylvio von Rosalva*“, in: *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Jean Schillinger, Bern u.a.: Lang 2009, S. 299–305.
- Pohl, Peter C., „Unzeitgemäße Modernität. Christoph Martin Wielands europäische Romane *Don Sylvio von Rosalva* (1764) und *Geschichte des Agathon* (1766/67) und ihre deutschsprachige Rezeption“, in: *Lessing Jahrbuch* 46 (2019), S. 111–134.
- Preisendanz, Wolfgang, „Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands“, in: *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Gießen, Juni 1963 – Vorlagen und Verhandlungen*, hg. v. Hans Robert Jauß, München: Eidos-Verlag 1964, S. 72–95.

- Reemtsma, Jan Philipp, „Der doppelte Don: Wielands verkanntes Spiel mit Cervantes“, in: ders., *Schriften zur deutschen Sprache und Literatur*, München: Beck 2015, Bd. 1, S. 259–281.
- Schmidt, Olaf, „Callots fantastisch karikierte Blätter“, in: ders., *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin: Erich Schmidt 2003.
- Seidler, Andreas, *Der Reiz der Lektüre. Wielands „Don Sylvio“ und die Autonomisierung der Literatur*, Heidelberg: Winter 2008.
- Touaillon, Christine, *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*, Wien: Friedrich Jasper 1919.
- Ventarola, Barbara, „Transkulturelle Ansteckungen: Wielands kreative Bearbeitung des Don Quijote in *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*“, in: *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800*, hg. v. Alexander Nebbrig u. Daniele Vecchiato, Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 75–108.

# Unendliche Spannung und das Abenteuer der Deutung

## Zu Poes *The Murders in the Rue Morgue*

Wolfram Ette

Wie aber, *wenn* nun eine Hypothese – wenn die blankste Hypothese – wenn eine Hypothese, für deren Annahme – wie im Fall jener *puren* Hypothese [...] ja nicht der Schatten eines Grundes nachzuweisen ist – wenn eine Hypothese so hoher Konjekturenzahl [...] uns in die Lage versetzte, Verhältnisse befriedigend zu verstehen, die so miraculös sind – so unsagbar kompliziert & anscheinend unvereinbar [...]: welches verstandesbegabte Wesen *könnte* dann seine geistige Gebrechlichkeit derart bloßlegen, und selbst eine *so* hypothetische Hypothese noch länger als ‚Hypothese!‘ bezeichnen? – es sei denn, er versteife sich darauf, sie so zu nennen, mit der zusätzlichen Erklärung: er tue dies nur, um der *korrekten sprachlichen* Bedeutung willen.<sup>1</sup>

### 1. Einleitung

Eines der Probleme, auf das man regelmäßig stößt, wenn man sich mit der Erzählform des Abenteuers beschäftigt, liegt im Verhältnis von Episodizität und Teleologie, also, mit einer anderen Terminologie ausgedrückt: von paradigmatischer und syntagmatischer Organisationsform des Erzähltextes.<sup>2</sup> Das paradigmatische, Episoden aneinanderhängende oder miteinander

1. „Why, if an hypothesis – if the merest hypothesis – if an hypothesis for whose assumption – as in the case of that *pure* hypothesis [...] no shadow of *à priori* reason could be assigned – if an hypothesis, even so absolute as all this implies, would enable us to understand as satisfied, conditions so miraculously – so ineffably complex and seemingly irreconcilable [...] what rational being *could* so expose his fatuity as to call even this absolute hypothesis an hypothesis any longer – unless, indeed, he were to persist in so calling it, with the understanding that he did so, simply for the sake of consistency *in words*?“ (Edgar Allan Poe, „Eureka“, in: ders., *Poetry and Tales*, hg. v. Patrick Quinn, New York: Literary Classics of the United States 1984, S. 1257–1359, hier S. 1302; dt. nach: Edgar Allan Poe, „Heureka“, in: ders., *Kosmos und Eschatologie*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 [= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 5], S. 896–1060, hier S. 965–966).
2. Vgl. Rainer Warning, „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52.1 (2001), S. 176–209.

verflechtende Prinzip,<sup>3</sup> dessen Entfaltung seiner Idee nach keine Grenzen gesetzt sind, steht ganz offenbar in Spannung zu der Forderung, dass jede Geschichte ein Ende haben muss und dass die Handlung nach Möglichkeit teleologisch, d.h. in irgendeiner Weise von diesem Ende her organisiert sein sollte.

Das Genre der Abenteuererzählung verfügt hier zweifelsohne über Lizenzen, wie sie beispielshalber dem Drama nicht möglich sind; und es dürfte eine seiner Legitimationsgrundlagen darstellen, die alles umschließende teleologische Klammer in einer Weise zu dehnen, die dem Epos nicht möglich ist. Trotzdem wird ein unvermitteltes Aufhören, das bloß der Tatsache geschuldet ist, dass man eben irgendwann aufhören muss, auch in einer Abenteuererzählung unbefriedigend wirken – wenn es nicht, wie zum Beispiel am Ende des *Don Quijote*, in der Absicht geschieht, ein latentes Formproblem des Erzählschemas parodistisch bloßzustellen.

In einer Detektivverzählung stellt das Problem sich noch einmal in verschärfter Form. Diese ist ja pointiert teleologisch: Es geht, zumindest in der klassischen Form, um die analytische Aufklärung von etwas, das bereits geschehen ist. Die teleologische Grundforderung, der zufolge Ursprung und Ziel wesenseins sein müssen, ist erfüllt. In der Detektivverzählung ist das Ende der enthüllte, durchleuchtete, transparent und öffentlich und in diesem Sinne *wirklich* gewordene Ursprung.

So kann man sich also fragen, ob man die Detektivverzählung überhaupt zur Erzählform des Abenteuers rechnen will. In gewisser Weise hat die Literaturgeschichte darüber aber schon ihr Urteil gesprochen. Der Titel *The Adventures of Sherlock Holmes* verknüpft Abenteuer- und Detektivverzählung traditionsmächtig und bleibend miteinander. Man kann gegen die normative Kraft dieses Faktums wenig ausrichten. Die Verbindung von Detektivgeschichte und Abenteuer hat sich etabliert und muss in einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Detektivverzählung berücksichtigt werden. Und es gibt ja auch Gründe, die selbst bei oberflächlicher Betrachtung dafürsprechen, Detektivgeschichte und Abenteuererzählung, zumindest, was die Werke Sir Arthur Conan Doyles angeht, miteinander in Zusammenhang zu bringen: allein schon durch die Pluralisierung der einzelnen Fälle zu einer Serie.

In dem folgenden Beitrag möchte ich der Frage des Verhältnisses von abenteuerlicher und teleologischer Geschlossenheit in *dem* Text nachgehen, der im Allgemeinen als Ursprung des gesamten Detektivgenres gilt: Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue*. Die Antwort auf diese Frage erfordert einen verhältnismäßig langen Weg; ich will deswegen ihr Ergebnis in einer

3 Vgl. hierzu den Beitrag von Manuel Mühlbacher in diesem Band.

extremen Abbrüvatur vorwegnehmen: Auch und bereits bei Poe ist der strikt analytische, das heißt teleologische Charakter der Detektivverzählung durchs Paradigma des Abenteuers durchbrochen. Das aber geschieht nicht durch die Pluralisierung der einzelnen Detektivverzählung zur Serie wie bei Sherlock Holmes. Es geschieht auch nicht dadurch, dass während der kriminalistischen Auseinandersetzung bis zum finalen Kampf zwischen Detektiv und Verbrecher alle möglichen Hindernisse auftauchen und das Geschehen so stark von Zufällen mitbestimmt ist, dass man es mit Fug als Abenteuer bezeichnen kann.

Poes spezifische Leistung besteht vielmehr darin, dass er das teleologische Prinzip, also die Aufklärung des Falles durch den Meisterdetektiv Dupin, selbst unterhöhlt und subvertiert. Anders als es dem Selbstverständnis Dupins und des Erzählers dieser Geschichten entspricht, wird die Aufklärung unsicher; die Leserin oder der Leser werden in einen nachgerade unendlichen Prozess einer nie ganz zu erreichenden Aufklärung hineingezogen. Die Deutung des Textes wird selbst zu einem detektivischen Geschehen, jedoch zu einem, das zu keiner endgültigen Lösung findet. Aus der Schwächung und Unterminierung der teleologisch fundierten Rationalität der Detektivverzählung folgt dann aber, dass dem Abenteuer als Erzähl- und Erlebnisraum einer letztlich nicht endgültig dechiffrierbaren Kontingenz Einlass gewährt wird.

Poe hat drei Detektivgeschichten veröffentlicht und damit ein Genre begründet, von dem sich einzelne Bestimmungen (wie zum Beispiel die Exzentrik des Detektivs) bis heute mit erstaunlicher Konstanz gehalten haben. Für die zweite und die dritte dieser Geschichten, *The Mystery of Marie Rogêt* und *The Purloined Letter*, wurden bereits Zweifel an Dupins Vorgehensweise, damit aber an dem von ihm verkörperten Junktim zwischen Teleologie und Rationalität geäußert. Die erste Geschichte, mit der ich mich im Weiteren beschäftigten möchte, blieb davon bisher weitgehend unangetastet.

### 1.1

Es ist nun schon geraume Weile her, dass man sich abgewöhnt hat, in C. Auguste Dupin – Hauptprotagonist der kriminalistischen Aufklärung in Poes drei Geschichten: *The Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Rogêt* und *The Purloined Letter* – den Inbegriff der Rationalität zu erblicken, die in unserer modernen, immer komplexer und verwirrender werdenden Welt für Ordnung sorgt und uns beweist, dass es nichts Unerklärliches gibt, sondern sich alles mithilfe einer streng-logisch verfahrenen Methode aufklären lässt.

Im Zentrum dieser ‚klassischen‘ Ansicht von der Funktion der Detektivgeschichte steht die Überzeugung, dass es – aller neuzeitlichen Erkenntnis-kritik zum Trotz – möglich sei, die Realität, so wie sie ist, zu erkennen: zu

sagen, was der Fall ist; und zwar *ohne subjektive Zutat und Beimengung*. Und es ist ja gerade der Detektiv, der für jene Überzeugung von Berufs wegen einsteht: aufgrund seiner überlegenen Intelligenz, seines Wissens, Scharfsinns (also logischen Vermögens), und der Erfahrung, die ihn dazu befähigt, auf das Richtige Acht zu geben und die gewohnten Pfade im Zweifel zu verlassen – aufgrund der Tatsache also, dass sich die objektive Vernunft in seiner Person konzentriert, kommt er dort weiter, wo die Polizei versagt, weil sie es eben nur in sehr unvollkommener, bürokratisch gehandicapter Weise vermag.

Der Detektiv klärt Verbrechen auf; Handlungen, deren moralischer Unwert ihn in seiner klassischen Ausprägung nicht interessiert,<sup>4</sup> die ihn vielmehr aufgrund ihres mysteriösen Charakters fesseln. Oft ist nicht einmal klar, was genau geschehen ist: *Wer hat was warum getan?* Das ist die Grundfrage, an der die Polizei scheitert und die der Detektiv am Ende beantwortet. Er löst Rätsel um ihrer selbst willen, als Denksport, nicht um das Gute in der Welt zu befördern. Die Schärfe seines Verstandes ist nicht moralisch kontaminiert; auch deswegen ist er erfolgreicher als die Polizei. Darin besteht seine Nähe zum Verbrecher, den er entlarvt, weil er ihm in mancherlei Betracht ähnlich ist. *Similis similibus noscitur*.

Aus Bruchstücken und lose herumhängenden Enden, die sich erst allmählich vervollständigen, fertigt er eine *Erzählung*. Detektivgeschichten handeln von der *Erzählbarkeit einer Welt*, die dieser Erzählbarkeit Widerstand entgegensetzt. Deswegen nennt Peter Brooks die Gattung „the narrative of narratives“.<sup>5</sup>

Dass auch und gerade die Gründungsgestalt dieses Genres, Auguste Dupin, diesem Vertrauen in die Erzählbarkeit der Welt Nahrung gibt, war eine Grundüberzeugung der älteren Forschung. Aber: „Readers have learned, that they cannot trust Poe“.<sup>6</sup> Erschüttert wurde sie wohl zum ersten Mal von Jacques Lacans Seminar über *Der entwendete Brief* von 1957. Der Text markiert insofern einen Paradigmenwechsel im Umgang mit Poes Detektivgeschichten, als hier ein grundsätzliches Misstrauen in die Rationalität der Dupin'schen Methode gesät wurde. Aus Lacans Sicht ist die Erzählung durchwuchert von einer anderen, nämlich *psychoanalytischen* Logik. Sie ist vor allem von

4 „An inquiry will afford us amusement“ statuiert Dupin zum Befremden des Erzählers (Edgar Allan Poe, „The Murders in the Rue Morgue“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, [= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2], S. 521–573, hier S. 546) Der Holmes-Typ setzt diese Amoralität fort; zuletzt in der Serie mit Benedict Cumberbatch.

5 Peter Brooks, *Reading for the Plot*, New York: Knopf 1984, S. 25.

6 Loisa Nygaard, „Winning the Game: Inductive Reasoning in Poe's ‚Murders in the Rue Morgue‘“, in: *Studies in Romanticism* 33.2 (1994), S. 223–254, hier S. 223.

Wiederholungszwang und den zahlreichen Ähnlichkeits-, ja Spiegelungsbeziehungen zwischen Dupin und Minister D– bestimmt.

In der Folge hat sich das dann zu der skurrilen Unterstellung gesteigert, dass es sich bei alledem um eine Intrige Dupins handele: Er habe selbst, verkleidet als Minister (!), den Brief gestohlen und mit seiner dann weiter nicht verwunderlichen Wiederbeschaffung die stattliche Summe von 50.000 Francs verdient, auf die er, als finanziell heruntergekommener Adelige, angewiesen gewesen sei.<sup>7</sup> Diese Konsequenz lag sicherlich nicht im Sinn von Lacans Seminar. Aber der Logik seiner Argumente ist sie nicht wesensfremd; und es wäre ohne diesen Ur-Text aller dekonstruktiven Dupin-Lektüren wohl nicht zu dieser strukturell paranoiden, wenngleich amüsanten Verkehrung der Perspektive gekommen, in der der Detektiv zum Täter wird und seine Aufklärung eine geplante Inszenierung um des lieben Geldes willen.

Das nämlich ist der zweite Aspekt, der sich in der Auseinandersetzung mit Poes Detektivgeschichten seit den 1950er Jahren in den Vordergrund gedrängt hat: Dupin ist *nicht objektiv*, er verfolgt Interessen, und diese Interessen sind vor allem finanzieller Natur. In der ersten Geschichte spielen sie noch keine Rolle. Der angehende Detektiv kommt so gerade über die Runden und wird ansonsten vom wohlhabenderen Erzähler ausgehalten. In der Geschichte von *Marie Rogêt* gibt es bereits eine nicht unbeträchtliche Belohnung; und in *Der entwendete Brief* bildet sie in aufdringlicher Weise das Hauptmotiv des Detektivs: Er lässt sich einige Monate mit der Aufklärung des Falles Zeit, um die Belohnung in die Höhe zu treiben, und gibt den zurück gestohlenen Brief erst dann heraus, als er den unterschriebenen Scheck des Polizeipräsidenten in der Hand hält – im Grunde eine Erpressung, die die Notsituation des Polizisten ausnutzt und ihm wer weiß was unterschieben könnte, da er die Belohnung denn nun einmal in Händen hält.

he [the Prefect] seized a pen, and after several pauses and vacant stares, finally filled up and signed a check for fifty thousand francs, and handed it across to Dupin. The latter examined it carefully and deposited it in his pocket-book; then, unlocking an escritoire, took thence a letter and gave it to the prefect. This functionary grasped it in a perfect agony of joy, opened it with a trembling hand, cast a rapid glance at its contents, and then, scrambling and struggling to the door, rushed at length unceremoniously from the room and from the house, without having uttered a syllable since Dupin had requested him to fill up the check.<sup>8</sup>

7 Hal Blythe u. Charlie Sweet, „The Reader as Poe’s Ultimate Dupe in ‚The Purloined Letter‘“ in: *Studies in Short Fiction* 26.3 (1989), S. 314–315, hier S. 314.

8 Edgar Allan Poe, „The Purloined Letter“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 3), S. 972–996, hier S. 983.

Als Beweis dafür, dass es sich wirklich um den richtigen Brief handelt, ist das ziemlich dünn. Ein Zweifel bleibt zurück.

*The Mystery of Marie Rogêt* liegt ein wirklicher Fall zugrunde, nämlich die Ermordung von Mary Cecilia Rogers unter ungeklärten Umständen im Jahr 1841; Poe beansprucht, durch seine Erzählung auch diesen wirklichen Fall aufzuklären. Es stellte sich dann aber heraus, dass es ganz anders vor sich gegangen war, als die Erzählung und als Poe es in seinen einleitenden Worten prahlerisch insinuiert: „Thus all argument founded upon the fiction is applicable to the truth: and the investigation of the truth was the object.“<sup>9</sup> Keineswegs wollte Mary Cecilia Rogers (das reale Vorbild für Marie Rogêt) mit einem Seemann auf und davon gehen und wurde dann von ihm im Streit getötet.<sup>10</sup> Sie starb vielmehr an den Folgen einer Abtreibung. Das Geständnis, das dies zutage förderte, fiel in die Zeit kurz vor der geplanten Zweitveröffentlichung der *Marie Rogêt*; und so sah Poe sich gezwungen, die vielen Fußnoten einzufügen, die die Gemeinsamkeiten zwischen fiktivem und faktischem Fall betonen sollten, in diese Fußnoten aber gleichzeitig minimale Differenzen einzustreuen, die den realen Fall eben auch in eine andere Richtung deutbar machen als diejenige, die von Dupins Ermittlungen vorgegeben wird. Außerdem sah er sich am Ende zu einer eher flauen, summarischen Nachbemerkung gezwungen, die die Gültigkeit der fiktiven Analyse im höchsten Grade einschränkt und ihre Wahrscheinlichkeit im blassesten nur denkbaren Sinne auslegt:

between the fate of the unhappy Mary Cecilia Rogers, so far as that fate is known, and the fate of one Marie Rogêt up to a certain epoch in her history, there has existed a parallel in the contemplation of whose wonderful exactitude the reason becomes embarrassed. I say all this will be seen. But let it not for a moment be supposed that [...] it is my covert design to hint at an extension of the parallel, or even to suggest that the measures adopted in Paris for the discovery of the assassin of a grisette, or measures founded in any similar ratiocination, would produce any similar result.

9 Edgar Allan Poe, „The Mystery of Marie Rogêt“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 3), S. 715–788, hier S. 723.

10 Dupins hochelegante Rekonstruktion der Fakten spart ein doch entscheidendes Element aus: das *Motiv*. Man könnte versucht sein, sich zu fragen, ob die gewundene Beweisführung, die er unternimmt, um darzulegen, dass die Tat von einem Einzelnen und nicht von einer Bande begangen worden sein muss, nicht auch der rhetorischen Verschleierung des Umstands dienen soll, dass er für den Mord, den „jener Mann mit der dunklen Gesichtsfarbe“ (Edgar Allan Poe, „Das Geheimnis der Marie Rogêt“, in: ders., *Arabesken, Detektivgeschichten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 [= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2), S. 778–859, hier S. 851], begangen haben soll, kein Motiv anzugeben weiß.



For, in respect to the latter branch of the supposition, it should be considered that the most trifling variation in the facts of the two cases might give rise to the most important miscalculations, by diverting thoroughly the two courses of events.<sup>11</sup>

Gerade das, was offenbar als Testfall gedacht war, um die Stichhaltigkeit einer fingierten Analyse für die tatsächliche polizeiliche Ermittlungsarbeit zu demonstrieren, entpuppte sich im Nachhinein als Rohrkrepierer. Die Fiktion „idealischer Begebenheiten“<sup>12</sup> – darauf hebt das von Novalis stammende Motto der Geschichte von Marie Rogêt ab – war unvermögend, auf die Realität zuzugreifen; sie hatte sich damit zu bescheiden, nichts als – *Fiktion* zu sein: ein erdachtes Modell, das allein am Maß seiner inneren Kohärenz und ästhetischen Folgerichtigkeit beurteilt werden kann.

## 1.2

Von solchen Fragestellungen blieb die erste Dupin-Geschichte *The Murders in the Rue Morgue* meines Wissens bislang unbetroffen. Die rationale Logik der Schlussfolgerungen scheint weder von Psychologie noch von Ökonomie gestört. Zwar hat man beobachtet, dass der zentrale Punkt der Dupin'schen Deduktion aus einem Wortspiel besteht – der gebrochene Nagel, an dem die Flucht der Täter buchstäblich hängt, französisch *clou*, ist eben der *clue/ clew* zur Auflösung des gesamten Rätsels der blutrünstigen Doppeltat.<sup>13</sup> Man hat Parallelen zwischen dem Haus der L'Espanayes und dem „vom Alter zerfressenen und wunderbarlich gestalteten Herrenhaus“<sup>14</sup> gesehen, in dem der

11 Poe, *Marie Rogêt*, S. 772 f.

12 Poe, *Marie Rogêt*, S. 723: „Es gibt eine Reihe idealischer Begebenheiten, die der Wirklichkeit parallel läuft. Selten fallen sie zusammen. Menschen und Zufälle modifizieren gewöhnlich die idealische Begebenheit, so daß sie unvollkommen erscheint, und ihre Folgen gleichfalls unvollkommen sind. So bei der Reformation; statt des Protestantismus kam das Luthertum hervor.“ (Dt. i. O.).

13 Vgl. Lawrence Howe, „Poe and the Critical Pun; or the Revenge of the Detective Tales“, in: *Literature Interpretation Theory* 3.3 (1992), S. 189–233, hier S. 191 f.; Richard Kopley, *Edgar Allan Poe and the Dupin Mysteries*, London: Palgrave Macmillan 2008, S. 10 f. Aber ob, wie Kopley nahelegt, die Abtrennung des Nagelkopfes wirklich zur Abtrennung des Kopfes von Madame L'Espanaye in einer Beziehung steht?

14 „a time-eaten and grotesque mansion“ Poe, *Rue Morgue*, S. 532; Poe, „Die Morde in der Rue Morgue“, in: ders., *Arabesken, Detektivgeschichten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2), S. 723–777, hier S. 729. Dazu Richard Wilbur, „The Poe Mystery Case“, in *New York Review of Books* 13.07.1967, S. 26–28, hier S. 27; David Ketterer, *The Rationale of Deception in Poe*, Baton Rouge und London: Louisiana State University Press 1979, S. 244; Nygaard, „Winning the Game“, S. 240.

Erzähler und Dupin leben. Und das Zitat aus der *Histoire naturelle* von Cuvier, das die angebliche Blutrünstigkeit des Orang-Utans belegen soll, ist eine schlichte Fälschung.<sup>15</sup> An anderer Stelle wird darüber nachgedacht, ob nicht der französische Matrose selbst der Täter hätte sein können;<sup>16</sup> moniert wird dabei aber lediglich, dass Dupin diese Lösung des Falls von vornherein ausgeschlossen zu haben scheint; – was positiv *für* sie und negativ gegen den Orang-Utan als alleinigen Täter sprechen könnte, wird nicht erörtert.

Die prinzipielle Rationalität der Handlung blieb aber von all diesen Einwendungen letztlich unberührt. Sie haben nicht dazu beigetragen, Dupins Deduktionen grundsätzlich in Frage zu stellen. Man muss sich damit begnügen, dass die Argumentation des Detektivs zwar ihre Schwächen und Lücken haben mag, nichtsdestoweniger aber im Großen und Ganzen stimmt und das Vorgefallene korrekt rekonstruiert hat.

Die bisherige Lesart des Zusammenhangs, in dem die drei Geschichten sich bewegen, ist also die folgende: 1841 veröffentlichte Poe die *Murders*, voller Vertrauen in die Kraft detektivischen Scharfsinns, der im flexiblen Wechselspiel von Induktion, Deduktion und Imagination die raffinierten Rätsel der modernen Welt zu lösen imstande sei.<sup>17</sup> 1842 erschien dann die Geschichte der *Marie Rogêt*. Die darauf basierende Anmaßung, im Mittel der Fiktion – wie Dupin – der Polizei auf die Sprünge zu helfen, wurde von der Realität Lügen gestraft. Die Enttäuschung von 1845 veranlasste Poe zu zahlreichen Revisionen und zu der Einsicht, dass das fiktionale Modell zur Erkenntnis der ‚Realität‘ nichts oder nur sehr wenig beiträgt und zunächst einmal von nichts anderem als von sich selbst handelt. Daraufhin dann, ebenfalls 1845, erscheint *The Purloined Letter*, jenes letzte Stück, in dem die detektivische Rationalität von

15 Es heißt dort: „c'est un animal assez doux, qui s'apprivoise et s'attache aisément, qui, par sa conformation, parvient à imiter un grand nombre de nos actions, mais dont l'intelligence ne paraît pas s'élever autant qu'on l'a dit, ni même surpasser beaucoup celle d'un chien“ – „er ist ein recht sanftes Tier, das sich dem Menschen leicht anschließt und aufgrund seiner Gestalt in der Lage ist, eine große Menge unsere Tätigkeiten zu imitieren; dessen Intelligenz sich aber, soweit man das sagen kann, nicht viel über die eines Hundes erhebt“ (Georges Cuvier, *Le Règne animal distribué d'après son organisation, pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux*, Paris: Déterville / Crochard 1829, S. 88; meine Übersetzung, WE).

16 Vgl. Nygaard, „Winning the Game“.

17 Ein Text wie *Maelzel's Chess-Player* von 1836, in dem Poe selbst als eine Art Detektiv agiert und aus zahlreichen Einzelbeobachtungen den Schluss zieht, dass im Inneren des Schach-Automaten ein Mensch verborgen sein müsse, bildet ein Fundament des erkenntnistheoretischen Urvertrauens, dass die erste Dupin-Geschichte dokumentierte.

anderen Logiken so sehr unterwuchert und durchsäuert ist, dass Poe sich genötigt sah, die Gattung insgesamt zu verabschieden.<sup>18</sup>

Ich sage: Man *kann* den Zusammenhang dieser drei Geschichten so konstruieren. Aber er ist nicht zwingend; und es lassen sich eine ganze Reihe von Argumenten zusammentragen, die ihn merklich beschädigen und in Frage stellen. Darum ist es mir hier zunächst zu tun; und ich setze deswegen bei der anscheinend unproblematischsten der drei Detektivgeschichten an, eben den *Murders*. Auch diese ist voller innerer Widersprüche, die allesamt darauf hinauslaufen, dass man der Dupin'schen Rekonstruktion bestenfalls eine grobe Nähe zur (in *diesem* Fall selbstverständlich fingierten) Wirklichkeit bescheinigen mag, sich gleichzeitig aber zu dem Zugeständnis genötigt sehen wird, dass es exakt so, wie Dupin behauptet, *keineswegs* stattgefunden haben kann. Mein Versuch läuft in einen Doppelschluss aus. Zum einen möchte ich die bisherigen psychoanalytischen Deutungsversuche des Textes noch ein Stück weitertreiben und zu begründen versuchen, warum Dupin – vorausgesetzt, mit der im Folgenden entfalteten Deutung hat es seine Richtigkeit – ebenso viel aufklärt wie verunklart. Auch dies ist – wie Dupins eigene Version der Geschichte – nur ein Vorschlag. Die erkenntnis- und erzähltheoretischen Folgerungen, die sich daraus ergeben, stehen dann im Zentrum des letzten Abschnitts.

## 2. Das Fenster zum Hof

### 2.1

Dupins Rekonstruktion des Doppelmordes in der Rue Morgue sieht bekanntlich so aus: Begangen wurde die Tat von einem Orang-Utan, der, bewaffnet mit einem Rasiermesser, seinem Herrn entlaufen und durch das offenstehende Fenster in die Wohnung von Madame und Mademoiselle L'Espanaye eingedrungen war. Sein Besitzer, ein französischer Matrose, der das Tier aus Borneo mitgebracht hatte, verfolgte ihn und konnte durch jenes Fenster beobachten, wie der Affe die ältere Dame mit dem Rasiermesser enthauptete und die jüngere, nachdem er sie erwürgt hatte, mit aller Kraft den Kamin hinaufstieß. Als er sich dann mit der verstümmelten Madame L'Espanaye dem Fenster näherte, floh der Besitzer voller Entsetzen vom Ort des Geschehens.

Die aus meiner Sicht unauflösliche Ungereimtheit, von der diese Erzählung – die uns charakteristischerweise in indirekter Rede dargeboten wird – belastet

18 Vgl. J. Gerald Kennedy, „The Limits of Reason: Poe's Deluded Detectives“, in: *American Literature* 47.2 (1975), S. 189–203, hier S. 196.

wird, lässt sich in einem einzigen Satz zusammenfassen: *Der Matrose kann die Tat auf die von ihm angegebene Weise nicht gesehen haben, sein Zeugnis ist zumindest wertlos, wenn nicht falsch.* Man stößt darauf, wenn man seine Angaben mit denen zusammennimmt, die der Erzähler bei der Besichtigung des Hofes über das Fluchtfenster, den Fensterladen und den Blitzableiter macht. Denn diese drei sind die wichtigsten Requisiten des Dramas, das sich hier abgespielt beziehungsweise *nicht* abgespielt hat.

## 2.2

Der Affe, so lesen wir, ist durch das Fenster eingedrungen, indem er vom Blitzableiter zu dem offenstehenden, einflügeligen Fensterladen gesprungen ist und sich an dem Lattenwerk festgehalten habe, aus dem sein oberes Drittel bestand; er sei dann herumgeschwungen und ins Zimmer geklettert. Nach seinem Eindringen habe er den Fensterladen wieder aufgestoßen: „The shutter was kicked open again by the Orang-Outang as it entered the room“<sup>19</sup> – was logisch ist, denn bei geschlossenem Fensterladen hätte man ja gar nichts sehen können.

Nun der nächste Schritt. Der Matrose, so heißt es in der Erzählung, ist seinem Affen nachgeklettert und befindet sich am Blitzableiter des Hauses. Dieser ist, wenn man die Breite des einflügeligen Fensterladens (dreieinhalb Fuß, also etwa 110 cm) berücksichtigt und 70 cm Abstand zwischen dem Laden und dem Blitzableiter addiert,<sup>20</sup> etwa 180 cm vom Fenster entfernt. Der Fensterladen steht zwar offen, 70 cm sind aber offenbar auch für einen Matrosen, der keinerlei Schwierigkeiten damit hat, einen Blitzableiter hinaufzukommen, zu weit, um ihn anzuspringen, wie es der Affe getan haben muss.

A lightning-rod is ascended without difficulty, especially by a sailor; but, when he had arrived as high as the window, which *lay far to his left*, his career was stopped; the most that he could accomplish was *to reach over* so as to obtain a glimpse of the interior of the room.<sup>21</sup>

Mehr als 60–70 cm Abstand zur Wand (sich am Blitzableiter festhaltend) dürften allerdings auch für eine „hochgewachsene, stämmige, muskulös wirkende Person“<sup>22</sup> nicht zu machen sein. Daraus ergibt sich ein Beobachtungswinkel von maximal 15 Grad:

19 Poe, *Rue Morgue*, S. 565.

20 „[T]wo feet and a half (we now suppose the shutter open to its whole extent)“ (Poe, *Rue Morgue*, S. 554 f.), heißt es in der Rekonstruktion des Einbruchs, die Dupin seinem Freund liefert.

21 Poe, *Rue Morgue*, S. 566, Hervorhebung W.E.

22 Poe, *Die Morde*, S. 770.

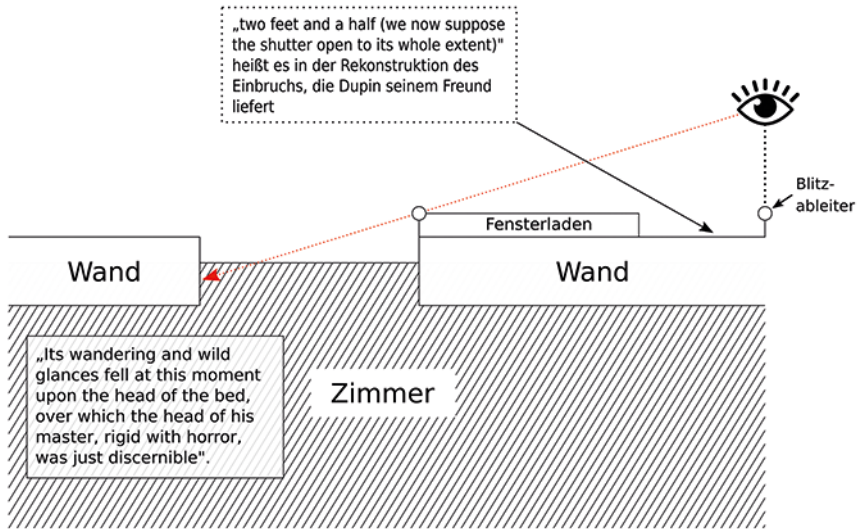


Abb. 9.1 Skizze zum Ort des Geschehens in Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue*

Bei modernen Häusern ist die minimale Wandstärke 24 cm. Man wird bei alten, mehrgeschossigen Wohnhäusern dieses Typs wenigstens ein Drittel mehr annehmen können. Aber selbst wenn wir das nicht tun, ergibt sich, dass der Matrose von seinem Punkt aus nur einen sehr kleinen Teil des Zimmers übersehen konnte, im Grunde maximal einen schmalen Streifen, durch den hin und wieder Schemen zucken mochten. Um zu erkennen, was dort wirklich vorfiel, reichte dieser „glimpse“ nicht aus. Und dass der Affe wiederum das Gesicht seines Herren über der Bettstatt hätte sehen können, ist definitiv auszuschließen.

Ein Flüchtigkeitsfehler? Man kann es nicht ausschließen, es ist aber nicht sehr wahrscheinlich. Führt man sich vor Augen, mit welcher Pedanterie Poe in dem Essay über Mälzels Schachspieler das Gerät vermisst, um Indizien für seine Vermutung zu sammeln, dass im Inneren des sogenannten Schachtürken ein Mensch verborgen sein muss,<sup>23</sup> so sollte man sich umgekehrt fragen, warum die Geschichte von den *Morden in der Rue Morgue* von präzisen Längen

23 Edgar Allan Poe, „Maelzel's Schach-Spieler“, in: ders., *Gedichte, Drama, Essays I*, übers. v. Richard Kruse u.a., Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 9), S. 251–289, hier S. 283; oder, im *Pfaall*, die Rechnungen in sphärischer Trigonometrie (Edgar Allan Poe, „Hans Pfaall“, in: ders., *Phantastische Fahrten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 [= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 3], S. 27–111, hier S. 59).

und Entfernungsangaben überbietet. Warum? Sie wären nicht nötig gewesen, um die Handlung zu erzählen. Es sind eher Hinweise, Indizien, Köder –: Poe fordert uns auf, ihn beziehungsweise Dupin beim Wort zu nehmen und nachzurechnen.

### 2.3

Hat man das einmal getan, so ballen sich alle möglichen Seltsamkeiten und Widersprüche in diesem Fenster zum Hof zusammen. Der Fensterladen wurde vom Affen zurückgestoßen, heißt es; und dass er ganz zurückgestoßen wurde, wie es auf der Zeichnung zu sehen ist, ist auch notwendig, um die Illusion zu erzeugen, dass der Matrose ihn bei seinen Untaten beobachten konnte. Damit wird aber zum Rätsel, wie der Affe entkommen konnte. Wenn er denselben Weg zurück nahm, muss er wiederum den Laden benutzt haben. Ein Winkel von 90°, vielleicht 100° ist das Äußerste, was der in der Panik flüchtende Affe wohl noch zu fassen bekommen hätte. Dann aber wäre die Sicht auf das Innere des Raumes restlos versperrt worden.<sup>24</sup>

War der Matrose auch im Mordzimmer? Die Frage ist nicht zu beantworten, liegt aber nahe.<sup>25</sup> Wäre dem so, würde sich ein weiterer Widerspruch auflösen, den die Erzählung des Matrosen – die mit Dupins Rekonstruktion konvergiert – aufwirft. Denn wäre die Situation so gewesen, wie er behauptet, hätten die Stimmen, die von den das Treppenhaus hinaufstürmenden Zeugen vernommen wurden, niemals *gleich laut* und die Stimme des Franzosen wahrscheinlich nicht einmal verständlich sein können. Er befindet sich 180 cm vom Fenster entfernt; das „Hinterzimmer“ („back chamber“<sup>26</sup>), in dem die Damen getötet wurden, befindet sich nicht direkt am Wohnungseingang, sondern ist von diesem durch eine *verschlossene* Tür getrennt; und überdies werden die Stimmen gehört, als sich die Schar der zu Hilfe Eilenden im *ersten* Stock des Treppenhauses befindet: „as the party rushed up the first flight of stairs, two or

24 Andere Optionen: (a) Der Matrose hat den Laden zugeschlagen, als er fluchtartig seinen ‚Beobachtungsposten‘ verließ. (b) Der Orang-Utan hat von selbst den offen stehenden Laden an sich herangeholt. Letztlich bleibt all das unklar, weil der Matrose den eigenen Angaben zufolge so rasch vom Ort des Geschehens flüchtete, dass er die Flucht seines Affen nicht beobachten konnte – ein zumindest merkwürdiger Dispens, den der Detektiv ihm hier erteilt.

25 Nygaard (Nygaard, „Winning the Game“, S. 240) ist – ohne auf die die Flucht belastenden Widersprüche aufmerksam geworden zu sein – der Ansicht, dass der Seemann der Täter war. Das Geld habe er nicht mitgenommen, weil er in Eile vor den die Treppe hinaufstürmenden Zeugen floh. Das kann sein, ist aber auch nicht wahrscheinlicher als die Version, nach der er nur Zeuge war. Mir scheint es prinzipiell am Sinn der Poe’schen Didaxe vorbeizugehen, nach einer definitiven Lösung zu suchen.

26 Poe, *Rue Morgue*, S. 537.

more rough voices, in angry contention, were distinguished“; „upon reaching the first landing, heard two voices in loud and angry contention“. Wie sollen die Zeugen die Worte „sacré“ und „diable“ eines Menschen, der durch mehrere Wände von ihnen getrennt, an der Außenwand des Hauses klebte, in dessen Treppenhaus sie sich befanden, unterscheiden und erkennen können? Zudem gibt zumindest ein Zeuge an: „There was a sound at the moment as if of *several* persons struggling“.<sup>27</sup>

#### 2.4

Zu all dem kommt ein letzter Widerspruch hinzu, eine letzte Unschlüssigkeit. Sie liegen auf einer etwas anderen Ebene als das gerade Beschriebene, verstärken aber den Eindruck des Zugehauenen, dreist Zurechtgelegten. Dupin hält sich viel darauf zugute, dass er das Fenster als Fluchtweg logisch *deduziert* habe und dass diese Deduktionen *zwingend* auf den gebrochenen Nagel führen mussten, der das Fenster zugenagelt erscheinen ließ, obwohl es in Wahrheit durch einen Federmechanismus zu öffnen war.

Die Pariser Polizei mag nicht die hellste sein; sie besteht aber nicht aus Kretins. Ihr Problem liegt eher darin, dass sie das Einzigartige und *Singuläre* dieses Falles nicht zu erkennen imstande ist:

The Parisian police, so much extolled for *acumen*, are cunning, but no more. There is no method in their proceedings, beyond the method of the moment. They make a vast parade of measures; but, not unfrequently, these are so ill adapted to the objects proposed [...]. The results attained by them are not unfrequently surprising, but, for the most part, are brought about by simple diligence and activity. [...] Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial.<sup>28</sup>

Diese ‚Oberflächlichkeit der Wahrheit‘ bezieht sich jedoch auf den evidenten Umstand, dass diese unmenschliche Tat nicht von einem Menschen verübt sein konnte. Das, was Dupin ihr zubilligt, die ‚Methode des Moments‘, Aktivität und Fleiß hätten vollkommen genügt, um zu erkennen, *dass Madame L’Espanaye, die mit zerschmettertem Körper im Hof lag, durchs Fenster geworfen worden sein muss; dass sich also mindestens eines der Fenster öffnen lassen müsste*. So steht es auch in der Zeitung: „Those in the rear were always closed, with the exception of the large back room, fourth story“.<sup>29</sup> So ‚vernagelt‘ kann selbst die Polizei nicht sein. Sie hätte auf das Fenster aufmerksam werden müssen; und

27 Poe, *Rue Morgue*, S. 537, 540, 541, Hervorhebung W.E.

28 Poe, *Rue Morgue*, S. 545.

29 Poe, *Rue Morgue*, S. 539.

bei ihrer Untersuchung hätte sie dann sicherlich mit derselben Gründlichkeit agiert, mit der sie in der dritten Erzählung das Haus des Ministers D- durchsucht; und sie hätte, vielleicht nicht durch große Denkanstrengungen, sondern schlicht durch „diligence and activity“ den Nagel gefunden. Garantiert.

Der rhetorische Pomp, mit dem Dupin die Lückenlosigkeit seiner Schlussfolgerungen darlegt, *verschleiert* letztlich einen viel einfacheren Schluss: dass das Fenster offen gewesen sein muss, um Madame L'Espanaye in den Hof zu werfen. Eine Polizei, die das nicht sieht und ihre Untersuchung nicht danach ausrichtet, gibt es nicht: Sie ist ein Popanz, vor dessen Armseligkeit Dupins intellektuelles Charisma umso glänzender inszeniert werden kann. Aber der einzige Satz, in dem er überhaupt auf die in den Hof gestürzte Madame L'Espanaye eingeht, ist eine logische Zumutung, die man selbst der Pariser Polizei nicht zutrauen mag:

The obtuse instrument was clearly the stone pavement in the yard, upon which the victim had fallen from the window which looked in upon the bed. This idea, however simple it may now seem, escaped the police for the same reason that the breadth of the shutters escaped them – because, by the affair of the nails, their perceptions had been hermetically sealed against the possibility of the windows having ever been opened at all.<sup>30</sup>

Aber wenn die Frau da unten liegt –

### 3. Psychoanalyse eines Doppelmords

#### 3.1

Man kann das, was Poe in den *Murders* gemacht hat, als *hoax* betrachten, als Spielerei und Spaß, durch die er den größten Teil seiner Leserinnen und Leser an der Nase herumführt und sich mit dem kleinen Teil verbündet, der ihm auf die Schliche kommt – zu einem elitären Konventikel der Leser\*innen-Detektive, die Freude und „amusement“<sup>31</sup> an der unendlichen Aufgabe finden, aus den Zeichen, die ein vergangenes Geschehen hinterlassen hat, dieses selbst zu rekonstruieren.

Man kann aber auch nach den Motiven fragen. Man kann danach fragen, wodurch Dupin bewogen sein könnte, dem Seemann eine Geschichte abzunehmen, die offensichtlich so nicht stimmt; warum er sich über die Zeugenaussagen hinwegsetzt, die vermuten ließen, dass die zwei miteinander

<sup>30</sup> Poe, *Rue Morgue*, S. 557 f.

<sup>31</sup> Siehe oben, Anm. 4.



streitenden Personen sich in ein und demselben Raum befunden haben – was ja nicht weniger heißt, als dass der Matrose während der Tat im Zimmer war. Wird hier, so möchte man psychoanalytisch fragen, vielleicht etwas verdrängt?

Nun empfiehlt es sich, auf den exakten Sinn achtzugeben, den die Psychoanalyse dem Verdrängungs-Begriff gegeben und wodurch sie ihn von anderen Formen der Abwehr unterschieden hat. Verdrängt wird immer ein verbotener Wunsch. Das Verhältnis zum Verdrängten wird also ein ambivalentes sein. Zum Teil möchte man, dass es verschwindet, zum Teil möchte man, dass es erscheine: daher der Kompromisscharakter der Verdrängung; deswegen produziert sie Symptome, verstellte und verschobene Zeichen, die sich mit Hilfe der Psychoanalyse günstigenfalls durchleuchten lassen.

Der Analytiker ist selbst eine Art Detektiv und aus dem, was wir von Freud und seinen Nachfolger\*innen über die psychoanalytische Behandlungstechnik erfahren haben, lässt sich schließen, dass sich die analytische Fähigkeit, die hier wirksam wird, in einer ähnlichen Weise zusammensetzt wie die des *Whist*-Spielers in der Vorrede der *Murders* und die des Detektivs in der Erzählung. Neben die Aufmerksamkeit, die Freud „gleichschwebend“ nennt, um einer Fokussierung entgegenzutreten, die er wie Dupin für eine Quelle des Irrtums hält,<sup>32</sup> tritt das logische Vermögen, aus den gewonnenen Beobachtungen Schlussfolgerungen zu ziehen; zu alledem muss dann aber noch die Imagination als die – im psychoanalytischen Falle durch das vom

32 „Die Erfahrung zeigte bald, dass der analysierende Arzt sich dabei am zweckmäßigsten verhalte, wenn er sich selbst bei *gleichschwebender Aufmerksamkeit* seiner eigenen unbewussten Geistestätigkeit überlasse, Nachdenken und Bildung bewußter Erwartungen möglichst vermeide, nichts von dem Gehörten sich besonders im Gedächtnis fixieren wolle, und solcher Art das Unbewußte des Patienten mit seinem eigenen Unbewußten auffange“ (Sigmund Freud, „Psychoanalyse‘ und ‚Libidotheorie‘“, in: ders., *Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es. Und andere Werke aus den Jahren 1920–1924*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1997 [= *Gesammelte Werke in chronologischer Reihenfolge*, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 13], S. 209–233, hier S. 215). – Dupin wiederum statuiert, dass er den Erzähler während des Probelaufes seines analytischen Ingeniums nicht besonders genau beobachtet habe: „I was not particularly attentive to what you did; but observation has become with me, of late, a species of necessity“ (Poe, *Rue Morgue*, S. 535). In der Absetzung von dem unzulänglichen Erkenntnisvermögen der Polizei entwickelt er daraus sogar eine eigene Methode: „To look at a star by glances – to view it in a side-long way, by turning toward it the exterior portions of the *retina* (more susceptible of the feeble light of the interior), is to behold the star distinctly – is to have the best appreciation of its lustre – a lustre which grows dim just in proportion as we turn our vision fully upon it [...]. By undue profundity we perplex and enfeeble thought; and it is possible to make even Venus herself vanish from the firmament by a scrutiny too sustained, too concentrated, or too direct“ (Poe, *Rue Morgue*, S. 545 f.).

Analytiker (idealerweise) bewusst registrierte Ineinandergreifen von Übertragung und Gegenübertragung – hinzukommen, die Fähigkeit also, sich in sein (oder ihr) Gegenüber hineinversetzen zu können.

Versuchen wir also, selbst als eine Art psychoanalytischer Detektiv an diese Geschichte heranzutreten! Da fällt zunächst auf, dass sich die Ungereimtheiten von Dupins Fallrekonstruktion nur um einen einzigen Punkt drehen: Es soll der nach allem, was er weiß und was wir wissen, wahrscheinliche Schluss vermieden werden, dass sich der Matrose während der Mordtat im Zimmer aufgehalten habe. Dafür spricht nun aber freilich alles: die Konstruktion von Fenster und Fensterladen ebenso wie der erwähnte Umstand, dass die die Treppe hinaufeilenden Zeugen zwei gleich starke, miteinander streitende Stimmen vernahmen.

Diesen Lapsus psychoanalytisch zu rekonstruieren, heißt zunächst nichts anderes als anzunehmen, dass sich in ihm ein inneres Bedürfnis ausdrücke, ein Widerstand gegen die zunächstliegende Schlussfolgerung: Dupin, oder besser: das seltsame Konglomerat aus Dupin, dem Erzähler und dem Autor dieser Geschichte, die sich zwar in der Theorie voneinander trennen lassen, sich jedoch in dem Moment, in dem wir die ganze Geschichte als Symptom betrachten, ineinander verwirren – der Verbund all derjenigen also, die diese Geschichte produzieren – will nicht, dass die leibliche Anwesenheit des Matrosen am Tatort zu Erscheinung gelange. Er soll auf die voyeuristische Position beschränkt bleiben, mithin von außen zusehen, während der Orang-Utan die beiden Frauen auf das Grässlichste verstümmelt und tötet.

Daraus wiederum lässt sich der Schluss ziehen, dass eine geheime identifikatorische Beziehung zwischen jener zusammengesetzten Erzählinstanz und dem Matrosen besteht. Es gibt offenbar ein Bedürfnis, selber Zeuge des Mordes gewesen zu sein. Der Doppelmord in der Rue Morgue ist nicht einfach ein grässliches Verbrechen, er ist auch eine *Wunschphantasie*, und die Erzählung stellt sozusagen die Bedingungen, unter denen diese Wunschphantasie zur Erscheinung gelangen darf. Diese Bedingungen treffen in dem Punkt einer systematischen Distanzierung von der Tat zusammen:

- Sie wurde nicht von einem Menschen, sondern von einem menschenähnlichen Tier von äußerster Wildheit begangen;
- der einzige Zeuge dieses Mordes sah diese Tat aus der Ferne; er war nicht in der Lage, einzugreifen und verließ im Gegenteil fluchtartig den Tatort;
- der Fall wird nachträglich von einem Menschen rekonstruiert, dessen intellektuelle Fähigkeiten herausragend sind und der sich ohne jede Gefühlsbeteiligung damit zu beschäftigen scheint;
- die Zeugenaussage des Matrosen wird unter Auslassung der vorher so dominanten Erzählinstanz Dupins vom Erzähler in indirekter Rede, gerafft und auf das Wesentliche reduziert berichtet.

All dies dient dazu, die Tat zur Erscheinung zu bringen, das eigene Involviertsein aber – oder gar die Tatsache, dass es sich um eine Wunschfantasie handeln könnte –, so weit wie nur möglich von sich zu weisen. Die Distanzierungsstrategie ist ein Verhau der Verdrängung, die freilich unvollständig bleibt und dem Wunsch durch die Abwehr hindurch Genüge zu leisten trachtet.

### 3.2

Die psychoanalytische Literatur zu Poe zerfällt in zwei Schulen, die wenig miteinander zu tun haben. Da ist auf der einen Seite die umfangreiche Studie von Marie Bonaparte, die sich in großer Nähe zu Freud bewegt. Und da ist auf der anderen Seite Lacans Deutung des *Entwendeten Briefes*, die den Poe'schen Text mithilfe der eigenartigen Synthese von Psychoanalyse und Semiologie aufzuschließen versucht, die für Lacan typisch ist und sich für die Literaturwissenschaft als inspirierend erwiesen hat. Ein Zweig, eine psychoanalytische Schule, scheint mir aber gar keine Berücksichtigung gefunden zu haben: die Schule Melanie Kleins nämlich, deren Hauptverdienst in der Zerstörung des präödiptalen Idylls besteht – also der ganz harmonisch gedachten Symbiose von Mutter und (meist männlichem) Kind –, das Freud zufolge in den ersten anderthalb Lebensjahren herrschte.

Im Zeichen dieses Idylls steht auch die stark biografisch arbeitende Studie Marie Bonapartes über Edgar Allan Poe. Das schlechterdings traumatisierende Ereignis im Leben dieses Autors, so argumentiert sie, sei der Tod seiner Mutter gewesen, die an einer Lungenentzündung starb, als der Junge knapp drei Jahre alt war. Ihr Mann hatte sie zuvor verlassen; der kleine Edgar war während ihres Sterbens zugegen. Diese Urszene wiederholte sich dann noch einmal, als Poe 1838, nunmehr 29-jährig, seine 16-jährige Cousine Virginia zur Frau nahm (sie soll seiner Mutter ähnlich gesehen haben), die 1847 ebenfalls an einer Lungenkrankheit verstarb, nämlich an Tuberkulose. Vor allem in Bezug auf Erzählungen des Typs *Bérénice*, *Morella*, *Ligeia* argumentiert Bonaparte plausibel dafür, dass hier wieder und wieder der Tod der geliebten Mutter reinszeniert werde – dass diese kränklich dahinsiechenden Frauen sterben und nicht sterben können, also in irgendeiner Form als Geist wieder erscheinen, führt sie auf das Schuldgefühl zurück, von dem der Erzähler Poe beherrscht worden sei: Wie in jedem Kind gibt sich ein Teil in ihm die Schuld daran, wenn den Eltern etwas zustößt.<sup>33</sup>

33 Auch Freud hatte in *Trauer und Melancholie* das melancholische Sich-Anklammern an den geliebten Menschen, den man verloren hat, mit unterdrückten Schuldgefühlen in Verbindung gebracht; man kann sich von dem oder der Toten nicht trennen, weil man sich – meist zu Unrecht – für ihren Tod verantwortlich fühlt; in Geistererscheinungen kann sich dieses Schuldgefühl quasi materiell kondensieren.

Die Frage aber, über die Bonaparte – und im Grunde auch Freud – keine rechte Auskunft gibt, lautet: Woher kommt denn das Schuldgefühl? Offenbar stammt es aus selbst verdrängten Aggressionen der verstorbenen Person gegenüber. Also: Der Teil in mir, der sich am Tod der Mutter die Schuld gibt, ist Nachkömmling des Hasses und der namenlosen Aggressionen, die ich ihr gegenüber empfunden habe. Für diese Beziehungskonstellation war innerhalb der Freud-Orthodoxie kein Platz; die Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen der ‚bösen Mutter‘ und dem ‚bösen Kind‘, das gerade in der vorödipalen Situation von regelrechten Vernichtungsfantasien gegenüber seiner Mutter heimgesucht wird, ist das große Verdienst von Melanie Klein.

Es ist bekannt, dass Poe in verwahrlosten Verhältnissen aufwuchs.<sup>34</sup> Seine Eltern waren fahrendes Volk, arme Schauspieler, die von Engagement zu Engagement zogen und das kleine Kind überall mit hinnahmen. Der Vater ging auf und davon, als Edgar anderthalb Jahre alt war. Statt nun aber, wie der typische Knabe bei Freud, darüber zu triumphieren, dass ihm die Mutter allein gehöre, dürften sich die Erfahrungen von Alleinsein, Angst und Ausgesetzttheit vermehrt und verstärkt haben – und mit ihnen der Hass auf die Mutter, die ihm verblieben war.

Nicht nur bei Poe, aber bei Poe insbesondere, prägt die Beziehung zur Mutter das Frauenbild. Alle Frauen, die in seinem Werk auftauchen, sind Nachbilder der Mutter, an die er traumatisch fixiert wurde. Wenn dem so ist, dann erscheint es geboten, auch die Opfer in den *Murders in the Rue Morgue* in die Galerie jener Nachbilder einzureihen und jene Beziehung durch die negativen Triebregungen zu vervollständigen, die Melanie Klein aufgedeckt hat, und denen die frühe Kindheit Poes wahrscheinlich einen überdurchschnittlich breiten Entfaltungsraum geboten hatte.

Die aggressiven Fantasien, denen sich das Kind in der präödipalen Phase hingibt, sind, Klein zufolge, zum Beispiel: „die Mutter aufschlitzen, sie schlagen, sie kratzen, sie zerstückeln“.<sup>35</sup> Natürlich kommt das Kind nicht einfach so auf

34 Vgl. Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie*, Bd. I: *Das Leben Edgar Poes*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1934, Kap. 1.

35 Melanie Klein, „Über kriminelle Triebregungen bei normalen Kindern“, in: dies., *Frühstadien des Ödipuskomplexes*, Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 22–43, hier S. 30; „Sind die Aggressionstribe des Kindes auf dem Höhepunkt angelangt, dann – und das zeigen die Spielanalysen – wird es nicht müde, alle möglichen Dinge wie Papier, Zündhölzer, Schachteln, kleine Spielsachen – was ja alles seine Eltern, seine Geschwister, Körper und Brust der Mutter darstellt – zu zerreißen, zu zerschneiden, zu zerbrechen, naß zu machen und zu verbrennen; diese Zerstörungswut wird dann und wann abgelöst von Angst Anfällen und Schuldgefühlen“. (Vgl. Melanie Klein, „Die frühe Entwicklung des Gewissens beim Kind“ [1933], in: dies., *Frühstadien des Ödipuskomplexes*, Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 89–102, hier S. 97).

die Bedürfnisse, die sich darauf richten, sich den Leib der Mutter durch Zerstörung anzueignen. Es reagiert damit auf Versagenserfahrungen: Entzug der Mutterbrust, Ungeduld, Entfernung von den Eltern, ja auch körperliche Gewalt von Seiten der Mutter und des Vaters. All dies sind Dinge, die man sich bei einem Schauspielerehepaar, das herumzog, notdürftig lebte und keine Babysitter während der Proben und Vorstellungen hatte, gut vorstellen kann.

Es sind exakt diese Phantasien, die in der ersten der drei Geschichten umgesetzt werden. Die Tötung der zwei Frauen rührt von einer prädipalen Hass- und Vernichtungsphantasie her, in der Mutter und Tochter (die alte und die junge Mutter, vielleicht auch die Schwester, die wiedergekehrte Mutter, die Poe später zur Frau nahm) geköpft, gequetscht, geschlagen, erstickt und aus dem Fenster geworfen werden – von einem wilden Tier, dem daraus kein moralischer Vorwurf gemacht werden kann und in dem wir nichts anderes als das mit übermenschlicher Kraft ausgestattete Wunschbild erblicken müssen, das das kleine, zugleich von Angst und Hass erfüllte Kind von sich selbst hat.<sup>36</sup>

36 Man vergleiche hiermit die Deutung, die Bonaparte der Erzählung gibt, deren geheimes Signifikat die kindliche Beobachtung der Eltern beim Geschlechtsverkehr sei: „Bei Edgar Poe müssen wir annehmen, er habe die Urszene in seiner Kindheit in Wirklichkeit beobachtet. Dafür ist nicht nur sein Werk, wie wir noch sehen werden, ein deutlicher Beweis; wir dürfen auch annehmen, daß das Ehepaar David und Elizabeth Poe, die armen Wanderschauspieler, bei ihren Tourneen mit ihrem Kind im gleichen Zimmer gelebt haben. Der frühreife kleine Edgar konnte nun zweifellos im Dunkel des Raumes die Sexualgesten der Erwachsenen erspähen, neben denen er lag. Man kann daher mühelos erraten: der Mord, den der wilde Menschenaffe an Frau L'Españaye beging, ist für das von Sexualität erfüllte Unbewußte nichts anderes als ein Sexualakt. Nicht umsonst glauben die meisten Zeugen, als sie die Stiege hinauf liefen, durch die Zwischenwand hindurch streitende Stimmen gehört zu haben, die Stimme eines Mannes und die Stimme einer Frau, die Stimmen eines menschlichen Paares! Und der abgeschnittene Kopf der alten Dame, die Haarbüschel, die mit dem Fleisch ausgerissen wurden, und alle die grauenhaften Verstümmelungen sind Kastrationssymbole, Symbole jener Kastrierung der Frau, die eine der wichtigsten Phantasien bei Knaben darstellt. [Abs.] Hier muß darauf hingewiesen werden, welchen allgemeinen Charakter die Beobachtungen des Kindes dem Koitus zuschreiben. Das Kind vergleicht den Sexualakt immer mit einer Gewalttätigkeit, mit einer Grausamkeit, die vom Mann begangen wird, und deren Opfer die Frau ist. Freud hat das die ‚sadistische Auffassung des Koitus‘ genannt.“ (Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie*, Bd. II: *Der Zyklus Mutter*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1934, S. 358 f.). Sadismus ja, aber er geht nach Meinung des Kindes vom Vater aus. Es ist gut möglich, dass sich innerhalb der Freud'schen psychoanalytischen Theorie der immense systematische Stellenwert der Urszene dem Bedürfnis verdankt, die aggressiven Regungen des Kindes zu verdrängen und auf den Vater abzuschieben; – oder anders gesagt, beim (männlichen) Kind überhaupt nur aggressive Impulse zuzulassen, die sich gegen den Vater richten. Die Mutter wird von all dem ausgenommen, sie wird ebenso geschützt wie die Gefühle, die das Kind ihr gegenüber hegt. Die Beziehung von

Darauf, dass die analytische Intelligenz Auguste Dupins in einem Vermögen, vielleicht auch einem Zwang zur psychischen Regression fundiert ist, weist der Umstand, dass er sich, wenn ihn die Inspiration überkommt, in einem ‚anderen Zustand‘ befindet, einer Art mystischer Entrückung aus dem Hier und Jetzt:

His manner in these moments was frigid and abstract; his eyes were vacant in expression, while his voice, usually a rich tenor, rose into a treble which would have sounded petulant but for the deliberateness and entire distinctness of the enunciation. Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin – the creative and the resolvent<sup>37</sup>

– wobei nicht leicht zu entscheiden ist, ob es der ‚kreative‘ oder der ‚auflösende‘ Seelenteil ist, der hier mit einer Kinderstimme spricht und sich nicht in der Gegenwart zu befinden scheint.

Nun ist dieser Detektiv kein psychologisch angelegter Charakter, sondern eine Konstruktion. Er hat keine Vergangenheit; im Gegenteil tilgt der Erzähler alle Spuren, die ihn mit der Vergangenheit verbinden: Sein Vermögen hat er verloren; Familie und Freunde besitzt er nicht mehr; sein einziger Kontakt scheint im namen- und charakterlosen Erzähler zu bestehen. Dieser ist eine Art Zwillingsgestalt zu Dupin. Sie lernen sich auf der Suche nach demselben Buch kennen; es verbindet sie dasselbe Interesse am nächtlichen Umherschweifen und Beobachten; überhaupt die Ablehnung des Tages. All ihre Zeit verbringen sie im gemeinsamen Träumen und in gemeinsamen Gesprächen miteinander, und so mag es angesichts der Doppelstern-Existenz, die sie führen, dann doch nicht so verwunderlich erscheinen, dass sich Dupin so vollständig in die Gedanken seines Freundes hineinzusetzen vermag wie in der kleinen Szene, die der eigentlichen Erzählung vorgeschaltet ist.

Diese Szene bestätigt noch einmal, worauf es in Bezug auf das analytische Vermögen am allermeisten ankommt: auf Imagination, das heißt auf die Fähigkeit, sich mit seinem Gegenüber, einem Gesprächspartner, einem Gegner im Spiel – oder einem Verbrecher – identifizieren zu können. Der von uns vermutete identifikatorische Unterstrom zwischen Dupin und dem Urheber jenes Doppelmordes wird auch von dieser Seite bekräftigt.

Insgesamt läuft die Konstruktion der Geschichte auf eine Sanktionierung dieses nachgeholt und symbolisch entstellten Muttermordes hinaus. Der Affe ist nicht rechtsfähig; er wird nach einiger Zeit wieder eingefangen und

---

Mutter und Kind ist ein Heiligtum, das Freud – und mit ihm Bonaparte – nicht anzutasten wagt.

37 Poe, *Rue Morgue*, S. 535.

verkauft; seine Spur verliert sich ohne alle Konsequenzen. Der Matrose hat den Gewinn, kommt mit seiner Geschichte durch und wird nicht einmal wegen Verletzung seiner Aufsichtspflicht belangt. Dupin hat das ‚amusement‘, das er sich von der Aufklärung des Falles versprach; und wir verstehen nun wohl besser, dass es sich dabei nicht bloß um ein intellektuelles Vergnügen, sondern um eine lizenzierte Regression in die sadistischen Erfahrungsphasen handelt, die das Aufwachsen jedes Kleinkindes begleiten, und von denen wir annehmen, dass die Erinnerung an sie in Poes Fall die frühkindliche Amnesie partiell durchbrochen haben dürfte. Und der Erzähler wiederum ermöglicht es uns, uns mit dem angenehmen Grusel an jener Tat zu beteiligen, der indiziert, dass auch wir – zumindest diejenigen unter uns, die von dieser Erzählung in Bann geschlagen werden – auf dem Grunde solcher archaischer Gewaltphantasien leben.

Als kontrollierte Regression ist diese Erzählung Poes vor allem eine Geschichte über das Entkommen. Wie kann man seine Mutter töten und davonkommen? Das ist die Frage, die dem Text zugrunde liegt und die er vieltimmig orchestriert. Deswegen Dupins neurotische Insistenz auf dem Nagel als dem Schlüssel der ganzen Geschichte; deswegen sein kindischer Stolz darauf, dass die Polizei nicht klug genug war, um auf diesen Fluchtweg zu verfallen (obwohl sie, wie oben gezeigt, auf anderem Wege darauf hätte kommen müssen); seine Freude darüber, dass er allein das Mauseloch gefunden und rekonstruiert habe, durch das man – er, Dupin – die Mordtat vollbringen und straflos in wunderbarer Weise entschlüpfen könne.

Es ist vielleicht sogar möglich, den *locked room*, um den sich hier alles dreht, als ein Nachbild der Gebärmutter in Betracht zu ziehen. Dieses Motiv hat sonst bei Poe eine hohe Bedeutung.<sup>38</sup> Wenn das so ist, so handelt es sich jedenfalls nicht um ein Idyll, sondern um einen von Blut, Angst und Raserei erfüllten Ort. Vielleicht muss man in besonderen Fällen den Ursprung von Furcht und Hass nicht allein in der *präödipalen*, sondern in der *pränatalen* Zeit des Menschen suchen. So hat Beckett in Gesprächen immer wieder behauptet, er könne sich

38 Bonaparte hat rekonstruiert, dass die uterine Regression eine zentrale Triebkraft des Poe'schen Erzählens darstellt. Der Mutterschoß, die „mütterliche Kloake“ ist das Ziel der „fantastischen Fahrten“, an erster Stelle des *Gordon Pym*, der charakteristischerweise am Ende, das Schwarz des uterinen Ursprungs in Weiß verkehrend und die Transzendenz ‚nach unten‘ in einer letzten Anstrengung als Transzendenz ‚nach oben‘ verhüllend, abbricht (Bonaparte, *Edgar Poe II*, S. 57). Auch die ausufernden und obsessiven Phantasien über das Lebendig-Begrabensein seien, so Bonaparte, Uterus-Reminiszenzen: „Der Sarg stellt den mütterlichen Uterus dar; der Leichenzug repräsentiert nach einer für ‚Wagen‘ häufig auftretenden Infantilsymbolik den Mutterkörper in seiner Gesamtheit“ (Bonaparte, *Edgar Poe II*, S. 287), zu der Geschichte *Der verlorene Atem*.

an die Zeit vor seiner Geburt erinnern und es sei furchtbar gewesen. Diesen Ursprung zu vernichten, heißt freilich Selbstzerstörung – und auf nichts anderes laufen viele Texte von Beckett hinaus.

Es wäre also zu erwägen, ob in *The Murders in the Rue Morgue* die totale Vernichtung der Leibeshöhle das Ziel der regressiven Erzählbewegung sei: die Zerstörung des Ursprungs, die nicht um irgendeines Nutzens, sondern allein um ihrer selbst willen geschieht, weil der sie leitende Hass objektlos, das heißt schlechterdings total ist. Anders als im *Gordon Pym* enden die *Murders* aber nicht in der (Selbst-)Vernichtung dessen, der von der regressiven Bewegung erfasst ist. Ein wenig wie in *A Descent into the Maelstrom*, jedoch verdeckter und komplizierter, entwickelt *The Murders in the Rue Morgue* eine Art Theaterstück, ein Spiel mit verteilten Rollen, um den Einsatz zu minimieren und das Entkommen durchs verborgene Schlupfloch von Nagel und Fenster zu ermöglichen und die Beteiligung an der Sprengung des Ursprungs zu verschleiern.

#### 4. Unendliche Spannung

##### 4.1

Aber auch dies ist nur ein Vorschlag, ein auf *relativer Kohärenz* basierendes Modell, dem eine gewisse Wahrscheinlichkeit zugestanden werden kann, das aber nicht beweiskräftig ist. Es sollte nicht mit dem teleologischen Ernst vorgetragen werden, den Poe in dieser Geschichte subvertiert und deren Subversion er ‚wahrscheinlich‘ (auch hier) bis zu einem gewissen Punkt bewusst in Szene gesetzt hat. Es gibt keine endgültige Lösung der Probleme, vor die diese Geschichte ihre Leserinnen und Leser stellt.

Immer wieder ist ja darauf hingewiesen worden, dass der Name, den Poe für seinen Detektiv gewählt hat, in einem Zusammenhang steht mit ‚duper‘, ‚täuschen‘, ‚betrügen‘.<sup>39</sup> Man ist so weit gegangen, die Detektivgeschichten allesamt als einen literarischen *hoax* zu bezeichnen, durch den er sein Publikum an der Nase herumgeführt habe.<sup>40</sup> Ich kann dem folgen, jedoch nur soweit,

39 Zum Beispiel: Terry Martin, „Detection, Imagination, and the Introduction to ‚Murders in the Rue Morgue‘“, in: *Modern Language Studies* 19.4 (1989), S. 31–45, hier S. 42; in Edgar Allan Poe, „Diddeln oder Das Schwindeln als eine der exakten Wissenschaften betrachtet“, in: ders., *Erste Erzählungen, Grottesken*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2) S. 298–314, hier S. 298, lesen wir, dass der Mensch sich dadurch vom Tier unterscheidet, dass er schwindeln könne.

40 Vgl. Nathanael Booth, „Seeking Truth in Detail: ‚The Mystery of Marie Rogêt‘ and Its Structure of Revision“, in: *The Edgar Allan Poe Review* 17.1 (2016), S. 41–56, hier S. 46.



dass diese Erzählungen dadurch nicht in den Verdacht der Unverbindlichkeit geraten. Hinter der wie immer spielerischen Demontage der Wahrheit in einem (noch nicht existierenden, aber von Poe proklamierten) Erzählgenre, das ihre Aufdeckung emphatisch beansprucht, stecken ernstzunehmende philosophische und erzähltheoretische Probleme.

Die philosophischen Probleme sind erkenntnistheoretischer Natur. Was von der sogenannten Wirklichkeit übrig bleibt, sind nurmehr Modelle, die sie mehr oder weniger näherungsweise beschreiben.<sup>41</sup> Es gibt keine wahren Aussagen mehr, sondern allein solche, in denen sich Grade der Wahrscheinlichkeit unterscheiden lassen. Das müssen auch die Leser\*innen beachten, wenn sie sich, wie ich selbst es hier gemacht habe, zu Detektiven ernennen und Dupin übertrumpfen wollen: Ich halte meine Version der Tat, nach der der Matrose im Zimmer war – inklusive des muttermörderischen Begründungssettings, das ich im vorherigen Abschnitt angeboten habe –, für *wahrscheinlicher* als diejenige, die uns der Erzähler liefert. Aber wollte ich sie – zumal in einem ohnehin rein fiktionalen Rahmen – einfachhin für *wahr* halten, wäre das naiv und ich würde zumindest bis zu dem Punkt, an dem Poe das Verwirrspiel bewusst in Szene gesetzt hat, selbst darauf hereinfliegen. Es gibt keinen anderen Zugang zur Welt als einen über Zeichen vermittelten, also hermeneutischen; im Ineinander von Beobachtung, Induktion, Deduktion und Imagination<sup>42</sup> entwerfen wir Erzählungen, deren Realitätsnähe sich an ihrer inneren Kohärenz bemisst. Aber keine Erzählung ist alternativlos, und es gibt keine, die nicht verbessert werden könnte. Machen wir uns zum Detektiv unserer Welt, so sind

41 Vgl. Richard Benton, „The Mystery of Marie Rogêt – a Defense“, in: *Studies in Short Fiction* 6.2 (1969), S. 144–151, hier S. 150.

42 Zur Imagination / Intuition: Poe, *Heureka*, S. 902 f. u. S. 912; Schleiermacher (Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, hg. u. eingel. v. Manfred Frank, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 93) nannte sie „divinatorische Nachkonstruktion“. Bei Dilthey (Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 164) trägt das Verfahren den Titel „Nacherleben“: Man versetzt sich nicht in den realen, aber in den projizierten Urheber des Textes hinein, den man verstehen möchte; wird vom Rezipienten zum Produzenten. Vgl. auch Poe, *Heureka*, S. 996: Poe spricht hier davon, dass Newtons Entdeckung des Gravitationsgesetzes eine „Re=Aktion auf den ersten Göttlichen Akt“ gewesen sei. – Zurück zu den *Murders*, das heißt zu ihrer ‚erkenntnistheoretische Vorrede‘: Die Identifikation mit einem konstruierten Gegenüber ist notwendig, wenn man im Dame- und Whistspiel gewinnen will – im Unterschied zum Schachspiel, bei dem es (angeblich) nur auf Aufmerksamkeit ankommt (Poe, *Rue Morgue*, S. 528 f.). Wenn man zu solcher Identifikation in der Lage ist, dann wäre man sogar auch in der Lage, den falschen Namen des Achill zu konjizieren, den Poe im Motto der Erzählung beschwört, die Gedanken des Freundes zu verfolgen und sich in den / die Urheber eines Verbrechens hineinzuversetzen.

die Fälle, die wir lösen wollen, nicht abschließbar. Unsere Aufgabe ist eine unendliche.

Narrative Kohärenz ist ein Realitätsindiz, aber kein Realitätsbeweis. Viele der Poe'schen Grotesken führen vor, dass man kohärente Modelle auf falsche Voraussetzungen gründen kann.<sup>43</sup> *Die Brille* ist so eine Geschichte. Der Erzähler verliebt sich hier unsterblich in eine steinalte Frau, die er aufgrund seiner extremen Kurzsichtigkeit für jung und attraktiv hält. Die verschwommene Idealisierung ist eine ironische Metapher für die Fiktion „idealischer Begebenheiten“, die der Wirklichkeit „parallel läuft“, aber nicht mit ihr zusammenfällt.<sup>44</sup> Sie produziert Kohärenzen ohne Realitätsnachweis.

Die Skala narrativer Kohärenzbildungen, die Poe literarisch abschreitet, reicht von den Detektivgeschichten bis zu den Arabesken. Seine Fiktion befreit sich zu neuem Selbstbewusstsein, indem sie zeigt, dass auch die Wirklichkeit nicht ohne Fiktionsbeteiligung auskommt. Man kann sie ironisch brechen, wie es in den Grotesken mit ihren jeweiligen *argumenta ad absurdum* geschieht. Man kann an ihr scheitern, wie es dem Erzähler in *The Man of the Crowd* geht, der sich am Ende resigniert abwendet, weil er dem Rätsel des Massenmenschen nicht näher gekommen ist und weiß, dass er es niemals lösen wird. Man kann sich irren wie in der Kurzgeschichte *The Oblong Box*, welche die lustig-makabre Geschichte einer Fehldeutung erzählt. Und man kann in die traumartige *twilight zone* der Poe'schen Phantastik geraten, in der sich innere und äußere Realität nicht mehr klar unterscheiden lassen, weil sie Elemente eines übergreifenden Kontinuums geworden sind, in dem es niemals das

43 Zur *Kohärenz* vgl. natürlich Blumenbergs berühmten Aufsatz über „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“. Er unterscheidet vier Wirklichkeitsbegriffe. Den dritten, der Neuzeit zugeordneten nennt er: „Die Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes“. Sie ist das „Resultat einer Realisierung, als sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit, als niemals endgültig und absolut zugestandene Konsistenz, die immer noch auf jede Zukunft angewiesen ist, in der Elemente auftreten können, die die bisherige Konsistenz zersprengen und das bis dahin als wirklich Anerkannte in die Irrealität verweisen könnte“ (S. 51 f.). Poes Erzählungen, die an der Schwelle zur Moderne stehen, interferieren freilich mit Blumenbergs *viertem* Wirklichkeitsbegriff, der gewissermaßen eine Umkehrung des dritten darstellt: Realität ist der Widerspruch, die Kohärenzverweigerung, das, was nicht aufgeht, „das dem Subjekt nicht Gefüige“ (S. 53). Adorno hätte es das Nichtidentische genannt. Es hat im Fall der Dupin-Erzählungen die Form des Paradoxes, dass der Detektiv dann doch glaubwürdig dadurch ist, dass er scheitert. (Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans“, in: ders., *Ästhetische und metaphorische Schriften*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 47–73).

44 Wie bereits erwähnt: das Motto der Erzählung *The Mystery of Marie Rogêt*.

eine ohne das andere gibt und kein Pol einen ontologischen Vorrang vor dem anderen besitzt.<sup>45</sup>

Gemeinsam ist diesen Bildungen aber durchgehend, dass sie Kohärenz einzig im Modus der Gebrochenheit, des Mangels vorführen. Eine der Formen, in denen Poe das realisiert, ist der *Abbruch*, das verweigernde Ende. Eine Schließung, wie Luhmann gesagt hätte, findet nicht statt oder wird so herabmoderiert, dass sie jeglichen Erfüllungssinn einbüßt. Vor allem die Poe'schen Abenteuererzählungen operieren mit diesem Modus. *Jede bricht ab: Gordon Pym, Hans Pfaal, Julius Rodman, MS Found in a Bottle*. Das aber heißt: Die in ihnen aufgebaute Spannung setzt sich immer weiter fort. Auf Spannung folgt nicht Entspannung.

Ganz ebenso verfährt Poe in den Detektivgeschichten, in denen die Probleme nicht gelöst, sondern ihrer unendgültigen Lösbarkeit zugeführt werden. Die hermeneutische Spannung, die ihr Erzählprinzip bildet, setzt sich potenziell immer weiter fort. Das bedeutet nicht, dass es in jedem Fall faktisch so ist: Man kann den Fall für gelöst halten oder auch nicht, das Buch erleichtert oder frustriert zuschlagen. Doch nimmt man die Faktur dieser Texte ernst, hört die Suchbewegung nicht auf. Ihr erkenntnistheoretisches Darstellungsfeld liegt zwischen einer definitiven Lösung und der prinzipiellen Unlösbarkeit des Falles.

Im Falle der *Murders* spitzt sich das noch einmal in besonderer Weise zu. Falls es mit meiner Rekonstruktion des Falls auch nur irgendeine Richtigkeit hat, wenn es also (unter den prinzipiellen erkenntnistheoretischen Vorbehalten, denen eine jede Deutung unterworfen sein muss), ‚stimmt‘, dass die Ermordung, Zerstückelung und Verstümmelung der Mutter das, oder zumindest ein organisierendes Triebzentrum der Erzählbewegung der *Murders* ist, dann mag es auch nicht wundernehmen, dass sie selbst eine aporetische und die aus ihr sich entfaltende Spannung eine unlösbare ist. Denn es ist zweifellos ein unerhörtes Tabu – eines, das nur selten literarisch zur Erscheinung gelangt,

45 Zum Beispiel in *Das Eiland und die Fee*. „Zu träumen“, formuliert einer jener spleenig-dekadenten Hochadligen, die Poes Werk bevölkern, „ist das Geschäft meines Lebens gewesen. Ich habe mir darum, Sie sehen's ein Gehäuse aus Träumen errichtet.“ (Edgar Allan Poe, „Das Eiland und die Fee“, in: ders., *Arabesken, Detektivgeschichten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 [= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2], S. 665–673, hier S. 553). – In *Berenice* heißt es: „The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, – not the material of my everyday existence – but in very deed that existence utterly and solely in itself.“ (Edgar Allan Poe, „Berenice“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, [= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2], S. 207–220, hier S. 210).

und wenn, wie im großen Stoffkomplex des Atridenmythos, als Rache für die Ermordung des Vaters; eines, das noch in Freuds Kulturtheorie ausgespart wird, obwohl es, einer Überlegung Klaus Heinrichs zufolge, der europäischen Rationalität zugrunde liegt.<sup>46</sup> Auch Poe durchbricht dieses Tabu nicht; auch in der Erzählung der *Murders* sind Verdrängungsprozesse am Werk, aber Poe hat, ob nun bewusst oder unbewusst, die Erzählung so konstruiert, dass dieses Zentrum sich, wie schemenhaft auch immer, erkennen lässt. Erzählen ist Umweg, so hat es Hans Blumenberg immer wieder formuliert; es ist eine kulturelle Praxis, das Undarstellbare doch irgendwie zur Darstellung zu bringen; weil es sich bei dem, worum es (meiner Annahme zufolge) in Poes Erzählung eigentlich geht, um ein radikal, kategorial Undarstellbares handelt ist *dieses* Erzählen ein *unendlicher Umweg*, der niemals zum Ziel kommt.

Das heißt konkret und auf die *Murders* bezogen: Dupin liegt nicht ganz falsch, aber recht hat er auch nicht.<sup>47</sup> Seine Rekonstruktionen hinterlassen Probleme – oder besser: sie schaffen sie erst, indem sie sie thematisierbar machen –, die sich über das Ende der Erzählung hinaus im Raum ihrer Rezeption fortsetzen – in einem prinzipiell nicht abschließbaren Prozess.

#### 4.2

Spannung ohne Entspannung, unendliche Spannung, ein literarisches Pendant zu dem, was Freud „unendliche Analyse“<sup>48</sup> nannte – und all dies in Entsprechung zu den Kohärenzverlusten des modernen Wirklichkeitsbegriffs: Dieser Befund scheint mir eine Grundform des Poe'schen Werks im Ganzen darzustellen. Eine poetische Projektionsgestalt dieses offenen Formbegriffs ist eine für Poe sehr typische Obsession, von der die meisten seiner Schreckens- und Gespenstergeschichten bestimmt sind: dass nämlich das Leben mit dem Tod nicht aufhört; dass (genauer formuliert) sich die Grenze zwischen Leben

46 Heinrich bemängelt zwei Punkte an der Freud'schen Kulturentstehungstheorie aus *Totem und Tabu*: „erstens rekurriert er nicht auf die Rolle der *anstiftenden* Urmütter; zweitens gibt es bei ihm nicht den *Urmuttermord*. Daß der Urmuttermord nicht thematisiert wird, bedeutet nun im Blick auf die Mythologie selber [...], daß Freud zurückschreckt vor der weiblichen Qualität des Stoffs. Überall dort nämlich, wo Urmütter erschlagen werden, wird aus ihnen der Grundstoff gemacht: die Materie, die, etymologisch zu *mater* gehörig, hat ja nichts anderes bedeutet als ‚Mutterstoff‘.“ (Klaus Heinrich, *Arbeiten mit Ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft*, Basel u. Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern 1993, S. 234).

47 „Dupin's solution to the crime is not ‚wrong‘ [...]; at the time time [...] it is completely unlikely that it is completely right“ (Nygaard, „Winning the Game“, S. 247).

48 Vgl. Sigmund Freud, „Die endliche und die unendliche Analyse“, in ders., *Werke aus den Jahren 1932–1939*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Rowohlt 1997 (= *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 16), S. 59–99.

und Tod nicht festsetzen, sondern virtuell immer weiter hinausschieben lässt. Der Tod als wirkliches Ende des Lebens und Übertritt in eine andere, wie immer zu bestimmende Sphäre: er wäre das Ende aller Spannung. Stattdessen heißt es: „We are surely doomed to hover continually upon the brink of eternity, without taking a final plunge into the abyss“.<sup>49</sup> Poes Leitmotiv: Die Verlängerung des Lebens über den Tod hinaus; das Weiterbestehen der Sinnesempfindungen nach dem Tod; die Faszination durch Wiedergeburt, Mesmerismus, Scheintode und lebendig Begrabensein –: das alles hält die Spannung, die das Leben selbst ist, in einer zumeist quälenden Weise aufrecht. Diese Qual ist die Qual der säkularen Moderne. Es gibt keine Erlösung. Wir finden aus dem Leben nicht heraus. Das heißt: es gibt kein Ende der Spannung.

Eine solche Spannung aber, die teleologisch unerfüllt bleibt, folgt einer anderen Logik als die *dramatische* Spannung, die (das ist der triebökonomische Sinn des Katharsis-Begriffs) auf vollständige Entspannung ausgerichtet ist. Deswegen ist der Tod nicht das einzig mögliche, wohl aber das privilegierte Ende der Tragödie. Tod ist Entspannung. Man könnte eine solche ‚unendliche‘ Spannung, die sich darin nicht erfüllt, ja nicht einmal darauf ausgerichtet ist, *ornamentale Spannung* nennen – in Anlehnung an Luhmann, der insbesondere die moderne Kunst aus dem Geist des Ornaments entfaltet. Das Prinzip des Ornaments lautet: so viel Selbstbezug wie möglich, so wenig Schließung wie nötig. Gewohnt formalistisch, aber doch zutreffend definiert Luhmann:

Die Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen ist das (sehr irreführend so genannte) Ornament. Allen Ornamenten liegt das Problem des Symmetriebruchs zugrunde [...]. Es geht um die Projektierung von Asymmetrien, die noch erkennen lassen, aus welchen Symmetrien sie entstanden sind. Ornamente sind Rekursionen, Rückgriffe und Vorgriffe, die sich als solche fortsetzen.<sup>50</sup>

Das Ornament, wie Luhmann es versteht, schreibt sich aus der Binnenlogik solcher Rückbezüge und der aus ihnen sich ergebenden Vorwegnahmen fort, nicht aus einer teleologischen Superstruktur, unter der es, im Fall klassischer Kunstwerke, unbemerkt herläuft; – so ähnlich wie die Binnenbeziehungen, die eine Seite Prosa organisieren, den Text *unterhalb* seiner Formbestimmungen

49 Edgar Allan Poe, „MS. Found in a Bottle“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2), S. 130–147, hier S. 143. Andere Beispiele: *Der Fall Waldemar*; *Das vorzeitige Begräbnis*; *Das verräterische Herz*; der erste Teil des *Gordon Pym*; der sich verlangsamende Strudel-Tod in *Descent into the Maelstrom*; *Mesmerische Offenbarung*.

50 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 193 f.

strukturieren.<sup>51</sup> Dabei ist auch schon die bloße Reihung, das schiere serielle Nacheinander eines Ähnlichen, aber nicht Identischen – das hat Luhmann im Sinn, wenn er von Asymmetrien redet – Selbstbezug, weil es sich in der Wechselseinandersetzung von Differenz und Wiederholung als Serie konstituiert. Binnenspannung und Gesamtspannung eines narrativen Zusammenhangs verhalten sich zueinander wie Ornament und Teleologie. – Luhmann deutet die Technik der literarischen Spannung als „Steigerung von Ornamentalität“:

Wenn man fragt, ob es außerhalb der bildenden Kunst etwas Analoges gibt wie Steigerung von Ornamentalität, so wird man vermutlich in der Literatur auf die Steigerung des Erzählzusammenhangs durch den Einbau von Spannung kommen. [...] Im Mitvollzug bewegt die Erzählung ihre Geschichte wie in Schlangenlinien, füllt einen Raum selbsterzeugter Ungewissheit, um dann am Ende den Sinn der Geschichte (das Paar heiratet, der Verbrecher wird erkannt und bestraft) in die Geschichte eintreten zu lassen. [...] Spannung besteht eben darin, mehrere, aber nur wenige Zukunftsentwicklungen offenzuhalten [...]. Es geht, anders gesagt, um die Kombination von Ausschlussfähigkeit und offener Zukunft. Es geht darum, welche Wendung die Linie oder die Geschichte nehmen wird. Mit fortgesetzter Linie und fortgesetzter Spannung wird das Kreuzen der Formgrenze zugleich vollzogen und verdeckt.<sup>52</sup>

Etwas schlichter ausgedrückt: Spannung gleich Umweg als Methode, durch die ein teleologisches und ein episodisches Formprinzip interferieren. Das Ornament ist der Schauplatz dieser Interaktion, mit einem deutlichen Akzent auf dem einzelnen Detail. Ich bezweifle, dass Luhmann damit jede Form von Spannung zutreffend beschreibt. Das dramatische, innerhalb einer teleologisch-geschlossenen Superstruktur sich entfaltende Moment der Spannung kommt in seiner Bestimmung zu kurz. Aber er hebt damit ein Spezifikum moderner Spannung heraus. Er übernimmt dafür den Begriff der Arabeske von Friedrich Schlegel.<sup>53</sup>

51 Dies die zentrale These von Ralf Simons *Theorie der Prosa*. In dem jüngst erschienen Aufsatz zitiert Simon aus Uwe Dicks *Sauwaldprosa*: „Prosa ist asymmetrisch, ihre Bewegungen – die Bewegung der Wortmasse – sind die Bewegungen einer Herde, komplex und eigenrhythmisch in ihrer Regellosigkeit. Wirkliche Prosa, sagt Ossip Mandelstam, ist Dissonanz, Uneinigkeit, Vielstimmigkeit, Kontrapunkt.“ (Uwe Dick, *Sauwaldprosa*, Salzburg, Wien u. Frankfurt a. M. 2001, S. 292, zit. nach Ralf Simon, „Zur Theorie der Prosa: Zwischen semiotischem Nullniveau und hypertropher Selbstreferenz“, in: *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, hg. von Svetlana Efimova und Michael Gamper, Berlin: De Gruyter 2021, S. 113–130, hier S 122).

52 Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, S. 357–59.

53 Schlegel entwickelt diesen Begriff in der Auseinandersetzung mit Diderots *Jacques le fataliste*, ein Werk, das er durch diese „ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie“ charakterisiert (Friedrich Schlegel, „Gespräch über die Poesie“,

## 4.3

Nun stellt das Arabeske auch einen Zentralbegriff der Poe'schen Poetik da. So wandte er sich 1833 an die Herausgeber des *New England Magazine* mit dem Wunsch, einige „sich ähnelnde Stücke“ („a number of similar pieces“) unter dem Titel „Eleven Tales of the Arabesque“ zu veröffentlichen.<sup>54</sup> Die Herausgeber lehnten ab. 1839 griff Poe den Begriff wieder auf und veröffentlichte eine Sammlung mit dem Titel *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

Der Begriff des Arabesken findet sich weit über das erzählerische und essayistische Werk Poes verstreut, ohne allerdings definiert zu werden. Umrisshaft lässt sich Folgendes festhalten: Eine Arabeske ist nicht figürlich, sondern *ornamental abstrakt*, und sie stellt eine Figur potenziell unendlichen, gekrümmt auf sich selbst zurück bezogenen Fortschreitens dar. Aufschlussreich ist eine Partie aus *The Philosophy of Furniture*, in der Poe den idealen Teppich einer idealen Wohnung wie folgt beschreibt:

The carpet [...] is relieved simply by the appearance of a gold cord [...] thrown upon it in such a manner as to form a close succession of short irregular curves, no one overlaying the other. This carpet has no border. The paper on the walls is of glossy, silvery hue, intermingled with small Arabesque devises of a fainter tint of the prevalent crimson.<sup>55</sup>

In der überarbeiteten Fassung des Textes von 1845 ist der Hinweis auf die Randgestaltung des Teppichs fortgefallen und Poe hält nun gelegentliche Selbstüberschneidungen der goldenen Ornament-Linie, wie sie für islamische Arabesken typisch sind, für wünschenswert.

Intensiviert und zum schwülen Alptraum gesteigert erscheint dieses Intérieur in *Ligeia*. Ein Charakteristikum ist hier, dass die Arabeske *zwischen ornamentaler und figürlicher Darstellung schwankt*. In der schönen Übersetzung von Arno Schmidt:

in der Wandbekleidung des Gemachs bestand, weh' mir!, die Hauptfantasterei von allem. Die ragenden Wände [...] waren vom Gipfel bis zum Fuß behangen mit schweren, breitfaltigen, massiv gewirkten Tapeten – Tapeten aus einem Material, das sich gleichermaßen auf dem Fußboden als Teppich wiederholte, als Bezug der Ottomanen & der Ebenholzbettstatt, als Baldachin dieser Bettstatt,

---

in: ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, hg. v. Wolfgang Hecht, Berlin: Aufbau, 1980, S. 131–195, hier S. 173 f.).

54 Edgar Allan Poe, *The Letters of Edgar Allan Poe*, Bd. 1, hg. v. John Ostrom, New York: The Gordian Press 1966, S. 53.

55 Edgar Allan Poe, „Philosophy of Furniture“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2), S. 494–504, hier S. 497 f.

und endlich in dem prächtigen Faltengerolle der Vorhänge, die das Fenster teilweise verschatteten. Das Material bestand aus dem schwersten Goldbrokat; war allorts, in unregelmäßigen Abständen, mit arabesken Figuren von etwa 1 Fuß Durchmesser gemustert, von tiefstem Jettschwarz & dem Stoff eingewebt. Aber besagte Figuren wirkten nur von 1 ganz bestimmten Standpunkt aus gesehen wie echte Arabesken. [...] Einem, der den Raum betrat, schienen sie zunächst einmal simple Mißgestalten (*simple monstrosities*); bei weiterem Fürderschreiten aber schwand dieser Eindruck allmählich; und Schritt auf Schritt, wie der Besucher seinen Ort im Raum veränderte, sah er sich umzingelt von einer endlosen Folge gespenstischer Bildungen (*ghastly forms*), wie sie dem Aberglauben des Nordmannen eigen sind, oder in den Schlummerstunden schuldiger Mönche aufsteigen.<sup>56</sup>

Ein realistisch dargestellter Raum ist das nicht – wohl eher ein regressives Phantasma. In dem hier beschworenen – und, wie der Kontext zeigt: erotischen – Erfahrungsbereich gehen Figürliches und Ornamentales beständig ineinander über. Interessanterweise lässt Poe selbst im Unklaren, aus welcher Perspektive was zu sehen ist. Die Phantasien der Mönche sind sexueller Natur – aber heißt das automatisch, dass sie sich an Figuren heften? Der Text changiert selbst hin und her. Bezogen auf die Arabeske kann man sagen: Sie ist *ein Ornament, das Figuren aus sich entlassen kann*, Repräsentanzen freisetzt, in denen es nicht aufgeht und die sie in sich zurückziehen kann – so wie man sich damit unterhalten kann, Figuren aus den Wolkenbildungen des Himmels herauszulesen, die sich binnen kurzem wieder auflösen. In diesem Wechselspiel besteht die triebdynamische Aufladung des arabesken Ornaments an dieser Stelle: Die ‚Kurven‘ werden zu den Trieblinien unbewusst-erotischer Phantasien.

56 „But in the draping of the apartment lay, alas! The chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height [...] were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy massive-looking tapestry – tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. [...] To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step as the visiter moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumber of the monk.“ (Edgar Allan Poe, „Ligeia“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, [= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2], S. 305–333, hier S. 322; dt.: Edgar Allan Poe, „Ligeia“, in: ders., *Arabesken, Detektivgeschichten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 [= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2], S. 610–634, hier S. 624f.).



Die reine Bewegung ist entscheidend; auch wenn sie nicht sichtbar gemacht werden kann ohne etwas, das sich bewegt.

Jutta Ernst hat Poes „Poetik des Arabesken“ eine eigene Untersuchung gewidmet. Ihr zufolge hat das Arabeske in Poes Werk formale und inhaltliche Relevanz. Arabesk sind die dahingleitenden, *tagtraumartigen* Phantasiegebilde,<sup>57</sup> die im Zustand zwischen Schlafen und Wachen,<sup>58</sup> Leben und Tod freigesetzt werden, der für sein Prinzip der poetischen Produktion ausschlaggebend ist. Daraus extrapolierend könnte man sagen: Das Leben, das nicht an den Grenzen des Todes haltmacht, sondern sich ins Unbestimmte fortsetzt, ist arabesker Natur.

Arabesk ist, auf der anderen Seite, die Logik, nach der diese Gebilde sich fortsetzen und am Ende schließen – oder sich eben auch, wie so häufig, *nicht* schließen. Die ihre Kohärenz bildenden Verknüpfungen sind tendenziell *Nahbeziehungen*. Sie entfalten sich im Nacheinander, in der Serie. Übergreifende Strukturen kann die Arabeske schlecht repräsentieren. Deswegen die Neigung des arabesken Erzählens zu Abschweifungen, Rahmungen und Einbettungen, Repetitionen, Neuansätzen und Abbrüchen, die unter dem Richterblick der klassischen Ästhetik undiszipliniert wirken.<sup>59</sup> Durch sie kündigt sich aber ein spezifisch modernes Schreiben an, das durch eine Verselbstständigung der Binnenperspektive, plus, innerhalb ihrer, eine Steigerung von Selbstbezüglichkeit charakterisiert werden könnte.

57 Ich orientiere mich hier eher am Begriff des Tagtraums. Die eigentliche Traumlogik ist ein schwieriges Kapitel. Es ist die Frage, ob Freuds *Traumdeutung*, die jeden Traum einem durchlaufenden Traumgedanken unterstellt, den Traum nicht unzulässig teleologisiert und mit sich identisch macht. Es könnte sein, dass Freud sich über die Logik der rekursiven Selbstfortsetzung des Traums hinwegsetzt. Im Großen und Ganzen sind die Techniken der Traumarbeit auf den zu Grunde liegenden Traumgedanken als ihr metaphysisches Zentrum bezogen. Die Werdensform des Traums, das Eins-aus-dem-Anderen geht darüber tendenziell verloren. Ohne darüber hier eine Entscheidung fällen zu können, lässt sich doch sagen, dass die auf oder nur knapp unter der Oberfläche verlaufende Binnenlogik prozessualer Selbstfortsetzung – das also, was Poe mit dem Begriff der Arabesken zu fassen versucht hat – im Fall des Tagtraums offenkundiger ist. Deswegen habe ich den Begriff hier vorgezogen.

58 Es ist der Zustand, in dem Dupin sich befindet, der den Tag zur Nacht macht, die Tagesstunden zu Träumen – er und der Erzähler verhalten sich wie „madmen of a harmless nature“ (Poe, *Rue Morgue*, S. 532).

59 Vgl. das letzte Kapitel von Jutta Ernsts Untersuchung: „Der arabeske Erzählprozess“ (Jutta Ernst, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 127 ff.).

## 4.4

Diese halb-bewusst-triebhafter Logik des Fortschreitens und sich Fortschreibens<sup>60</sup> trifft nun in den Detektivgeschichten auf eine reklamehaft teleologische Struktur. Dorothy Sayers hat das mit viel Esprit so zugespitzt, dass sie das Genre geradezu schulbuchhaft aus den Forderungen der aristotelischen *Poetik* ableitet. Bereits der *Ödipus* sei doch eigentlich eine Detektivgeschichte; 2000 Jahre später sei dieses Potential dann endlich zur Entfaltung gekommen und habe die Ansprüche der *Poetik* narrativ realisiert.<sup>61</sup> Dem sei, was die Entwicklung der Gattung nach Poe angeht, wie es wolle: Er selbst subvertiert das Schema von Beginn an. Die Logik des Arabesken ist mit der Gattung verflochten, die auf den ersten Blick gar nichts damit zu tun zu haben scheint. Der Detektivroman hat einen reichlich wilden Ursprung.

Ornament, Arabeske, Tagtraum – mit ihrer eigenen Logik der Fortschreibung: All das lässt sich in gewissem Umfang auf Texte der Abenteuerliteratur übertragen und hat wahrscheinlich hier seinen historischen Ursprung. Poes *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* knüpft daran und insbesondere an die orientalische Tradition ‚unendlichen Erzählens‘ an und setzt sie, die irgendwann doch ein Ende fand, in neue Unendlichkeiten fort. Der *Gordon Pym* ist nach dem Abenteuerschema gebaut und macht es so auffällig, dass er beginnt, sich selbst als Gattung zu reflektieren. Sie ist auf unendliche Fortsetzung gepolt, was freilich nur erfahrbar wird, wenn das organische Telos ausgesetzt und durch den das Narrativ fragmentierenden Abbruch ersetzt wird.

Mit solchen Abbrüchen arbeiten auch die Detektivgeschichten. „I have scarcely anything to add“<sup>62</sup> heißt es in den *Murders* und die wichtige Frage,

60 Diese Logik steht auch im Zentrum aller Bemühungen, die von der ‚französischen Theorie‘ gegen die Denkformen der klassischen Philosophie angestrengt wurden. Ornament und Arabeske, Differenz und Wiederholung, rhizomatische Beziehungen, die Verknüpfungsregeln präädipaler Körper (Deleuze und Guattari) ebenso wie die *différence*-Logik der Schrift, die Derrida dem sogenannten Phonologozentrismus der abendländischen Rationalität entgegenstellt und die borromäischen Knoten, durch die der späte Lacan die Arbeitsweise des Unbewussten versinnbildlicht. Sie alle haben einen gemeinsamen Feind. Es ist Identität und ihr prozessuales Pendant der Teleologie. Denn es ist ebenso wenig möglich, dass zwei Singularitäten miteinander identisch sind (das würde ihrem Begriff eigentlich widersprechen), wie es möglich ist, dass ein Prozess exakt nach dem teleologischen Schema verläuft und das Ende bloß den verwirklichten Anfang und der ganze Prozess nichts als die Ausführung eines ideell festgelegten Programmes darstellt.

61 Vgl. Dorothy Sayers, „Aristoteles über Detektivliteratur. Vortrag in Oxford, 5.3.1935“, in *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. 1, hg. v. Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink 1971, S. 127–129; Jean Giraudoux nannte den *König Ödipus* eine „pièce policière“ (Jean Giraudoux, *Enquêtes et Interviews II*, Paris: Grasset 1990 [= *Cahiers Jean Giraudoux*, Bd. 19], S. 221).

62 Poe, *Rue Morgue*, S. 568.

wie der Affe das Mordzimmer habe verlassen können, wird mit der faulen Formel weggedrückt, dass es über den Blitzableiter geschehen sein müsse. Die *Marie Rogêt* lässt „for reasons which we shall not specify, but which to many readers will appear obvious“<sup>63</sup> die Ergreifung des Mörders fort und schließt, wie erwähnt, mit der Feststellung, dass der fiktive Fall sich nicht auf den realen Fall anwenden lasse. Und *The Purloined Letter* bricht zumindest in dem Betracht ab, dass der Sturz des von Dupin übertölpelten Ministers von ihm zwar vorausgesagt wird, es aber ganz offenbleibt, ob diese (auf bestreitbaren Voraussetzungen) beruhende Voraussage auch wirklich eintreffen wird. Der Text schließt mit einer Rachephantasie Dupins. Der Realitätstest, der in den beiden vorangegangenen Erzählungen heruntergespielt wurde, wird hier ganz ausgesetzt.

Letztlich geht es darum, die ornamentale Spannung gegen die teleologische durchzusetzen. Anders als in den von Poe so genannten Arabesken und in einer phantastischen Abenteuer-Erzählung wie dem *Pym* geschieht dies in den Detektivgeschichten weniger durch *positive* Freisetzung des unbewussten Fortschreitens (– seiner abenteuerlichen Struktur –) als vielmehr *negativ*: durch Aushöhlung des dramatischen Präjudikativs und des mit ihm einhergehenden Schemas von Spannung und Entspannung. Dagegen zeichnet ein Prozess unendlicher Spannung sich ab, der jedoch virtuell bleibt. Die Detektivgeschichten zerstören ein Erzähl- und Spannungsschema und schaffen damit die Rahmenbedingung für ein anderes, ornamentales Erzählen. Das würde bedeuten, dass im abenteuerlichen Erzählen – weniger aufgrund seines Sujets als durch seinen triebstrukturierten Prozesszusammenhang – ein zentrales Substrat modernen Erzählens steckt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Poe, Edgar Allan, „Berenice“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2), S. 207–220.
- , „Diddeln oder Das Schwindeln als eine der exakten Wissenschaften betrachtet“, in: ders., *Erste Erzählungen, Grottesken*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 1) S. 298–314.

63 Poe, *Marie Rogêt*, S. 772.

- , „Das Eiland und die Fee“, in: ders., *Arabesken, Detektivgeschichten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2), S. 665–673.
- , „Eureka“, in: ders. *Poetry and Tales*, hg. v. Patrick Quinn, New York: Literary Classics of the United States 1984, S. 1257–1359.
- , „Das Geheimnis der Marie Rogêt“, in: ders., *Arabesken, Detektivgeschichten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2), S. 778–859.
- , „Hans Pfaall“, in: ders., *Phantastische Fahrten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 3), S. 27–111.
- , „Heureka“, in: ders., *Kosmos und Eschatologie*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 5), S. 896–1060.
- , „Ligeia“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2), S. 305–333.
- , „Ligeia“, in: ders., *Arabesken, Detektivgeschichten*, übers. v. Arno Schmidt u. Hans Wollschläger, Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 2), S. 610–634.
- , *The Letters of Edgar Allan Poe*, Bd. 1, hg. v. John Ostrom, New York: The Gordian Press 1966.
- , „Maelzel's Schach-Spieler“, in: ders., *Gedichte, Drama, Essays I*, übers. v. Richard Kruse u.a., Herrsching: Pawlak 1979 (= *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 9), S. 251–289.
- , „MS. Found in a Bottle“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2), S. 130–147.
- , „The Murders in the Rue Morgue“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2), S. 521–573.
- , „Philosophy of Furniture“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 2), S. 494–504.
- , „The Purloined Letter“, in: ders., *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. v. Thomas Mabbott, Cambridge MA: Harvard University Press, (= *Collected Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. Thomas Mabbott, Bd. 3), S. 972–996.
- Schlegel, Friedrich, *Gespräch über Poesie*, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, hg. v. Wolfgang Hecht, Berlin: Aufbau 1980.

Schleiermacher, Friedrich, *Hermeneutik und Kritik*, hg. u. eingel. v. Manfred Frank, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

### *Forschungsliteratur*

- Benton, Richard, „The Mystery of Marie Rogêt – a Defense“, in: *Studies in Short Fiction* 6.2 (1969), S. 144–151.
- Blumenberg, Hans, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans“, in: ders., *Ästhetische und metaphorische Schriften*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 47–73.
- Blythe, Hal u. Charlie Sweet, „The Reader as Poe’s Ultimate Dupe in ‚The Purloined Letter‘“ in: *Studies in Short Fiction* 26.3 (1989), S. 314–315.
- Bonaparte, Marie, *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie*, Bd. I: *Das Leben Edgar Poes*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1934.
- , *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie*, Bd. II: *Der Zyklus Mutter*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1934.
- Booth, Nathanael, „Seeking Truth in Detail: ‚The Mystery of Marie Rogêt‘ and Its Structure of Revision“, in *The Edgar Allan Poe Review* 17.1 (2016), S. 41–56.
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot*, New York: Knopf 1984.
- Cuvier, Georges, *Le Règne animal distribué d’après son organisation, pour servir de base à l’histoire naturelle des animaux*, Paris: Déterville / Crochard 1829, abrufbar unter: <https://archive.org/details/lergneanimaldis07cuvigooq/page/n9/mode/2up>.
- Dilthey, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Ernst, Jutta, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Freud, Sigmund, „Die endliche und die unendliche Analyse“, in: ders., *Werke aus den Jahren 1932–1939*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Rowohlt 1997 (= *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 16), S. 59–99.
- , „Psychoanalyse‘ und ‚Libidotheorie‘“, in: ders., *Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es. Und andere Werke aus den Jahren 1920–1924*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1997 (= *Gesammelte Werke in chronologischer Reihenfolge*, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 13), S. 209–233.
- , „Trauer und Melancholie“, in: ders., *Werke aus den Jahren 1913–1917*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1997 (= *Gesammelte Werke in chronologischer Reihenfolge*, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 10), S. 428–446.
- Giraudoux, Jean, *Enquêtes et Interviews II*, Paris: Grasset 1990 (= *Cahiers Jean Giraudoux*, Bd. 19).
- Heinrich, Klaus, *arbeiten mit ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft*, Basel u. Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern 1993.

- Howe, Lawrence, „Poe and the Critical Pun; or the revenge of the detective tales“, in: *Literature Interpretation Theory* 3.3 (1992), S. 189–233.
- Kennedy, J. Gerald, „The Limits of Reason: Poe's deluded Detectives“, in: *American Literature* 47.2 (1975), S. 189–203.
- Ketterer, David, *The Rationale of Deception in Poe*, Baton Rouge und London: Louisiana State University Press 1979.
- Klein, Melanie, „Über kriminelle Triebregungen bei normalen Kindern“, in: dies., *Frühstadien des Ödipuskomplexes*, Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 22–43.
- , „Die frühe Entwicklung des Gewissens beim Kind“ (1933), in: dies., *Frühstadien des Ödipuskomplexes*, Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 89–102.
- Kopley, Richard, *Edgar Allan Poe and the Dupin Mysteries*, London: Palgrave Macmillan 2008.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Martin, Terry J., „Detection, Imagination, and the Introduction to ‚Murders in the Rue Morgue‘“, in: *Modern Language Studies* 19.4 (1989), S. 31–45.
- Nygaard, Loisa, „Winning the Game: Inductive Reasoning in Poe's ‚Murders in the Rue Morgue‘“, in: *Studies in Romanticism* 33.2 (1994), S. 223–254.
- Sayers, Dorothy, „Aristoteles über Detektivliteratur. Vortrag in Oxford, 5.3.1935“, in *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. 1, hg. v. Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink 1971, S. 127–129.
- Warning, Rainer, „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52.1 (2001), S. 176–209.
- Wilbur, Richard, „The Poe Mystery Case“, in *New York Review of Books* 13.07.1967, S. 26–28.

# „Hallräume hinter den Konsonanzen des oberschichtigen Vokabulars“

*Zu Arno Schmidts und Hans Wollschlägers Theorie der (Trivial-)Literatur*

Susanne Lüdemann

Denn letztlich haben wir als Waffe gegen das Symptom nur dies: die Mehrdeutigkeit.<sup>1</sup>

Die Frage nach den ‚Triebökonomien des Abenteurers‘, den Phantasieprozessen und Wunschenergien, die von Abenteuerliteratur freigesetzt und womöglich gar befriedigt werden, hat auch Arno Schmidt und Hans Wollschläger umgetrieben. Auf der Suche nach einer Erklärung für die ungeheure Wirkung des Volksschriftstellers Karl May hat Arno Schmidt 1963 in *Sitara und der Weg dorthin* Lektüremodelle entwickelt, die erhellen sollten, „worauf die Bindung eines Lesers an seine(n) Lieblingsautor(en) in letzter Instanz denn nun beruhe.“<sup>2</sup> In seinen Arbeiten zum *Reich des Silbernen Löwen* aus den 1970er Jahren hat Hans Wollschläger diese Lektüremodelle aufgegriffen und sie in seinem Sinne ausgearbeitet und modifiziert. Ich möchte im Folgenden beide Lektüremodelle sowie deren hermeneutische und strukturelle Implikationen darstellen. Darüber hinaus möchte ich zeigen, dass das von den beiden obsessiven Karl May-Philologen anlässlich ihres Lieblings-Gegenstands Vorgebrachte ein weiteres Anwendungsfeld hat, dass es nicht nur eine ganze Theorie der Trivialliteratur enthält, sondern vielleicht sogar eine Theorie der Literatur überhaupt.

## 1. Vom mehrfachen Schriftsinn (Arno Schmidt)

Die Lektüremodelle, die Arno Schmidt zur Entzifferung May'scher Produktionsverfahren entwickelt hat, beruhen auf der Unterscheidung mehrerer Textschichten in Mays Werken. Es sind insgesamt vier, und sie sind, folgt man Schmidt, sowohl für den Autor als auch für die Leser teils latent, teils manifest:

- 
- 1 Jacques Lacan, *Das Sinthom. Das Seminar, Buch XXIII*, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, übers. v. Myriam Mitelman u. Harold Dielmann, Wien: Turia und Kant 2017, S. 17.
  - 2 Arno Schmidt, *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays*, Frankfurt a. M.: Fischer 1998, S. 229.

- L I – Reise- und Abenteuererzählung (manifest)
- L II – Sexuelsymbolik (latent)
- L III – Autobiographik (latent)
- L IV – ‚(religiöse‘) Allegorik (latent/manifest)<sup>3</sup>

L I ist die manifeste Ebene der eigentlichen Reise- und Abenteuererzählung samt ihrer chronotopischen Organisation, die sich auch dem einfachen, naiven Lesen zuerst erschließt. Man kann abgekürzt (und mit einem Wort, von dem Peter Handke meinte, es sei allein als solches schon abstoßend) sagen: Das ist der *plot*. Bei Karl May (und vielleicht in der Abenteuerliteratur überhaupt) ist er beherrscht vom Prinzip der Wiederholung mit Variationen: Kampf der ‚guten‘ gegen die ‚bösen‘ Charaktere, Flucht und Verfolgung, Anschleichen und Belauschen, Gefangennahme und Befreiung, egal ob im ‚Wilden Westen‘ oder im ‚Orient‘: „Die Schurken fliehen nach vollbrachter Untat und werden von den guten Menschen verfolgt; diese erreichen sie schließlich unbemerkt, der Held schleicht sich in ihr Lager und belauscht die Feinde, um sich über ihre weiteren Absichten zu informieren; er entwirft daraufhin einen Plan, mit dem die Verbrecher in die Falle gelockt und gefangen genommen werden; es gelingt ihnen jedoch zu entkommen, und das Ganze beginnt von vorn“<sup>4</sup> – so ungefähr lautet die Kurzfassung May’scher Motiv- und Handlungsketten. Selbst Arno Schmidt zufolge reicht das aber noch nicht aus, um zu erklären, was „all die 100 Millionen deutscher Kinder [...], all die Hekatomben von Myriaden auf pueriler Stufe verharrenden deutschen Erwachsenen [...] so an ‚ihren‘ Karl May fesselt“,<sup>5</sup> was umgekehrt aber auch „seit nun 90 Jahren gerade diesen KARL MAY in einem Maß hebt & trägt, wie es selbst in lieben unkritischen Deutschlands Mitten noch nicht dagewesen ist.“<sup>6</sup>

Arno Schmidt suchte und fand die Antwort auf diese Fragen vorwiegend auf der Ebene von L II, das ist die Ebene der in das manifeste Abenteuer-narrativ Schmidt zufolge unterschwellig und im Falle Mays unkontrolliert, ohne bewusste Absicht eingewobenen Sexuelsymbolik, der „pausenlose(n) Besprühung, Berieselung, Überströmung, Überschwemmung des Lesers mit S-Wirkstoffen“,<sup>7</sup> wobei „S“ im Abkürzungsverzeichnis von *Sitara und der Weg dorthin* als Platzhalter für „sexual, sexuell u. Varianten“ ausgewiesen ist. Der libidinöse Pakt zwischen Leser und Autor, wenn er denn zustande kommt,

3 Nach Schmidt, *Sitara*, S. 311–312 u. ö. „L“ steht bei Schmidt für „Lesemodell“ (vgl. ebd. S. 26).

4 Helmut Schmiedt, „Handlungsführung und Prosalstil“, in: *Karl-May-Handbuch*, hg. v. Gert Ueding, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 131–152, hier S. 142.

5 Schmidt, *Sitara*, S. 230.

6 Schmidt, *Sitara*, S. 212–213.

7 Schmidt, *Sitara*, S. 230.



findet nicht (oder jedenfalls nicht nur) auf der Ebene der manifesten Erzählung statt, sondern in den „Hallräumen hinter den Konsonanzen des ober-schichtigen Vokabulars“,<sup>8</sup> auf der Ebene der latent mitkommunizierten oder mitkonnotierten Phantasien und Tagträumereien also (bei Schmidt „Längere Gedankenspiele“ geheißen, abgekürzt „LG“), wenn der Leser sie denn teilen kann. Das wäre hier zunächst einmal Schmidts nach meinem Dafürhalten nach wie vor oder erneut bedenkenswerte Grundthese, die er in *Sitara und der Weg dorthin* vorwiegend an der Gestaltung May'scher Tabletop-Landschaften und den darin vorfindlichen stereotypen Modulen von buschigen Schluchten, gefährlichen Felsspalten, jäh aufsprudelnden Geysiren und geheimnisvollen Ritzen exemplifiziert und in *Zettels Traum* zur sogenannten „Etymtheorie“ erweitert hat, recht überzeugend *after all*, für meine Begriffe. „May's ‚Landschaften‘“, so resümiert Schmidt,

sind Begehungen, in denen er sich verwirklicht; sein Eros gewinnt von der Natur her wüst= & =waldige Bestätigungen; in seiner grandiosen S=Elefantastik sprengt der Fant alle Grenzen des vor & (bisher) nach ihm schriftlich Überlieferten – ob stauffische ‚Minnesänger‘, ob Crébillon ob Sade ob Casti ob Fischer, ob noch südlichere Trovadors: der Sachse übertrifft sie Alle an S-Bandbreite!<sup>9</sup>

so lautet das Fazit: „Eine Welt, aus Hintern erbaut!“<sup>10</sup> Zu überschichtiger Handlung und unterschichtiger Sexualsymbolik kommt dann noch L III, das ist die (auto)biographische Ebene. Die Tendenz zur literarischen Chiffrierung bedeutender Abschnitte der eigenen Lebensgeschichte (besonders des zentralen Traumas, der achtjährigen Inhaftierung Mays im Gefängnis Waldheim) wird nicht nur von Arno Schmidt, sondern auch von der übrigen Forschung vielfach verzeichnet, wobei in diesem Zusammenhang meist auf den kompensatorischen Charakter der Werke hingewiesen wird.<sup>11</sup>

Als L IV schließlich identifiziert Schmidt die mystisch-religiös-allegorische Ebene (bei May besonders im Spätwerk), die halb latent, halb auch manifest ist, insofern May selbst immer wieder auf das Sinnbildhafte seiner Darstellung hingewiesen hat: Der perennierende Kampf der ‚Guten‘ gegen die ‚Bösen‘, die allegorische Dimension der Landschaften, die Organisation ganzer

8 Hans Wollschläger, „Das ‚Hohe Haus‘. Karl May und das Reich des Silbernen Löwen“, in: ders., *Annäherungen an den Silbernen Löwen. Lesarten zu Karl Mays Spätwerk*, hg. v. Monika Wollschläger u. Gabriele Wolff, Göttingen: Wallstein 2016, S. 25–50, hier S. 40.

9 Schmidt, *Sitara*, S. 277. „S“ steht in *Sitara und der Weg dorthin* für „sexual, sexuell u. Varianten“.

10 Schmidt, *Sitara*, S. 128.

11 Vgl. die Übersicht bei Schmiedt, „Handlungsführung und Prosastil“, S. 131 f.

Handlungsketten nach dem Schema der Pilgerallegorie<sup>12</sup> – dieses und anderes gehört hierher.

Soweit also zunächst ein kurzes Résumé des vierfachen Sinns May'scher Schriften nach Arno Schmidt, wobei sich die genannten Textschichten, zum Zwecke der Analyse künstlich voneinander isoliert, in der Lektüre natürlich schon deshalb verbinden, weil ein und dieselbe Signifikantenkette Träger aller vier Dimensionen ist. Kein Zweifel aber bestand für Arno Schmidt daran, dass die eigentliche Leserbindung im Falle Mays auf der Ebene von L II erfolgt:

May, selbst nachtmahrlich umschwärmt von Organ=Abbildungen, entbindet unerhörte psychische Kraftbeiträge in seinen Lesern, und bindet sie sexuell an sich: dadurch, daß er sein Werk UBW=halbvollkommen mit dem stärksten aller Triebe koppelte, wurde es unwiderstehlich für die Primitiven, sein Name unsterblich in den Bezirken der lebenslänglich Halb=Starken.<sup>13</sup>

Das Modell der Textschichtung als solches ist freilich bereits für Schmidt auf andere Autoren übertragbar, nicht auf Karl May beschränkt: Die mystisch-allegorische Dimension (L IV) mag ganz fehlen, L II und L III mögen gehörig reduziert oder sublimiert sein (nicht jeder Schriftsteller schreibt Schlüsselromane, und nicht jeder ist seinen Trieben respektive seinen Tagträumereien so wehrlos ausgeliefert wie Karl May); dass ohne L II und L III, wie immer sublimiert, kein literarischer Text je zustande käme noch gelesen würde, steht für Schmidt jedoch ‚triebökonomisch‘ außer Frage: „Es handelt sich, kurz gesagt, um [...] die Binsenwahrheit, daß viele unsrer Impressionen ‚unterhalb der Schwelle‘ bleiben und uns dennoch beeinflussen.“<sup>14</sup>

Einen Unterschied macht Schmidt jedoch hinsichtlich der Art, wie die entsprechende Schichtungstechnik eingesetzt wird:

Wenn sich sehr große Könner, wie etwa CARROLL und JOYCE, der betreffenden Technik bemächtigen, und sie bewußt & gestreich handhaben, dann bleibt sie nicht nur harmlos, sondern wird zur Quelle prächtigster intellektueller Genüsse für 5–10 Generationen. Wenn skrupellose Zechenbarone oder Politiker sie in den Griff bekommen, droht allen emotionell Orientierten, deren Verstand gleichzeitig rudimentär blieb – (also schätzungsweise 95 % der Menschheit) – Gefahr.<sup>15</sup>

12 Vgl. dazu Susanne Lüdemann, „Places where girls don't get. Abenteuerlandschaften bei Karl May und Ernst Jünger“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, Paderborn: Fink 2020, S. 191–207.

13 Schmidt, *Sitara*, S. 232.

14 Schmidt, *Sitara*, S. 218.

15 Schmidt, *Sitara*, S. 218.

Hier wie dort beruht diese Technik jedoch auf der Mehrdeutigkeit des Wortmaterials, das, vor allem durch klangliche Assoziationen, Nebenbilder und Zusatzbedeutungen aktiviert. Mit Joyce und Carroll sind dabei freilich Autoren genannt, die, anders als Karl May, das Mitkonnotierte aus der Latenz heben und das Wortspiel und die Bildung von Kofferwörtern zum bewusst eingesetzten Stilmittel machen. Auch Arno Schmidt hat sich dieser Technik, etwa in *Kaff auch Mare Krisium*, exzessiv bedient. So wird beispielsweise durch klangliche Kontaminierung über Sprachgrenzen hinweg aus der Nibelungen-tochter Kriemhild eine ‚sahnehügelige‘ Creamhilled; durch Zerlegung des Signifikantenmaterials aus der Romantik ein Roh-Mann-Tick. Geschult ist dieser Umgang mit dem Sprachmaterial selbstverständlich an Freud, der ihn in der *Traumdeutung*, aber auch in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, zum Ausgangspunkt psychoanalytischer Deutungsarbeit macht.

## 2. „Hallräume hinter den Konsonanzen des ober-schichtigen Vokabulars“ (Hans Wollschläger)

Hans Wollschläger hat Schmidts Lektüremodelle und die mit ihnen verbundene Idee einer Textschichtung aufgegriffen und, so möchte man sagen, sie ihrerseits ‚sublimiert‘. Was bei Schmidt teils unerträglich witzelnd (wie, nach der Einsicht Freuds, das Unbewusste selbst), teils aufs Derbste zotelnd daherkommt, darin von heftiger Gegenübertragung des Autors auf May'sche homoerotische Trieb-Szenarien zeugend, und was wohl viel dazu beigetragen hat, dass Schmidts Befunde bis heute nicht wirklich ernst genommen werden, hat Wollschläger in weitere Kontexte gestellt. Anstelle der vierfachen Schichtung von Plot, unterschwelliger (Sexual-)Symbolik, autobiographischen Anteilen und allegorischer Dimension steht bei ihm ein dreistufiges Modell, in dem er zwischen *Symbolik*, *Allegorie* und *Verschlüsselung* unterscheidet. Auch bei Wollschläger ist Karl May der bevorzugte Gegenstand; auch bei ihm geht es darüber hinaus einerseits um kreative Prozesse überhaupt, andererseits um die wirkungspoetische Dimension von Literatur; und auch bei ihm schließlich bildet die Beobachtung der Überdeterminiertheit von Signifikantenketten den Ausgangspunkt der Überlegungen. „Hallräume hinter den Konsonanzen des ober-schichtigen Vokabulars“ nennt er jene Zwei- und Mehrdeutigkeiten, jene Doppelb(l)ödige- oder -stöckigkeiten, die es zum Beispiel erlauben, das „Hohe Haus“ im *Reich des Silbernen Löwen III* – auf der Ebene von LI der burgartige Wohnsitz des Ustad, des geistigen Führers der Dschamikun – zugleich als „späte, geisterhaft vergrößerte Schatten-Projektion der Gefängnisse Schloß Osterstein und Waldheim“ zu lesen, in denen May eingesessen hatte, wie auch

als „Parabel von den ‚Lehrgebäuden‘ der Katholischen Kirche“,<sup>16</sup> mit der May während der Arbeit am *Silbernen Löwen* im Streit lag – und warum sollte man, vom phonetischen Material her naheliegend, nicht auch noch Mays Geburtshaus in *Hohenstein-Ernstthal* hinzufügen, in dem er eine wenig glückliche Kindheit verlebte?

Wollschläger verwendet allerdings die belehnte Terminologie – Symbolik, Allegorie, Verschlüsselung – anders als Schmidt und reduziert auch Symbolik nicht durchaus auf den S-Bereich, wenngleich auch er in der Symbolik, im Vorgang der Vermittlung ihm zufolge tief unterhalb aller anderen Bedeutungsschichten angesiedelt, „die eigentliche Brücke zwischen Konzeption und Rezeption“, Autor und Leser, erkennen will: „jenes Zusammenkommen der beiden Stücke einer zerbrochenen Erkennungseinheit, von dem der Begriff sich ursprünglich hergeleitet hat“, „Basis jenes Wiedererkennens, das sich als ‚Verständnis‘ äußert“: Symbolik bewirke „im untersten Grund die Herstellung der Erfahrungsidentität, auf der dieses sich aufbaut.“<sup>17</sup> Und Wollschläger versteht diese Bemerkung mit einer langen Fußnote, die darauf hinweist, dass die Fülle dessen, was über Symbolik gedacht und geschrieben worden sei, dem Verfasser nicht unbekannt sei; der „Verzicht auf jede Propädeutik“ seinerseits habe jedoch „den ungewohnten Zweck, das ‚Selbstdenken‘ des Lesers für eine Thematik frei zu machen, die jedenfalls neu durchdacht werden muss und vom größten Teil des früher Gedachten nur unfruchtbar verstellt wird.“<sup>18</sup>

Wollschlägers eigenes ‚Selbstdenken‘ in Sachen Symbolik läuft, um es abgekürzt zu sagen, auf eine Synthese zwischen Goethe, Freud und Sándor Ferenczi hinaus: Symbole seien (in den von Wollschläger zitierten Worten Ferenczis)

nur solche Dinge (resp. Vorstellungen), denen im Bewusstsein eine logisch unerklärliche und unbegründete Affektbesetzung zukommt und von denen analytisch festzustellen ist, dass sie diese affektive Überbetonung der unbewussten Identifizierung mit einem anderen Dinge (Vorstellung) verdanken, dem jener Affektüberschuss eigentlich angehört. Nicht alle Gleichnisse sind also Symbole, sondern nur jene, bei denen das eine Glied der Äquation ins Unbewusste verdrängt ist.<sup>19</sup>

16 Wollschläger, „Das ‚Hohe Haus‘“, S. 40.

17 Hans Wollschläger, „Erste Annäherung an Karl Mays *Im Reich des Silbernen Löwen*. Zur Symbolik und Entstehung“, in: ders., *Annäherungen an den Silbernen Löwen. Lesarten zu Karl Mays Spätwerk*, hg. v. Monika Wollschläger u. Gabriele Wolff, Göttingen: Wallstein 2016, S. 51–111, hier S. 53.

18 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 102.

19 Sándor Ferenczi, „Zur Ontogenese der Symbole“, in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* 1.5 (1913), S. 436–438, hier S. 436 f.; zit. bei Wollschläger, „Erste Annäherungen“, S. 58.

„Diese Differenzierung“, so wiederum Wollschläger,

greift auf die ältere Unterscheidung von Symbolik und Allegorie zurück, und mit einigem Staunen mag man ihr Wesentliches bereits in voranalytischer Zeit voll erkannt sehen – bei Goethe wiederum, der von der ‚Symbolik‘ wusste, sie verwandele ‚die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bleibe‘. Die Allegorie dagegen ‚verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.<sup>20</sup>

Der Frage, ob es sich hierbei um eine berechtigte Aneignung Goethe'scher Unterscheidungen handelt und was sie alles impliziert, kann und will auch ich hier nicht nachgehen. Wollschlägers oben erwähnte Fußnote dient ersichtlich dazu, sich die besonders in der Goethe-Philologie in den 1960er Jahren noch notorischen literaturwissenschaftlichen Diskussionen über Allegorie und Symbol, mit denen er vertraut gewesen sein dürfte, vom Leib zu halten. Sicher unberechtigt ist – zumindest in dieser Abbeviatur – der Kurzschluss von Goethe auf Freud (in der Interpretation durch Ferenczi zumal), der einerseits Goethe ein analytisches Wissen unterstellt, das er noch nicht haben konnte, andererseits mit der Annahme einer archaischen, überhistorischen (Sexual-)Symbolik frei nach Freud hinter Goethes differenziertes Wissen um literarische Verfahren zurückfällt. (Dass auch bei Goethe eine Zigarre nicht einfach immer nur eine Zigarre ist, bleibe dahingestellt.)

Interessanter als die literaturwissenschaftliche Diskussion um Symbol und Allegorie ist im gegebenen Zusammenhang, was Wollschläger aus den belehnten Unterscheidungen macht. Er gelangt zu folgendem dreistufigen Modell:

**A. GRUNDSCHICHT: eigentliche Symbolik.** Archaisches Material in zwei Partialsträngen: Kollektiv-Repräsentanzen (phylogenetisch; Vorvergangenheit), präödpale Erlebnis-Engramme (ontogenetisch; Vergangenheit). **Topisch:** vor- und frühsprachlich; unbewußt. **Erscheinungsform:** ‚Ideen‘-Bilder; unbegrifflich; starr; invariabel. **Produktionsprinzip:** Es-immanente Materialbildung.<sup>21</sup>

Wollschläger importiert über Freud und Ferenczi hier auch die Vorstellung des möglichen Rückgriffs des einzelnen Individuums auf phylogenetisches Material; man kann unter Kollektiv-Repräsentanzen hier aber recht gut auch kulturelles Material verstehen, etwa konventionelle Symbolik, wie man sie

20 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 58–59. Er zitiert Goethe nach: *Maximen und Reflexionen*, Nr. 749 & 750.

21 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 65–66.

in Märchen oder Sagen findet, im Fall der Abenteuer-Literatur etwa auch die Belehnung mittelalterlicher Schemata; und mit „Vorvergangenheit“ ist hier entsprechend einfach alles gemeint, was hinter die „persönliche Lebensgeschichte des Autors in die Sprach- und Kulturgeschichte zurückgreift.

**B. MITTELSCHICHT: Allegorie (Gleichnis, ‚Märchen‘).** Jüngerer, vorwiegend ödipales Material in isolierten Zensur-Übersetzungen. Partialstränge: kollektiv-geschichtliche Vorstellungen (Vorvergangenheit), individualgeschichtliche Vorstellungen (Vergangenheit). Topisch: unbewußt; grundsprachlich. Erscheinungsform: ‚Begriffs‘-Bilder; inkohärent; unbegrenzt variabel. Produktionsprinzip: Traumarbeit (Verdichtung, Verschiebung).<sup>22</sup>

Von der eigentlichen Symbolik oder „Grundsicht“ unterscheidet Wollschläger hier eine mittlere Textschicht, die bei ihm „Allegorie“ heißt, die aber auch Metaphern, Gleichnisse, ‚Märchen‘ und Ähnliches umfasst. „Im Gegensatz zu den archaischen Symbolen, die starr bleiben („stumm“, wie Freud, „unaussprechlich“, wie Goethe sagte), sind die Allegorien variable Übersetzungen der latenten Traumstoffe; sie sind der Verdichtung und Verschiebung zugänglich“, gehorchen also den Freud’schen Primärprozessen, „fügen sich sogar einer gewissen Realitätsanpassung („Rücksicht auf Darstellbarkeit“) und gewinnen, auch im Unbewußten, einen relativ individual-schöpferischen Charakter. [...] ihre Gleichungen sind in beiden Gliedern sprachimmanent“, wie es sich für eine ordentliche Allegorie gehört. „Die Entstellung, auf die sie funktionell hinzelen, ist also – wie beim Traum durch Assoziation – durch begriffsbildende Rückübersetzung voll reversibel.“<sup>23</sup>

Als letztes kommt dann noch eine dritte Schicht dazu, die bei Wollschläger „Verschlüsselung“ heißt:

**C. OBERSCHICHT: Verschlüsselung.** Jüngstes Erlebnis-Material in direkten geschlossenen Übersetzungen („Tagesreste“), korrespondierend mit A und B, komplementär. Partialstränge: gesunkene Erinnerungen (Vorvergangenheit), aktuelle Erinnerungen (Vergangenheit). Topisch: in der Basis unbewußt, mit weiten Ausläufern ins Bewußte. Erscheinungsform: Rollen, Masken; begrenzt variabel. Produktionsprinzip: Traumarbeit (sekundäre Bearbeitung); Rationalisierung.<sup>24</sup>

Hier sind wir nun im Bereich dessen, was bei Freud „sekundäre Bearbeitung“ heißt. „Deren Aufgaben sind Systembildung und die Herstellung von Kohärenz

22 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 66.

23 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 59.

24 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 66.

zwischen den unbewussten Materialien, also Leistungen kompositorischer Natur“, die den Tagtraum wie die künstlerische Phantasiebildung „vorrangig bestimmen“:<sup>25</sup> Es geht um die bewussten Formmittel des Autors. Wichtig ist Wollschläger, dass auch die Oberschicht des symbolischen Konstrukts (die oft als „Verschlüsselung“ gar nicht kenntlich, vielmehr die Handlung selbst ist – also L I) im Zusammenhang des Unterschichtigen steht, das heißt, dass sie funktionell Entstellung ist und topisch Abkömmling der archaischen ‚Idee‘. Es versteht sich dann für Wollschläger von selbst, dass Literaturwissenschaftler meistens nur an dieser Oberschicht herumkratzen, ihrer Entstellungsmacht sozusagen auf den Leim gehend: „Man kann *nur* LI wahrnehmen, und *trotzdem* Ordinarius sein!“, wie es auch bei Arno Schmidt spöttisch heißt.<sup>26</sup>

Hans Wollschläger gibt nun auch ein Beispiel für die Überlagerung dieser Textschichten in einem einzigen Signifikanten, das kurz genug ist, um es hier erläuternd einzufügen:

Es geht um eine Figur aus *Im Reich des Silbernen Löwen III*, Ahriman Mirza mit Namen, ein persischer Prinz, der auch Aemir-i-Sillan, Fürst der Schatten genannt wird. Er ist der heimliche Anführer der Sillan, einer berüchtigten Schmugglerbande (also einer von den ‚Bösen‘), in dem May aber zugleich seinen Kritiker und Gegner Feodor Mamroth von der *Frankfurter Zeitung* portraitiert und in die Handlung eingeschleust hat. Daneben haben Arno Schmidt und andere dargelegt, dass Ahriman Mirza ein Porträt Friedrich Nietzsches unterblendet sei; und schließlich konnte auch der Hinweis (von Hans Wollschläger selbst), es handle sich bei dieser Figur um den konkreten Schattenriss einer Vater-Imago, auf einige Schlüssigkeit trauen. „Die Verwirrung wäre damit groß“, so Wollschläger, „denn zwischen Mamroth und Nietzsche eine Verbindung herzustellen, wäre nur sehr gewaltsam möglich, und zwischen beiden und dem Vater May noch nicht einmal mit Gewalt.“<sup>27</sup> Es sei denn eben, man würde von der dargestellten Textschichtung ausgehen und das „Gemeinsame der drei Gestalten“ – Mamroth, Nietzsche, Vater May – in einer Reaktionsauslösung archaischer Ich-Ängste beim Autor sehen,

einer Bedrohungs- und Vernichtungswirkung, die für May an das frühe Vaterbild gebunden war und im Lektüreerlebnis Nietzsches ebenso wiederkehrte wie im Angriff Mamroths zur Zeit seiner größten Lebenskrise. Die sonst nicht recht begreifliche Vergrößerung eines, gar nicht einmal böartigen, Kritikers bis hin zum Weltgefährder ließe sich so begreifen: Der darin produktive Affektbetrag

25 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 61.

26 Schmidt, *Sitara*, S. 235.

27 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 67.

antwortete nicht auf die isolierte Realerfahrung allein, sondern auf eine Kette unbewusst gleichlautender seelischer Erfahrungs-Konnotationen,<sup>28</sup>

die alle in die Ahriman-Figur eingeflossen sind – also auf das, was in der Psychoanalyse „Übertragung“ heißt und was Freud als die Verschiebung unbewusster Affekte von infantilen Vorbildern auf rezente, ihnen in irgend-einer Hinsicht ähnliche Figuren versteht. Das ergibt dann bei Wollschläger folgendes Schema:<sup>29</sup>

Typus	1. Vorvergangenheit	2. Vergangenheit
A. Symbolik	Ur-Vater-Bilder; Grundvorstellung des bedrohenden Bösen	Infantile Vater-Bilder
B. Allegorie	Ahriman (Zoroaster-Lehre); Satan, Teufel, Luzifer	Ahriman Mirza, ‚Fürst der Schatten‘
C. Verschlüsselung	Nietzsche	Mammoth

Die Romanfigur Ahriman Mirza ist also überdeterminiert: Sie trägt Züge aus allen drei Textschichten.

### 3. Gemeinsamkeiten, Unterschiede und einige Schlussfolgerungen für die Triebökonomien des Abenteuers

Um mit dem offenkundigsten Unterschied zwischen Schmidts und Wollschlägers Lesemodellen zu beginnen: Bei Schmidt handelt es sich zunächst um ein rezeptions- oder allenfalls wirkungsästhetisches Setting. Die Ausgangsfrage ist ja hier, wie ein auf der Ebene von L I dermaßen uninteressanter Schriftsteller wie Karl May – „sein Wortschatz armselig; seine stilistischen Künste [...] lachhaft; seine Handlungen immer=dieselbe, maschinenmäßig stotternde ‚Platte‘“<sup>30</sup> – dermaßen erfolgreich sein kann. Bei Wollschläger dagegen handelt es sich um eine produktionsästhetische Fragestellung, ja eigentlich um eine allgemeine Theorie künstlerischer Kreativität, die freilich durch wirkungs- und rezeptionsästhetische Überlegungen ergänzt wird.

<sup>28</sup> Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 68.

<sup>29</sup> Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 69.

<sup>30</sup> Schmidt, *Sitara*, S. 236.



Beide entwickeln ihre Textmodelle am Beispiel Karl Mays, sie gehen aber weit darüber hinaus, sind letztlich noch nicht einmal auf die Machart oder Wirkung von sogenannter Trivilliteratur beschränkt. Beide sind natürlich sichtlich von Freud beeinflusst, der das Phantasieren der Dichter bereits nach dem Modell des Tagtraums zu verstehen suchte und ebenfalls empfahl, das Phänomen nicht gerade an der Hochliteratur zu studieren, sondern an den „anspruchloseren Erzähler(n) von Romanen, Novellen und Geschichten, die dafür die zahlreichsten und eifrigsten Leser und Leserinnen finden“,<sup>31</sup> und zwar deswegen, weil deren Produktion dem Vorbild des naiven Tagtraums näher stehe als die sublimierteren und kontrollierteren Erzeugnisse avancierter Hochliteratur.

Ähnlich betonen auch Schmidt und Wollschläger, dass sich an den „bunt=scheckigen Träumungen“,<sup>32</sup> eines populären Trance-Schreibers und Erotikers wie Karl May gleichsam wie unter dem Vergrößerungs- und Vergrößerungsglas studieren lasse, was letztlich auch noch die avanciertesten hochkulturellen Produktionen antreibt. „Mays späte Texte sind nicht nur Beispiele elementarer Kreativität; sie vermitteln durch ihre Faktur Erkenntnis von deren Wahrheit selbst“,<sup>33</sup> wie Wollschläger bündig formuliert. Was May unkontrolliert unterläuft, vor allem die ganze „S-Elefantastik“, wird allerdings bei anspruchsvolleren Autoren wie zum Beispiel James Joyce oder auch Lewis Carroll – Kronzeugen der modernen Literatur für Schmidt wie für Wollschläger – zu bewusst eingesetzten poetischen Verfahren. Ausgehend von Wollschlägers Drei-Stufen-Modell ließe sich etwa folgende Formel aufstellen: Je schärfer die Selbstbeobachtung, je kontrollierter die Arbeit an der Sprache, je sublimierter das ursprüngliche Material, je größer mithin der Anteil der sekundären Bearbeitung, desto höher die Hochliteratur (jedenfalls in der Moderne) – was aber nichts daran ändert, dass (wie wiederum Freud vermutete) „auch die extremsten Abweichungen [vom naiven Tagträumen, S. L.] durch eine lückenlose Reihe von Übergängen mit diesem Modelle in Beziehung gesetzt werden könnten.“<sup>34</sup> Der Unterschied zwischen sogenannter ‚Trivial‘- und sogenannter ‚Hochliteratur‘ wäre damit lediglich gradueller Natur, er bezöge sich auf den Grad der Sublimierung des Materials, nicht jedoch auf dessen Triebquellen, die die nämlichen wären. Der Einfluss der Psychoanalyse auf die so entwickelten Textmodelle erschöpft sich dabei, das ist mir wichtig zu betonen, jedoch

31 Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“, in: ders., *Werke aus den Jahren 1906–1909*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1966 (= *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 7), S. 211–223, hier S. 219.

32 Schmidt, *Sitara*, S. 209.

33 Wollschläger, „Erste Annäherung“, S. 74.

34 Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“, S. 220.

keineswegs in der (ja doch immer irgendwie banal bleibenden) Autorenanalyse, auch wenn sowohl Schmidt als auch Wollschläger L III – die biographische Ebene – bemühen, um den Grundimpuls May'scher Produktionen verständlich zu machen. Wollschlägers May-Deutung ist dabei sexuell durchaus etwas weniger obsessiv als diejenige Schmidts. Wo Schmidt sich an Mays unbewusst zotelnde Textoberflächen hält und, (un)bewusst mit- oder nachzotelnd, an sie anschließt, macht sich Wollschläger in seiner Karl May-Biographie<sup>35</sup> immerhin die Mühe, die traumatischen Extrem-Erfahrungen von Mays Kindheit zu rekonstruieren: die furchtbare Armut, die Blindheit bis zum 6. Lebensjahr, das hochambivalente Verhältnis zu Mutter und Großmutter (das dann im Spätwerk getilgt und gewaltsam auf die Seite von *Marah Durimeh* entschieden wird), also insgesamt diese ungeheure Anstrengung des Spätwerks, sich zu versöhnen – was den traumatischen Gehalt dessen, womit sich zu versöhnen wäre, nur umso deutlicher zutage treten lässt. Viel wichtiger als diese Unterschiede und die Präferenz psychoanalytischer Schulen (Schmidt ist ‚klassischer‘ Freudianer, Wollschläger scheint es eher mit Melanie Klein zu halten) erscheint mir jedoch in literaturwissenschaftlicher Hinsicht, dass sowohl Wollschläger als auch Schmidt an die grundlegenden Erkenntnisse über unbewusste Sprachprozesse anknüpfen, die Freud vor allem in der *Traumdeutung*, in der *Psychopathologie des Alltagslebens* und im Buch über den *Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* niedergelegt hat und deren Verwandtschaft mit den gleichlautenden Befunden Ferdinand de Saussures – auf dem Weg über Roman Jakobson – Jacques Lacan ja hinlänglich herausgestellt hat: Die Entzifferung der Freud'schen Primärprozesse (Verdichtung und Verschiebung) als Metapher und Metonymie durch Jakobson<sup>36</sup> sowie, darauf aufbauend, seine Unterscheidung von zwei Typen poetischer Rede, wird bei Lacan letztlich zu einer eigenen Theorie der poetischen Sprache ausgebaut, die ganz erstaunlich mit Schmidts und Wollschlägers Ausführungen konvergiert und die Lacan – hier schließt sich der Kreis – vor allem in seinen eigenen Texten über James Joyce formuliert hat. Lacan hat dem, was Jakobson den „Doppelcharakter der Sprache“ nannte, dadurch Rechnung getragen, dass er in seinen späteren Schriften die normative Dimension der Sprache (*langage*) als System, soziale Institution, Artikulationsmedium der symbolischen Ordnung und der Kastration (des Gesetzes) von der Sprache als Medium des

35 Hans Wollschläger, *Karl May. Grundriß eines gebrochenen Lebens*, Göttingen: Wallstein 2004.

36 Vgl. Roman Jakobson, „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“, in: ders., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hg. und eingel. v. Wolfgang Raible, Frankfurt a. M.: Ullstein 1979, S. 117–141.

Genießens und „Integral der Äquivokationen“<sup>37</sup> (*lalangue*) unterschied. Nicht zufällig entwickelt Lacan dieses Konzept in Arbeiten über James Joyce,<sup>38</sup> jenen Schriftsteller der Moderne, dessen Obsession mit Äquivokationen und Homophonien bekannt ist. Es geht um den poetischen ‚Bodensatz‘ der Sprache, eine assoziative Tiefenschicht, die sonor und signifikant ist und die manche Psychoanalytiker mit dem Singsang oder dem Austausch von Lauten oder Geräuschen zwischen der Mutter und ihrem Baby in Verbindung bringen, und zwar aus der Perspektive des Kindes aufgefasst, für das diese Laute noch keinen ‚Sinn machen‘: *Lalangue*, zusammengeschrieben, evoziert nicht zufällig und nicht zuletzt die *lallation*, das Lallen des Kleinkinds während des Spracherwerbs. Linguisten nennen dieses Lallen „kanonisch“, um es, beispielsweise, vom Lallen eines Betrunkenen zu unterscheiden. *Finnegans Wake* – nicht umsonst die Auferstehung eines Betrunkenen besingend – mag freilich dafür stehen, dass Literatur nicht nur an dieser Sprachschicht partizipiert, sondern eine eigene Art von ‚kanonischem Lallen‘ darstellt. Es geht hier jedoch nicht, jedenfalls nicht nur, um Regression, sondern um Mehrdeutigkeit als „Waffe gegen das Symptom“. Sowohl Lacans als auch Schmidts und Wollschlägers psychoanalytische Inspirationen betreffen dabei vorwiegend den Umgang mit dem Sprachmaterial – den der von ihnen analysierten Autoren ebenso wie ihren eigenen – und bleiben insofern streng philologisch, als sie ihre Erkenntnisse durchweg aus der Zerlegung des Signifikantenmaterials gewinnen.

Abschließend jedoch zurück zur Theorie der Trivilliteratur und zur Triebökonomie des Abenteuers: Wenn es stimmt, dass das Abenteuer eine Art „Matrix für Phantasieprozesse“ ist und dass, wer aufbricht, es zu suchen, nicht allein den Gesetzen der Realität folgt, sondern auch durch – unbewusste – Wunschennergien gesteuert wird, durch das Begehren nach Macht und Eroberung, nach Reichtum oder sexueller Befriedigung, wie das Exposé zur Tagung formulierte, dann wäre Abenteuerliteratur – im Anschluss an Schmidts und Wollschlägers Textmodelle – vielleicht als eine solche zu bestimmen, die von der Mehrfachcodierung von Ereignisketten wie von Erzählschemata in besonderer Weise Gebrauch macht. Dann allerdings wäre das manifeste „Schlag auf Schlag und Hieb um Hieb“, als das einst Ernst Bloch<sup>39</sup> das Wesen des Abenteuerromans bestimmte (in Schmidt’scher Terminologie: L I), gar nicht oder jedenfalls nur zum geringsten Teil die Ebene, auf der man die Attraktionskraft dieser

37 Jacques Lacan, „L’Étourdit“, in: ders., *Autres écrits*, Paris: Éd. du Seuil 2001, S. 449–495, hier S. 490.

38 Versammelt in Lacan, *Das Sinthom*.

39 Ernst Bloch, „Urfarbe des Traums“, in: *Jahrbuch der Karl May-Gesellschaft* 1971, S. 11–16, hier S. 14.

Literatur zu suchen hätte, sondern in der Überblendung (oder wahlweise auch Unterfütterung) von L I mit L II, III und IV, ob bewusst oder nicht; in jenen „Hallräumen hinter den Konsonanzen des ober-schichtigen Vokabulars“ mit-hin, in denen psychische Realität sich geltend macht. Wenn der Abenteuerroman, Volker Klotz zufolge, „unpsychologisch“<sup>40</sup> ist, dann nicht, weil es eine psychische Welt in ihm nicht gäbe, sondern weil Psychisches – Tag-träumerisches, Wunschphantastisches – sich in ihm anders artikuliert als im psychologischen Roman, also nicht, indem die Psyche des Helden (mit eigens dafür ersonnenen Erzählverfahren: erlebter Rede, innerem Monolog usw.) zum Erzählgegenstand wird, sondern indem sich Psychisches, psychische Realität – und die Frage wäre dann wessen? des Autors? des Lesers? beider? – unmittel-bar auf und in die auswendige Handlung und ihre Schauplätze projiziert, in ihr Sprachmaterial als mitlaufende Konnotationen eingewebt ist. Die Außen-welt des Abenteuerromans ist zugleich eine Innenwelt, die Reise ins Herz der Finsternis führt, um es mit einem in dieser Hinsicht einschlägigen Roman-titel zu sagen, zugleich in die Finsternis des Herzens (Hans Wollschlagers *Herzgewächse*<sup>41</sup> tragen auch dieser extimen topologischen Verschlingung Rechnung). Ohne die Affektbeträge solcher Wunsch-Investitur wäre (oder ist?) Abenteuer-Literatur nicht abenteuerlich, sondern schlicht langweilig.

### Literaturverzeichnis

- Bloch, Ernst, „Urfarbe des Traums“, in: *Jahrbuch der Karl May-Gesellschaft* 1971, S. 11–16.
- Ferenczi, Sándor, „Zur Ontogenese der Symbole“, in: *Internationale Zeitschrift für ärzt-liche Psychoanalyse* 1.5 (1913), S. 436–438.
- Freud, Sigmund, „Der Dichter und das Phantasieren“, in: ders., *Werke aus den Jahren 1906–1909*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a. M.: Fischer 1966 (= *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 7), S. 211–223.
- Jakobson, Roman, „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“, in: ders., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hg. u. eingel. v. Wolfgang Raible, Frankfurt a. M.: Ullstein 1979, S. 117–141.
- Klotz, Volker, *Abenteuerromane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Lacan, Jacques, „L'Étourdit“, in: *Autres écrits*, Paris: Éd. du Seuil 2001, S. 449–495.

40 Volker Klotz, *Abenteuerromane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 218 f.

41 Hans Wollschläger, *Herzgewächse oder der Fall Adams. Fragmentarische Biographik in unzufälligen Makulaturblättern*, hg. v. Monika Wollschläger, Göttingen: Wallstein 2011.

- , *Das Sinthom. Das Seminar, Buch XXIII (1975–1976)*. Texterstellung durch Jacques-Alain Miller, übers. v. Myriam Mitelman u. Harold Dielmann. Wien: Turia und Kant 2017.
- Lüdemann, Susanne, „Places where girls don't get. Abenteuerlandschaften bei Karl May und Ernst Jünger“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, Paderborn: Fink 2020, S. 191–207.
- Schmidt, Arno, *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays*, Frankfurt a. M.: Fischer 1998.
- Schmiedt, Helmut, „Handlungsführung und Prosastil“, in: *Karl-May-Handbuch*, hg. v. Gert Ueding, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 131–152.
- Wollschläger, Hans, *Karl May. Grundriß eines gebrochenen Lebens*, Göttingen: Wallstein 2004.
- , *Herzgewächse oder der Fall Adams. Fragmentarische Biographik in unzufälligen Makulaturblättern*, hg. v. Monika Wollschläger, Göttingen: Wallstein 2011.
- , „Das ‚Hohe Haus‘. Karl May und das Reich des Silbernen Löwen“, in: ders., *Annäherungen an den Silbernen Löwen. Lesarten zu Karl Mays Spätwerk*, hg. v. Monika Wollschläger u. Gabriele Wolff, Göttingen: Wallstein 2016, S. 25–50.
- , „Erste Annäherung an Karl Mays *Im Reich des Silbernen Löwen*. Zur Symbolik und Entstehung“, in: ders., *Annäherungen an den Silbernen Löwen. Lesarten zu Karl Mays Spätwerk*, hg. v. Monika Wollschläger u. Gabriele Wolff, Göttingen: Wallstein 2016, S. 51–111.



# „And down there [...] I had a feeling of release, of adventure, which seems absurd when I look back“

*George Orwell in Englands und Frankreichs sozialer Unterwelt*

*Dominic Angeloch*

George Orwell wurde mit *Animal Farm* und *Nineteen Eighty-Four* einer der weltweit bedeutendsten und einflussreichsten Autoren des 20. Jahrhunderts. Zuvor jedoch war er in Burma Polizeibeamter während der Zeit des *British Raj*, der imperialen Kolonialherrschaft Großbritanniens in Indien, erfuhr die soziale Realität von Armut, Obdachlosigkeit und Arbeiten am unteren Ende der Gesellschaft in Frankreich und England am eigenen Leib und kämpfte als Freiwilliger auf Seiten der Republikaner gegen die Franco-Faschisten im Spanischen Bürgerkrieg.<sup>1</sup>

Die Suche nach dem Fernen, Ungewissen, Fremden, Anderen kannte Orwell aus der Lektüre seiner Kindheit und Schulzeit – so waren etwa H. G. Wells, Charles Dickens und Jack London von Orwell lebenslang geschätzte Autoren; die „good bad books“<sup>2</sup> von Autoren wie Arthur Conan Doyle oder Rudyard Kipling, den er in einem Essay von 1942 als „good bad poet“<sup>3</sup> charakterisiert, sollten später zum Gegenstand seiner literatur- und gesellschaftskritischen Analysen werden. Doch was zunächst, vor dem Hintergrund der Lektüren seiner Jugend, eine Suche nach dem Abenteuer gewesen sein mag, wandelte sich in der Auseinandersetzung mit der Realität sehr schnell in etwas anderes, nämlich in die Suche nach Wahrheit. Die ist nie einfach zu haben: „To see what is in front of one’s nose needs a constant struggle“,<sup>4</sup> schreibt Orwell gegen

1 Zuverlässige und hilfreiche Darstellungen von Orwells Leben und Werk bei: Michael Shelden, *Orwell. The Authorised Biography*, London, Melbourne u. Auckland: Heinemann 1991. Vgl. auch Peter Davison, *George Orwell. A Literary Life*, London: Macmillan Press 1996. Besonders empfehlenswert ist die Zusammenstellung: George Orwell, *A Life in Letters*, hg. u. komm. v. Peter Davison, London: Penguin 2010; dort (S. 493–503) auch eine ausführliche Zeittafel der wichtigsten Ereignisse in Orwells Leben.

2 George Orwell, „Good Bad Books“, in: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4 [*In Front of Your Nose 1945–1950*], hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968, S. 19–22.

3 George Orwell, „Rudyard Kipling“, in: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 2 [*My Country Right or Left 1940–1943*], hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968, S. 184–197; hier S. 196.

4 George Orwell, „In Front of Your Nose“, in: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4 [*In Front of Your Nose 1945–1950*], hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968, S. 122–125; hier S. 125.

Ende seines Lebens. Spätestens ab seiner Rückkehr aus Burma nach England Ende der 1920er Jahre war das sowohl lebenspraktische und politische als auch literarische Programm Orwells, die eigenen Perspektiven gezielt zu erweitern und dazu systematisch in fremde Erfahrungswelten einzutauchen: „I wanted to submerge myself, to get right down among the oppressed, to be one of them and on their side against their tyrants“,<sup>5</sup> schreibt er im Rückblick auf diese Zeit in seinem 1937 erschienenen Buch *The Road to Wigan Pier*. Retrospektiv schildert er dieses Programm als eine Suche nach den verdrängten, unsichtbaren Anteilen der Realität, genauer: der *sozialen* Realität – eine Fahrt nach ganz unten, auf den Grund der gesellschaftlichen Unterwelt. Einer der wesentlichen Antriebe, diese Reise anzutreten, war seine Hoffnung, die Schuld abtragen zu können, die er durch seine Tätigkeit als Kolonialbeamter angesammelt hatte:

What I profoundly wanted, at that time, was to find some way of getting out of the respectable world altogether. [...] I could go among these people, see what their lives were like and feel myself temporarily part of their world. Once I had been among them and accepted by them, I should have touched bottom, and – this is what I felt: I was aware even then that it was irrational – part of my guilt would drop from me.<sup>6</sup>

„Irrational“ war nicht nur der Wunsch, sich von Schuld zu reinigen, sondern auch die Folie, vor der er entstand. Ich habe es im Zitat, das ich als Titel gewählt habe, angedeutet; wir kommen später darauf zurück: „Abenteurer“ – das war, wie sich ihm im Zuge seiner Erfahrungen zeigen sollte, für Orwell das, was sich derjenige über die vor ihm liegende Welt denkt, der sich ihrer Erfahrung noch nicht ausgesetzt hat.

In meinen folgenden Überlegungen will ich nachzeichnen, wie sich die Matrix des Abenteurers in der Erfahrung der konkreten Realität für Orwell als Illusion und Ideologie, als „absurd“, weil hinderlich für die Erfassung und dann auch die Erzählung der Realität erwies. Ich diskutiere also nicht das Paradigma des Abenteurers selbst, sondern Orwells Weg des *Ausstiegs* aus ihm. Und zwar in seiner lebenspraktischen und erzähltechnischen Dimension: Denn Erfahrung und Erzählung sind, wie Walter Benjamin in seinem *Erzähler*-Aufsatz<sup>7</sup> gezeigt hat, zwei Seiten derselben Sache, und dies gilt ganz besonders für Leben und Werk George Orwells.

5 George Orwell, *The Road to Wigan Pier*, London: Penguin 2014, S. 138.

6 Orwell, *The Road to Wigan Pier*, S. 140.

7 Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. II.2 [Aufsätze, Essays, Vorträge], hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 438–465.



## 1. Die Methode der Immersion: Das Vorbild Jack London

Orwells Auseinandersetzung mit der Lebenswelt der Arbeiter und Armen hat sowohl in der Literatur als auch in der Wissenschaft einige Vorläufer und Vorbilder, darunter Charles Dickens oder George Gissing, die Orwell bewunderte, oder Werke wie *The Life and Labour of the People of London* des Sozialreformers Charles Booth, die Orwell bereits als Schüler gelesen hatte.<sup>8</sup> Der zentrale Vorläufer und *direktes* Vorbild für Orwells Methode programmatischer Immersion aber war Jack London.<sup>9</sup> Londons Werke hatte Orwell bereits als *prep school*-Schüler kennengelernt und bewundert, dessen Werk *The People of the Abyss* las er während seiner Zeit in Eton, und auch noch 1946, vier Jahre vor seinem Tod, hob er Londons Buch als „soziologisch wertvoll“ hervor.<sup>10</sup>

1903 war Jack Londons *The Call of the Wild* erschienen, ein aus der Sicht eines Hundes erzählter Abenteuerroman, der zur Zeit des Klondike-Goldrausches in Alaska Ende des 19. Jahrhunderts spielt.<sup>11</sup> Die Geschichte folgt dem archetypischen Mythos des Helden, der Abenteuer bestehen muss, um zu dem zu werden, der er eigentlich ist: Der Held begibt sich auf eine Reise, sieht sich auf dieser Reise existenziellen Prüfungen ausgesetzt, durch die er sich verwandelt und schließlich eine Apotheose erreicht. Auch in seiner Struktur folgt der Roman den Konventionen der Abenteuergeschichte: Im ersten Teil wird der Held Buck Opfer von Gewalt und muss um sein Überleben kämpfen, Erfahrungen, aus denen er gestärkt hervorgeht und, im zweiten Teil, Anführer des Hunderudels wird; im dritten Teil stirbt er beinahe, ein symbolischer Tod,

8 Siehe dazu: George Orwell, „George Gissing“, in: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4 [*In Front of Your Nose 1945–1950*], hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968, S. 428–436, sowie: George Orwell, „Charles Dickens“, in: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 1 [*An Age Like This 1920–1940*], hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968, S. 413–460, sowie ferner: Charles Booth, *The Life and Labour of the People of London*, 17 Bde., London: Kelley 1902–1903. Zu Orwells Lektüren siehe: Lionel Trilling, „George Orwell and the Politics of Truth“, in: *George Orwell (Modern Critical Views)*, hg. v. Harold Bloom, New York, New Haven u. Philadelphia: Chelsea House 1986, S. 35–46.

9 Ein aufschlussreiches Porträt Jack Londons zeichnet: George Orwell, „Introduction to ‚Love and Life and Other Stories‘ by Jack London“, in: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4, [*In Front of Your Nose 1945–1950*], hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968, S. 23–29.

10 Orwell, „Introduction to ‚Love and Life and Other Stories‘ by Jack London“, S. 25, Übersetzung D.A. Dazu auch: Gordon B. Beadle, „George Orwell’s Literary Studies of Poverty in England“, in: *Twentieth Century Literature* 24.2 (1978), S. 188–201; hier S. 190.

11 *Jack London, The Call of the Wild, White Fang & To Build a Fire (Modern Library Classics)*, eingl. v. E. L. Doctorow, London: Penguin 1998.

aus dem er schließlich im vierten Teil wiedergeboren wird, um als Geläuterter zu seinen natürlichen Wurzeln zurückzufinden.

Zu Lebzeiten war Jack London der meistverkaufte Autor der Welt. *The Call of the Wild* begründete Londons Ruhm als einer der weltweit erfolgreichsten und bedeutendsten Abenteuerromanautoren. Das Material für diesen Roman hatte London, nachdem er als Landstreicher durch die USA gezogen war, während eines einjährigen Aufenthalts im Yukon gesammelt, über den er später sagte: „It was in the Klondike I found myself“.<sup>12</sup> *The Call of the Wild* wird Orwell, ebenso wie *White Fang*, Londons zweites äußerst populäres Buch, 1945 als „animal books“ bezeichnen, „which appealed to the Anglo-Saxon sentimentality about animals“,<sup>13</sup> und Londons eigentliche Bedeutung in anderen Büchern ausmachen, so etwa in *The Road*, „a brilliant little book describing London's youthful experiences as a tramp“.<sup>14</sup>

Ebenfalls 1903, also im selben Jahr wie *The Call of the Wild*, erschien auch das Buch *The People of the Abyss*,<sup>15</sup> eine Darstellung des Lebens im Londoner East End im Jahr 1902. Jack London hatte sie geschrieben, nachdem er, ein armen Verhältnissen entstammender überzeugter Sozialist, selbst einige Wochen im East End die Bedingungen, unter denen etwa eine halbe Million Londoner tagtäglich lebten, beobachtet und am eigenen Leib erfahren hatte. Eingangs seines „Author's Preface“ zu *The People of the Abyss* schreibt London:

The experiences related in this volume fell to me in the summer of 1902. I went down into the under-world of London with an attitude of mind which I may best liken to that of the explorer. I was open to be convinced by the evidence of my eyes, rather than by the teachings of those who had not seen, or by the words of those who had seen and gone before. Further, I took with me certain simple criteria with which to measure the life of the under-world. That which made for more life, for physical and spiritual health, was good; that which made for less life, which hurt, and dwarfed, and distorted life, was bad.<sup>16</sup>

Die drei zentralen Begriffe in dieser Passage sind: „experiences“, „explorer“ und „evidence of my own eyes“. Jack London stellt sich seinen Lesern als Entdecker vor, der eine Forschungsreise in den Abgrund der sozialen „Unterwelt“ Londons unternimmt, um sich mit seinen eigenen Augen ein authentisches

12 London, *The Call of the Wild, White Fang & To Build a Fire*, S. vi.

13 Orwell, „Introduction to ‚Love and Life and Other Stories‘ by Jack London“, S. 23 f.

14 Orwell, „Introduction to ‚Love and Life and Other Stories‘ by Jack London“, S. 28.

15 Jack London, *The People of the Abyss*, in: ders., *Novels and Social Writings: The People of the Abyss / The Road / The Iron Heel / Martin Eden / John Barleycorn* (Library of America #7. Jack London Edition, Bd. 2), New York: Library of America 1982, S. 1–184.

16 London, *The People of the Abyss*, S. 5.

Bild von den Verhältnissen dort zu machen. Auch hier lautet der Grundsatz aller Betrachtung: Das wirkliche Leben wird beschreibbar nur unter der Maßgabe, es selbst er- und gelebt zu haben.

Das erste Kapitel von *The People of the Abyss* trägt den Titel „The Descent“, und wie beim Abstieg in die Unterwelt des antiken Hades hebt es mit einer Reihe von Warnungen an, die den Ich-Erzähler London von seinem Vorhaben, sich mit seinen eigenen Augen ein Bild machen zu wollen, abbringen sollen. Jack London antwortet auf diese Warnungen: „What I wish to do is to go down into the East End and see things for myself. I wish to know how those people are living there, and why they are living there, and what they are living for. In short, I am going to live there myself.“<sup>17</sup>

Die Immersion des eigenen Körpers in das, was erforscht und von dem dann erzählt werden soll, ist für Jack London die wesentliche Voraussetzung der Wahrheit der Erzählung. Die *eigene Anschauung* bestimmt den Weg der Forschung ebenso wie ihre Ergebnisse: Was nicht selbst erfahren wurde, kann nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Hier liegt für ihn die Bedingung der Möglichkeit der Authentizität des Dargestellten.

## 2. „Write the truth about what I have seen“: Realität schildern – Erfahrung schreiben

Londons *The People of the Abyss* war eine „eindeutige Quelle der Inspiration“ für Orwell;<sup>18</sup> er folgte Londons Beispiel, teilweise bis in Details hinein. Als Orwell im Herbst 1927 seine Expeditionen ins East End beginnt, die ihn dann in den nächsten fünf Jahren auch über London hinaus und nach Frankreich führen sollten, kauft er, wie Jack London, in einem Pfandleihhaus alte Kleider, um nicht aus dem Rahmen zu fallen; begeht zunächst die gleichen Straßen wie Jack London und versucht wie dieser seinen Akzent zu unterdrücken, der ihn als Angehörigen der höheren Klassen identifizierbar machen würde. Jack Londons *The People of the Abyss* eröffnete Orwell Möglichkeiten eines methodischen Zugangs zur sozialen Unterwelt und war zugleich ein Vorbild für eine literarische Form, in der das Erfahrene dargestellt werden konnte.

Doch in der Methode ebenso wie in Belangen der literarischen Form löste sich Orwell rasch von diesem Vorbild. Während Jack London für seine Ausflüge ins East End eine angenehme Wohnung in der Nähe gemietet hatte – „to

17 London, *The People of the Abyss*, S. 5, Hervorhebung D.A.

18 Shelden, *Orwell: The Authorized Biography*, S. 132 f., Übersetzung D.A.

assure myself that good clothes and cleanliness still existed<sup>19</sup> –, wird Orwell in Armenhäusern schlafen und Zimmer bei Arbeiterfamilien mieten. Ein noch eindrücklicheres Beispiel: Um über das Leben im Gefängnis zu schreiben, versuchte Orwell, ins Gefängnis geworfen zu werden; da er dort jedoch nur für einige Stunden festgehalten wurde, betrank er sich und schlug einen Polizisten, der ihn zu seiner Frustration jedoch nicht verhaftete, sondern lediglich Orwells Begleiter anwies, ihn nach Hause zu bringen, wie Orwells damalige Freundin Kay Ekevall in einem Interview berichtete: „he was very honest in that respect, he always wanted to have first-hand information about everything“.<sup>20</sup>

Hier deutet sich bereits einer der wesentlichen Unterschiede zwischen Orwell und seinem Vorbild Jack London an: Auch wenn Londons Programm darin bestand, sich selbst den Situationen, die er beschreiben wollte, auszusetzen – so weit wie Orwell ist London nie gegangen. Und das ist der Unterschied: „London observes; Orwell participates“.<sup>21</sup>

In den Jahren ab 1927 bis 1936 widmet sich Orwell dem Ziel, die Lebensbedingungen der „unsichtbaren“ Menschen am unteren Rand der Gesellschaft, der Arbeiter und Gelegenheitsarbeiter, Arbeitslosen und Bettler, kennenzulernen, indem er sie am eigenen Leib er- und durchlebte. Sich mit eigenen Augen ein eigenes Bild verschaffen, um aus eigener Erfahrung authentisch berichten zu können, das ist das zentrale Motiv nicht nur seiner Reisen in die soziale „Unterwelt“ Londons, Frankreichs und dann Nordenglands, sondern – neben der Absicht, das Seinige beizutragen, indem er auf republikanischer Seite ganz konkret, unter Einsatz seines eigenen Körpers, gegen den sich weltweit auf dem Vormarsch befindlichen Faschismus kämpft – auch bei seinem kurzentschlossenen Aufbruch nach Spanien Ende 1936. So schreibt er in einem Brief vom 09.05.1937 von einem kurzen Fronturlaub aus Barcelona an seinen Verleger: „It is not easy here to get hold of any facts outside the circle of one's own experience, but with that limitation I have seen a great deal that is of immense interest to me. [...] I hope I get a chance *to write the truth about what I have seen*.“<sup>22</sup>

In dieser programmatischen Immersion des Körpers des Autors in das, wovon erzählt werden soll, läge damit dann aber auch eine wesentliche Bedingung der Möglichkeit der Immersion *des Lesers in das Erzählte*. Realität

19 London, *The People of the Abyss*, S. 19.

20 Audrey Coppard u. Bernard Crick (Hgg.), *Orwell Remembered*, London: Ariel Books 1984, S. 98.

21 Marianne Perkins, *The Politics of Poverty. George Orwell's „Down and Out in Paris and London“*, Texas 1992, Master-Thesis an der University of Texas, online abrufbar unter: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500674/>; (letzter Zugriff 09.01.2021), S. 13.

22 Orwell, *A Life in Letters*, S. 78 f.; Kursivierung D.A.

für den Leser ist dann nicht nur das, was der Text manifest erzählt, was er zu bedenken gibt oder worauf er in seinem Appellcharakter abzielen mag. Entscheidend ist vor allem das, was aus dem Text für den Leser *erfahrbar* wird. Und zwar im doppelten Sinne von „erfahrbar“: Das, was der Text erzählt, ebenso wie das, was sich *über ihn mitteilt*, als zwar verbal vermittelte, selbst aber nonverbale Vermittlung – jene Geschichte, die unausgesprochen erzählt wird. Wie sein Vorläufer Jack London vertraut Orwell darauf, dass das, was real beobachtet und durchlebt worden ist, über die Vermittlung des Textes für den Leser in seiner Realität auch als authentisch und real erfahrbar wird.

### 3. „At present I do not feel that I have seen more than the fringe of poverty“: *Down and Out in Paris and London*

Orwells erste Recherchearbeit führte ihn nach dem Vorbild Jack Londons 1927 ins Londoner East End, dann auch über London hinaus nach Frankreich, später nach Nordengland, wo er die Bedingungen der Minenarbeiter und der Massenarbeitslosigkeit erforschte. Über fünf Jahre hinweg lebte Orwell so immer wieder über längere Zeiträume hinweg als Landstreicher, schlief in Obdachlosenunterkünften, arbeitete als Tagelöhner, etwa als Tellerwäscher oder Erntehelfer. Und während dieser Zeit, ab Ende der 1920er, Beginn der 30er Jahre, erarbeitet sich Orwell die Grundlagen seiner Erzähltechnik. Ausgangspunkt ist die eigene Anschauung, die Immersion des eigenen Körpers in das, was erforscht und dargestellt werden soll. Orwells erstes Buch *Down and Out in Paris and London* ist das erste große Ergebnis dieser Methode.

Orwell eröffnet *Down and Out in Paris and London* mit der Schilderung einer morgendlichen Straßenszene in der Rue du Coq d'Or in Paris:

The rue du Coq d'Or, Paris, seven in the morning. A succession of furious, choking yells from the street. Madame Monce, who kept the little hotel opposite mine, had come out on to the pavement to address a lodger on the third floor. Her bare feet were stuck into sabots and her grey hair was streaming down. *Madame Monce: „Sacrée salope! How many times have I told you not to squash bugs on the wallpaper? Do you think you've bought the hotel, eh? Why can't you throw them out of the window like everyone else? Espèce de traînée! The woman on the third floor: „Va donc, eh! vieille vache!“*

Thereupon a whole variegated chorus of yells, as windows were flung open on every side and half the street joined in the quarrel. They shut up abruptly ten minutes later, when a squadron of cavalry rode past and people stopped shouting to look at them.

I sketch this scene, just to convey something of the spirit of the rue du Coq d'Or. Not that quarrels were the only thing that happened there – but still, we seldom got through the morning without at least one outburst of this description.

Quarrels, and the desolate cries of street hawkers, and the shouts of children chasing orange-peel over the cobbles, and at night loud singing and the sour reek of the refuse-carts, made up the atmosphere of the street.<sup>23</sup>

Dieses Straßenpanorama, mit dem Orwell *Down and Out in Paris and London* eröffnet, zeigt *in nuce* bereits das bestimmende stilistische und narrative Gestaltungsprinzip des gesamten Buches: Polyphonie. Die einzelnen Stimmen heben an und gehen im Lärm des täglichen Lebens unter oder werden nachverfolgt und individualisieren sich zu Einzelstimmen, die Geschichten und Schicksale erzählen, die wiederum auf andere Geschichten, andere Schicksale führen. Aus einer Collage solcher kleiner Szenen, die wie Erzählvignetten funktionieren, Schilderungen von Geräuschen und Gerüchen, kurzen Reflexionen und Porträts einzelner Menschen, deren Existenzen, ausgehend von illustren Details, schlaglichtartig charakterisiert werden, besteht *Down and Out in Paris and London*. Es zeichnet ein Panorama verschiedenster Erzählungen über die Armut, vorgebracht von den unterschiedlichsten Stimmen; die Stimme des Ich-Erzählers ist dabei nur eine von und unter ihnen. Das Buch porträtiert die Armen nicht nur, wie es etwa Jack London in *The People of the Abyss* getan hatte, sondern entwickelt eine Methode, sie *selbst sprechen* zu lassen, und ein Gewebe vieler, auf die unterschiedlichste Weise miteinander zusammenhängender Geschichten, die, wie es an einer Stelle heißt, „all part of the story“<sup>24</sup> sind.

Adressaten dieser Erzählung sind die Angehörigen der oberen Klassen, die – wie Orwell zu Beginn seiner Expeditionen in die soziale Unterwelt – Falsches oder gar nichts von den wirklichen Bedingungen der Armut wissen. Das Buch baut somit eine Art Scharnier zwischen Perspektiven, die eigentlich miteinander unvereinbar sind. Und hier liegt das eminent Politische dieses Buches: in der Vermittlung und Verschaltung von Perspektiven hin zu einer Multiperspektivität. Und aufgrund dieser Beschaffenheit vermag es einen Prozess im Leser in Gang zu setzen, der auf Erkenntnis zielt.

Die Erzählung des ersten Teils von *Down and Out in Paris and London* ist lose um die Perspektivfigur Boris organisiert, einen arbeitslosen Kellner und ehemaligen Offizier der weißrussischen Armee, dem der Ich-Erzähler im Kapitel IV begegnet. Im zweiten Teil des Buches gibt es keine solche Perspektivfigur mehr; die Erzählung emaniert nun wesentlich aus dem Ich-Erzähler; erzählt wird, was ihm auf seinen Wegen als Landstreicher in und um London

23 George Orwell, *Down and Out in Paris and London* [1933], eingeleit. v. Dervla Murphy u. komm. v. Peter Davison, London: Penguin 2001, S. 1.

24 Orwell, *Down and Out in Paris and London*, S. 5.

begegnet. Die beiden Teile des Buches sind nur dünn miteinander verbunden, und im Ganzen bleibt *Down and Out in Paris and London* eine Collage von Erzählvignetten unterschiedlicher Länge und wechselnder Eindrücklichkeit, deren Abfolge mal mehr, mal weniger zufällig wirkt, insgesamt aber in keinem übergreifend notwendigen Zusammenhang steht. Dieser Mangel in der narrativen Technik ist nicht bloß schriftstellerisch-handwerklicher Natur. Seine Entsprechung hat er in einem Defizit der Erfahrung. In den letzten Sätzen des Buches benennt Orwell dieses Defizit selbst: „At present I do not feel that I have seen more than the fringe of poverty. [...] That is a beginning.“<sup>25</sup>

My story ends here. It is a fairly trivial story, and I can only hope that it has been interesting in the same way as a travel diary is interesting. I can at least say, Here is the world that awaits you if you are ever penniless. Some days I want to explore that world more thoroughly. I should like to know people like Mario and Paddy and Bill the moocher, not from casual encounters, but intimately; I should like to understand what really goes on in the souls of *plongeurs* and tramps and Embankment sleepers. *At present I do not feel that I have seen more than the fringe of poverty.*

Still I can point to one or two things I have definitely learned by being hard up. I shall never again think that all tramps are drunken scoundrels, nor expect a beggar to be grateful when I give him a penny, nor be surprised if men out of work lack energy, nor subscribe to the Salvation Army, nor pawn my clothes, nor refuse a handbill, nor enjoy a meal at a smart restaurant. That is a beginning.<sup>26</sup>

Das sollte sich bereits mit Orwells zweitem Langessay und fünftem Buch insgesamt, *The Road to Wigan Pier*, ändern – und zwar grundsätzlich.

#### 4. „What I have most wanted to do [...] is to make political writing into an art“: *The Road to Wigan Pier*

In *Why I Write*, einem 1946 publizierten kleinen Essay über das Schreiben und zugleich eine Miniatur-Autobiographie, schreibt Orwell:

What I have most wanted to do throughout the past ten years is to make political writing into an art. My starting point is always a feeling of partisanship, a sense of injustice. When I sit down to write a book, I do not say to myself, 'I am going to produce a work of art.' I write it because there is some lie that I want to expose, some fact to which I want to draw attention, and my initial concern is to get a hearing. But I could not do the work of writing a book, or even a long magazine article, if it were not also an aesthetic experience. Anyone who cares to examine

25 Orwell, *Down and Out in Paris and London*, S. 230.

26 Orwell, *Down and Out in Paris and London*, S. 230; Kursivierung (nach „plongeur“) D.A.

my work will see that even when it is downright propaganda it contains much that a full-time politician would consider irrelevant.<sup>27</sup>

Im Januar 1936 gab Orwell sein viertes Buch, den Roman *Keep the Aspidochelone Flying*, bei seinem Verleger Victor Gollancz ab und erhielt von ihm kurz darauf den Auftrag, ein Buch über Massenarbeitslosigkeit und die Lebensbedingungen in Nordengland zu schreiben. Kurztentschlossen kündigte Orwell seine Stelle im Buchladen Booklover's Corner und seine Wohnung und machte sich sofort auf, Nordengland zu bereisen. Orwells Aufenthalt in den Industriezentren der West Midlands, Yorkshire und Lancashire sollte zwei Monate dauern und seine Perspektive auf das Leben ebenso fundamental verändern wie sein Schreiben. Das Ergebnis, *The Road to Wigan Pier*, markiert den Wendepunkt in Orwells Gesamtwerk: In diesem Buch, einem Meisterwerk der Langessayform, ist zum ersten Mal jener konzentrierte, spürbar erfahrungsgesättigte Zugriff auf die Dinge der Welt – als Sozialreportage – und des Denkens – in Form von Ideologiekritik – zu beobachten, für den Orwell später weltberühmt werden sollte. *The Road to Wigan Pier* ist das erste Buch Orwells, in dem er sein politisches Schreiben so weit vorangetrieben hat, dass es wirklich zu einer Kunstform geworden ist. Die rhapsodische, mäandernde Erzählform von *Down and Out in Paris and London* ist in *The Road to Wigan Pier* zu einer dichten Darstellung fortentwickelt, die die einzelnen Phänomene in ihrem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang erfasst, bis in die Details ihrer Auswirkungen auf die Familien und Individuen verfolgt und, in ständiger Rückkoppelung mit Hintergrund und (Vor-)Urteilslage der Leserschaft, im Hinblick auf ihre gesamtgesellschaftliche Bedeutung auswertet.

In Kapitel II von *The Road to Wigan Pier* – es ist das am häufigsten zitierte Kapitel des Buches – beschreibt Orwell den Arbeitsalltag der Bergmänner und die Bedingungen unter Tage. Vielleicht am eindrucklichsten sind die Passagen, in denen Orwell *à fonds* schildert, mit wie viel Mühe und Schmerzen bereits der Weg zur eigentlichen Arbeitsstelle der Bergmänner, der Hunderte von Metern oder einige Kilometer unter der Erde gelegenen Abbaufäche der Kohle, verbunden ist. Die Fahrt mit dem Käfiglift in die Tiefe nämlich ist nur der kleinste und bei weitem einfachste Teil des Weges. Wirklich hart und kräftezehrend sind die Distanzen, die unterhalb der Erde horizontal zurückgelegt werden müssen, in Gängen, die so niedrig sind, dass man sie nur gebückt oder auf allen Vieren durchqueren kann. Gebückt zu gehen ist schon nach wenigen Metern

27 George Orwell, „Why I Write“, in: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 1 [*An Age Like This 1920–1940*], hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968, S. 1–7; hier S. 6.



anstrengend und wird schnell schmerzhaft, weil die Muskeln, die für eine solche Art der Fortbewegung nötig sind, bei gewöhnlichen Menschen einfach nicht ausgebildet sind; doch in dieser Haltung *Kilometer* zurückzulegen ist für jemanden, der derart harte körperliche Herausforderungen nicht gewöhnt ist, nahezu unmöglich:

At the start to walk stooping is rather a joke, but it is a joke that soon wears off. I am handicapped by being exceptionally tall, but when the roof falls to four feet or less it is a tough job for anybody except a dwarf or a child. You not only have to bend double, you have also got to keep your head up all the while so as to see the beams and girders and dodge them when they come. You have, therefore, a constant crick in the neck, but this is nothing to the pain in your knees and thighs. After half a mile it becomes (I am not exaggerating) an unbearable agony. You begin to wonder whether you will ever get to the end – still more, how on earth you are going to get back. Your pace grows slower and slower. You come to a stretch of a couple of hundred yards where it is all exceptionally low and you have to work yourself along in a squatting position. Then suddenly the roof opens out to a mysterious height – scene of an old fall of rock, probably – and for twenty whole yards you can stand upright. The relief is overwhelming. But after this there is another low stretch of a hundred yards and then a succession of beams which you have to crawl under. You go down on all fours; even this is a relief after the squatting business. But when you come to the end of the beams and try to get up again, you find that your knees have temporarily struck work and refuse to lift you. You call a halt, ignominiously, and say that you would like to rest for a minute or two. Your guide (a miner) is sympathetic. He knows that your muscles are not the same as his. „Only another four hundred yards,“ he says encouragingly; you feel that he might as well say another four hundred miles. But finally you do somehow creep as far as the coal face. You have gone a mile and taken the best part of an hour; a miner would do it in not much more than twenty minutes. Having got there, you have to sprawl in the coal dust and get your strength back for several minutes before you can even watch the work in progress with any kind of intelligence.<sup>28</sup>

Der Effekt der Immersion des Bewusstseins und der Aufmerksamkeit reicht bis zum Körper des Lesers; man meint, die schmerzhaft Überanstrengung der Bein- und Nackenmuskeln selbst zu spüren. Dieser Immersionseffekt wird hier durch eine detaillierte, stufenweise Erzählung der Bewegungsabläufe und der Hindernisse, denen sie unter den in der Mine herrschenden Bedingungen ausgesetzt sind, im Zusammenspiel mit Erklärungen über die verschiedenen, sich allmählich einstellenden körperlichen Auswirkungen erzielt (gebückt gehen – Rückenschmerzen – plötzlich aufrecht stehen können – Erleichterung – auf allen Vieren krabbeln müssen – Knieschmerzen, etc.). Die Länge der Sätze

<sup>28</sup> Orwell, *The Road to Wigan Pier*, S. 23 f.

variiert nach Maßgabe der Bewegungen, die schrittweise schwerer und schmerzhafter werden, und gibt so zum einen ihren körperlichen Ablauf via der grammatikalischen Einheiten des Satzcorpus wieder, die durch ein ganzes Spektrum perfekt gesetzter und variiertes Interpunktions (Punkte, Kommata, Semikola, Gedankenstriche, Parenthesen) voneinander getrennt und rhythmisiert sind. Zum anderen rhythmisiert die periodisch organisierte syntaktische Folge die Sequenz der Gedanken, mittels derer sich die Vorstellungen im Leserbewusstsein bilden und sich schrittweise die Erkenntnisse einstellen über das, was im und mit dem Körper geschieht – und zwar in dem Maße, wie sie sich auch bei jemandem einstellen würden, der zum ersten Mal einen kilometerlangen Weg durch enge, niedrige Minengänge geht wie der Ich-Erzähler, dem wir hier folgen.

Die schriftliche Schilderung ist überdies in einem mündlichen Duktus gehalten: Genau so, wie sie hier steht, könnte man sie auch persönlich, *face to face*, von jemandem erzählt bekommen. Eingeschobene Parenthesen wie etwa „(I am not exaggerating)“ in dem Satz „After half a mile it becomes (I am not exaggerating) an unbearable agony“ dienen sowohl dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers appellativ zu binden – in genau derselben Weise wie die eines Hörers in mündlichen Berichten an den Stellen, an denen sie vielleicht abschweifen würde, etwa weil das Berichtete schwer zu glauben ist –, als auch dazu, das Geschilderte expressiv zu betonen und ihm noch im Superlativ („an unbearable agony“) Nachdruck zu verleihen.

Die zitierte Passage ist geradezu ein Schulfall der täuschenden Schlichtheit von Orwells „unsichtbarem“ Stil. Tatsächlich bringt Orwell höchst kunstvolle Sprachmittel und Erzählstrategien zur Anwendung, um den Text dynamisch mit dem Leser interagieren zu lassen, die Wahrnehmung des Lesers zu orientieren und sein Denken schrittweise auf eine gewisse Erkenntnis hin zu organisieren.<sup>29</sup> Orwells Ziel ist die Vermittlung der unvorstellbaren körperlichen Strapazen, denen ein Bergarbeiter ausgesetzt ist – Strapazen, die auch für einen Bergmann anstrengend, für einen Normalmenschen aber unaushaltbar sind. Doch die eigentliche Pointe kommt erst noch.

Diese unvorstellbaren körperlichen Strapazen, die ein gewöhnlicher Mensch nur mit größten Schwierigkeiten durchzuhalten imstande ist, sind noch gar nicht Teil der eigentlichen Arbeit eines Bergmanns – sie entstehen diesem lediglich *auf dem Hin- und Rückweg zu seinem Arbeitsplatz*, an dem

29 Dazu: Loraine Saunders, *The Unsung Artistry of George Orwell: The Novels from Burmese Days to Nineteen Eighty-Four*, Aldershot: Routledge 2008. William E. Cain, „Orwell's essays as a literary experience“, in: *The Cambridge Companion to George Orwell*, hg. v. John Rodden, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 76–86.

die sehr harte körperliche (und überdies extrem gefährliche) Arbeit, für die er bezahlt wird, überhaupt erst *beginnt*.

But what I want to emphasize is this. Here is this frightful business of crawling to and fro, which to any normal person is a hard day's work in itself; and it is not part of the miner's work at all, it is merely an extra, like the City man's daily ride in the Tube. The miner does that journey to and fro, and sandwiched in between there are seven and a half hours of savage work. I have never travelled much more than a mile to the coal face; but often it is three miles, in which case I and most people other than coal-miners would never get there at all. This is the kind of point that one is always liable to miss. When you think of the coal-mine you think of depth, heat, darkness, blackened figures hacking at walls of coal; you don't think, necessarily, of those miles of creeping to and fro. There is the question of time, also. A miner's working shift of seven and a half hours does not sound very long, but one has got to add on to it at least an hour a day for 'travelling', more often two hours and sometimes three. Of course, the 'travelling' is not technically work and the miner is not paid for it; but it is as like work as makes no difference.<sup>30</sup>

Diese Pointe wird von Orwell erzählerisch über Seiten und Seiten vorbereitet; ihre schlagende Wirkung kann sie vor allem deswegen entfalten, weil die detaillierte Nachzeichnung der körperlichen Strapazen, die der bloße Hinweg zur Abbaufäche erfordert, von jedem nachvollzogen werden kann, auch wenn er noch nie in einer Mine war und sich keiner solchen extremen körperlichen Anstrengung hat aussetzen müssen. Orwells eigentliches Ziel aber ist zu zeigen, was tatsächlich *außerhalb* des Erfahrungshorizontes – seines eigenen und dem der Leser – liegt und auch immer dort, außerhalb unseres Erfahrungshorizontes, verbleiben wird: die eigentliche Arbeit eines Bergmannes.

Orwells seitenlange detaillierte Beschreibung der körperlichen Strapazen, die ein gewöhnlicher Mensch schlicht nicht aushält, hat also zum wesentlichen Zweck, eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie weit die Welten des Bergarbeiters und des – vermutlich den mittleren bis oberen Klassen angehörenden – Lesers tatsächlich voneinander getrennt sind. Diese Isolierung der Welten voneinander bedingt, dass die Vorstellungen, die wir uns von der Arbeit der Bergmänner und ihrem Alltag machen, notwendig falsch ausfallen. *Wie* falsch, das beginnt allerdings erst in der Gegenüberstellung der Maßstäbe hervortreten: Was in der einen Welt ganz selbstverständlich gilt, ist in der anderen Welt unvorstellbar, und umgekehrt. In Beziehung zueinander setzen lassen sich die verschiedenen Welten erst über die Vermittlung einer Vorstellung ihrer fundamentalen Differenz. Eine solch fundamentale Differenz

<sup>30</sup> Orwell, *The Road to Wigan Pier*, S. 25 f.

lässt sich nicht einfach aussprechen; sie muss in ihren konkreten Bedeutungen und Folgen *erfahren* werden. In der Erzählung geht es folglich darum, dem Leser ein Gefühl für sie zu vermitteln, sie in möglichst vielen ihrer Eigenschaften zu erzählen und in ihren Auswirkungen zu evozieren, und sei es nur *ex negativo*.

Derlei Vermittlung und Verschaltung ist keine Beirat zur Erzählung, sondern das Wesentliche. Jonathan Swifts Gulliver ist im Reich der Liliputaner ein „Man Mountain“, aber für den König des von Riesen bewohnten Landes Brobdingnag ist er „little odious vermin“, und vom Leben und Denken in beiden Ländern kann Gulliver nichts verstehen, ja sich, bei Strafe seines Untergangs, nicht einmal in ihnen bewegen, wenn er nicht die grundsätzlich verschiedenen Dimensionen und entsprechend anderen Perspektiven in Rechnung zieht.<sup>31</sup>

Diese Arbeit einer Vermittlung und Verschaltung, einer ständigen Kalibrierung der Dimensionen, durchzieht *The Road to Wigan Pier*. In der Mechanik gehört zu einer Kalibrierung eine Bestimmung der Umgebungsbedingungen und der ‚Normalen‘ und, nach Durchführung der Kalibrierung, die Angabe des Ergebnisses unter Einbeziehung der Abweichung und Kalibrierunsicherheit. All dies liefert Orwell bei seiner erzählerischen Arbeit der In-Beziehung-Setzung voneinander isolierter Welten ebenfalls. Hier, in Kapitel II, ist diese narrativ-epistemologische Kalibrierungsarbeit besonders konzentriert, konsequent und kunstvoll ausgeführt. Deutlich wird das spätestens an dessen Ende, wenn Orwell schließlich auf die eigentliche Arbeit der Bergmänner zu sprechen kommt. Auf der Grundlage der – durch das Erzählte nun auch im Leser etablierten – In-Beziehung-Setzung der verschiedenen Dimensionen kommt er zu folgendem Schluss:

Even when you watch the process of coal-extraction you probably only watch it for a short time, and it is not until you begin making a few calculations that you realize what a stupendous task the ‚fillers‘ are performing. Normally each man has to clear a space four or five yards wide. The cutter has undermined the coal to the depth of five feet, so that if the seam of coal is three or four feet high, each man has to cut out, break up and load on to the belt something between seven and twelve cubic yards of coal. This is to say, taking a cubic yard as weighing twenty-seven hundred-weight, that each man is shifting coal at a speed approaching two tons an hour. I have just enough experience of pick and shovel work to be able to grasp what this means. When I am digging trenches in my garden, if I shift two tons of earth during the afternoon, I feel that I have earned my tea. But earth is tractable stuff compared with coal, and I don't have to work kneeling down, a thousand feet underground, in suffocating heat and

31 Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, hg., eingel. u. komm. v. Robert DeMaria Jr., London: Penguin 2003, Teil I, Kap. 3 & Teil II, Kap. 6.

swallowing coal dust with every breath I take; nor do I have to walk a mile bent double before I begin. The miner's job would be as much beyond my power as it would be to perform on a flying trapeze or to win the Grand National. I am not a manual labourer and please God I never shall be one, but there are some kinds of manual work that I could do if I had to. At a pitch I could be a tolerable road-sweeper or an inefficient gardener or even a tenth-rate farm hand. But by no conceivable amount of effort or training could I become a coal-miner, the work would kill me in a few weeks.<sup>32</sup>

Dieser letzte Satz der zitierten Passage enthält die ganze Pointe des gesamten Kapitels: „Aber mit keiner noch so großen Anstrengung oder noch so gründlichen Ausbildung könnte ich ein Bergmann werden, diese Arbeit würde mich in ein paar Wochen umbringen“ (Übersetzung D.A.). Ohne Orwells Kalibrierung der Dimensionen und die daraus resultierende Perspektivierung wäre, was das alles umfasst, was es wirklich bedeutet, komplett unverständlich; der letzte Satz wäre nichts als eine allenfalls mäßig interessante Mitteilung. Erst vor dem Hintergrund der Vermittlung einer Vorstellung von den Dimensionen, in denen sich die mit der Arbeit der Bergmänner verbundenen Anstrengungen abspielen, wird er zur Pointe.

Wenn Orwell die Lebensbedingungen der Bergmänner und ihre Arbeit, die den (damals) für alle Energieerzeugung benötigten Rohstoff hervorbringt, erzählerisch darstellt, erzählt er exemplarisch zugleich also auch den unserer alltäglichen Erfahrung weitestmöglich entrückten und verdrängten materiellen Grund unserer Zivilisation:

More than anyone else, perhaps, the miner can stand as the type of the manual worker, not only because his work is so exaggeratedly awful, but also because *it is so vitally necessary and yet so remote from our experience*, so invisible, as it were, that we are capable of forgetting it as we forget the blood in our veins.<sup>33</sup>

5. **„I had a feeling of release, of adventure, which seems absurd when I look back, but which was sufficiently vivid at the time“:**  
Autobiographische Ursachenforschung und Klassenanalyse

In der zweiten Hälfte von *The Road to Wigan Pier* (Kapitel VIII bis XIII) reflektiert Orwell die Entwicklung seiner politischen Auffassungen und seine bürgerliche Erziehung, damit auch den Hintergrund, vor dem sich ihm – und so auch dem Leser – die Lebensbedingungen der Arbeiter immer in einem

32 Orwell, *The Road to Wigan Pier*, S.28 f.

33 Orwell, *The Road to Wigan Pier*, S. 30; Kursivierung D.A.

gewissen Licht, durch einen gewissen Filter, in einer gewissen Weise verfremdet darstellen. Orwell betreibt hier autobiographische Ursachenforschung, und die Untersuchung seiner Prägungen und seiner sozialen Herkunft führt ihn auf die Analyse der Klasse, der er entstammt. Er nennt sie – mit unverkennbarer Ironie – „lower-upper-middle class“.<sup>34</sup>

Aus dem Zusammenhang dieser Überlegungen stammt auch die Passage, die ich im Titel meines Beitrages zitiert habe. Zu Beginn seiner Expeditionen in die soziale Unterwelt hatte Orwell der Illusion, die Klassengrenzen überwinden zu können, selber angehangen. Seine erste Expedition in die Londoner Armenviertel war ihm noch wie eine Art Abenteuer vorgekommen; ein Abenteuer, das ihn auch seiner sozialen Herkunft und Klassenprägung entledigen würde:

[I]t is that first expedition that sticks most vividly in my mind, because of the strangeness of it – the strangeness of being at last down there among ‚the lowest of the low‘, and on terms of utter equality with working-class people. A tramp, it is true, is not a typical working-class person; still, when you are among tramps you are at any rate merged in one section – one sub-caste – of the working class, a thing which so far as I know can happen to you in no other way. For several days I wandered through the northern outskirts of London with an Irish tramp. I was his mate, temporarily. We shared the same cell at night, and he told me the history of his life and I told him a fictitious history of mine, and we took it in turns to beg at likely-looking houses and divided up the proceeds. I was very happy. Here I was; among ‚the lowest of the low‘, at the bedrock of the Western world! The class-bar was down, or seemed to be down. *And down there in the squalid and, as a matter of fact, horribly boring sub-world of the tramp I had a feeling of release, of adventure, which seems absurd when I look back, but which was sufficiently vivid at the time.*<sup>35</sup>

Das Leben im sozialen Abseits aber ist keine romantische Abenteuer-geschichte, die in die Entgrenzung führt und Freiheit bringt, sondern entpuppt sich als anstrengender Kampf mit den kleinsten, alltäglichsten Dingen, hart und öde zugleich. Im Wesen der Erfahrung liegt es, dass man sie nicht planen kann, ebenso wenig wie die aus ihr resultierenden Erkenntnisse. Erfahrung heißt unter anderem, Vorannahmen und Auffassungen zerstört und ganzen Weltbildern allmählich oder auch ganz plötzlich ihre Grundlage entzogen zu sehen. In dieser Hinsicht sind alle Erfahrungen unangenehm und schmerzhaft; man *macht* sie nicht eigentlich – im Sinne einer Tätigkeit, eines Erzeugens oder Herstellens –, man *erleidet* sie vielmehr.

34 Orwell, *The Road to Wigan Pier*, S. 113.

35 Orwell, *The Road to Wigan Pier*, S. 142; Kursivierung D.A.

Der Mensch ist in der Erfahrung dem ausgeliefert, was auf ihn zukommt. Die Erfahrungen dringen auf ihn ein. Er kann sich ihrer nicht erwehren. Er kann auch den Zeitpunkt der Erfahrungen nicht bestimmen. Er muß sie nehmen, wann sie kommen und wie sie kommen. Das einzige, was er tun kann [...], ist, sich der Möglichkeit der Erfahrungen auszusetzen, d.h. sich in Gefahr bringen. [...] Die Erfahrungen, die man macht, sind stets schmerzhaft Erfahrungen. Erfahrungen sind stets unangenehm. Angenehme Erfahrungen gibt es nicht. Das wäre eine *contradictio in adjecto*. Diese Behauptung klingt vielleicht sehr eigenwillig zugespitzt. Aber nur, weil man durch den verwaschenen Gebrauch des Wortes abgestumpft ist. [...] Das Wichtige ist für uns, daß die tief empfundene Schmerzhaftigkeit auf das Wesen der Erfahrung aufmerksam macht, auf die innere Struktur des Vorganges, in dem wir Erfahrungen machen.<sup>36</sup>

Mit Erfahrungen sind Risiken verbunden, und oft genug handfeste Gefahr, und sei es nur für unser bisheriges Denken, das einer sich psychisch bisweilen katastrophisch auswirkenden Revision unterzogen werden muss. Dies ist, was der britische Psychoanalytiker Wilfred Bion „catastrophic change“ genannt hat:<sup>37</sup> Jeder neue Gedanke wird von der Psyche als potenziell störend und erschütternd empfunden; diese Umwälzung zu ertragen und den neuen Gedanken in die Psyche zu integrieren, führt zu Wachstum, aber diese Herausforderung der Integration ist, wie auch das Wachstum, ein schmerzhafter Prozess, der von der Fähigkeit des Einzelnen abhängt, den damit zusammenhängenden Zweifeln, der Angst, der psychischen Zersplitterung zu widerstehen.

Das Wesen der Erfahrung besteht überhaupt darin, dass etwas völlig anders verläuft beziehungsweise verlaufen ist als erwartet, und die Aufgabe, die die gemachten widrigen Erlebnisse stellen, ist, dass man mit ihnen praktisch umgehen und sie irgendwie ins Denken integrieren können muss. „Jede Erfahrung, die diesen Namen verdient, durchkreuzt eine Erwartung“, schreibt Hans-Georg Gadamer.<sup>38</sup> Doch nicht jede enttäuschte Erwartung ist schon eine Erfahrung; Erfahrung ist vielmehr eine Antwort auf diese durchkreuzte Erwartung, das Verlassen einer zuvor eingenommenen Position und die Wiederherstellung einer sinnhaften Ordnung in einer neuen Position. Erfahrungen *erlebt* man nicht, man *durchlebt* sie.

Das ist der Hintergrund und der eigentliche Gegenstand von *Down and Out in Paris and London* und *The Road to Wigan Pier* ebenso wie von Orwells

36 Otto Friedrich Bollnow, „Was ist Erfahrung?“, in: *Erfahrung und Erfahrungswissenschaft*, hg. v. R. E. Vente, Stuttgart: Kohlhammer 1974, S. 19–29; hier S. 20.

37 Wilfred Bion, *Transformations. Change from Learning to Growth*, London: Karnac 1965, Kap. 1, bes. S. 7 ff. Vgl. auch Wilfred Bion, *Attention and Interpretation* [1970], London: Karnac 2007, Kap. 11 u. 12.

38 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 1960, S. 338.

darauf folgendem Buch *Homage to Catalonia*.<sup>39</sup> Es sind allesamt Bücher über Erfahrungen, die Orwell aktiv aufsuchte und denen er sich aussetzte, jedoch jedes Mal und in allen Details ganz Anderes vorfand als geplant, gewünscht oder erhofft, völlig andere Erfahrungen machte als absehbar war, aus denen völlig andere Erkenntnisse folgten als gedacht. Nicht nur hielt er die damit zusammenhängende Infragestellung aller bisherigen Gewissheiten aus, sondern ging ihr im Interesse einer Erforschung dessen, was wirklich ist, auch gezielt nach.<sup>40</sup> Man kann Orwell also allemal eine besondere „Negative Capability“ im Sinne von John Keats zusprechen: „that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason“.<sup>41</sup>

Unter der Hand eines minderen Autors als Orwell wären es Erlebnisberichte, Reisebeschreibungen, ja vielleicht Abenteuer geschichten geworden. Orwells Bücher aber sind die Werke, die sie sind, weil sie die Erfahrungen, die ihnen zugrunde liegen, in Form und Inhalt eingesenkt enthalten. „As Orwell shows in *Homage to Catalonia* (as he had in *The Road to Wigan Pier*)“, schreibt der Herausgeber der Gesammelten Werke Orwells, Peter Davison,

he was ill-prepared politically and socially for what he was to be faced with. Both books reveal a learning process presented in such a way that the reader is taken through the experiences described. It is that personal exploration and the expression of those gut-reactions, the appeal to ‚decency‘ (so important a concept for Orwell) that lifts these books out of their time.<sup>42</sup>

Mit diesen Büchern und seinem folgenden essayistischen und journalistischen Werk definierte Orwell als Pionier die literarische Form des Essays als eines Textes auf der Grenze zwischen Autobiographie, Erzählung, Sozialreportage, Theorie, (Populär-)Kultur- und Gesellschaftskritik völlig neu. Orwell entwickelte eine neue Art der Reflexion subjektiv-psychischer Realität, die auf

39 George Orwell, *Homage to Catalonia* [1938], London: Penguin 2013.

40 Orwells „crucial experience“ sieht sein Freund Tosco Fyvel denn auch in jenem durch lange Perioden von Armut, Scheitern und Erniedrigungen aller Art führenden Prozess, zu dem Autor zu werden, der er sein wollte: „His crucial experience [...] was his struggle to turn himself into a writer, one which led through long periods of poverty, failure and humiliation, and about which he has written almost nothing directly. The sweat and agony was less in the slum-life than in the effort to turn the experience into literature“ (Tosco R. Fyvel, „A Case for George Orwell?“, in: *Twentieth Century*, 160 (1956), S. 254–257, hier S. 257 f. Siehe auch dessen Buch: Tosco R. Fyvel, *George Orwell: A Personal Memoir*, London: Macmillan 1982, S. 48).

41 John Keats, *The Letters of John Keats*, hg. von H.E. Rollins, 2 Bde., Cambridge: Cambridge University Press 1958, hier Bd. 1, S. 193 f.

42 Davison: *George Orwell: A Literary Life*, S. 81.



eine neue Weise im Zusammenspiel mit objektiv-sozialer Realität gezeigt wird; sie basiert auf einer neuen Methodik, brachte ein neues Erzählen hervor und einen neuen Stil, der sich zuallererst durch seine Natürlichkeit auszeichnet, dadurch, dass er nicht *als* Stil auffällt. Orwells Erzählen ist multiperspektivisch in Inhalt, Form und Wirkung; auf Erfahrung basierend, orientiert es den Leser mittels verschiedenster Strategien auf Erkenntnis. Der Einfluss von Orwells Art der Reflexion subjektiv-psychischer im Zusammenspiel mit objektiv-sozialer Realität durchzieht die gesamte Essayistik nach ihm, im Journalismus und in der Literatur, ob bewusst oder unbewusst. Insbesondere im englischen Sprachraum ist er gar nicht zu überschätzen und reicht bis zu Essays wie etwa *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, in dem David Foster Wallace seine gar nicht spaßigen Erfahrungen mit der Dienstleistungsindustrie auf einer einwöchigen Reise auf einem Luxusdampfer durch das Karibische Meer und deren verheerende innere Auswirkungen schildert.<sup>43</sup>

Die Erfahrungen, die er im Zuge seiner Begegnungen mit der sozialen „Unterwelt“, der Welt der Arbeiter und Armen machte, begannen für Orwell mit dem Abschied von der Matrix des Abenteurers, in dem die Realität immer schon eine bestimmte dramatische Struktur hat, die ihr in Wirklichkeit eben niemals eignet. Dieser Auffassung von dem, was „Abenteurer“ ist (oder nicht sein kann), ließen sich freilich andere kontrastieren und es ließe sich z. B. fragen, ob Orwells Erzählungen seiner Erfahrungen mit Bergmännern, Obdachlosen, Tramps und Gaunern selbst abenteuerhafte Erzähl-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsschemata aufweisen oder solche in ihnen aufgerufen werden. Man kann, wenn man möchte, durchaus auch in Orwells Texten der 1930er Jahre die „vier Elemente einer Minimaldefinition“ des Abenteurers entdecken: „(1) ein identifizierbarer Held, (2) eine grenzüberschreitende Bewegung im Raum, (3) ein Moment (gefährlicher) Kontingenz und (4) eine Erzählinstanz, die den Zusammenhang herstellt, in dem jene Kontingenz sich als Probe oder Prüfung erweist“.<sup>44</sup> Und wenn er im Erzählen seiner Erfahrungen dem Modus des „Abenteurers“ erklärtermaßen eine Absage erteilt, so ließe sich weiterfragen,

43 David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, New York: Abacus 1997.

44 Martin von Koppenfels u.a., *Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe*“, Philologie des Abenteurers, LMU München, 2018. <https://www.abenteurer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftlichesprogramm.pdf> (zuletzt abgerufen am 25.04.2021), hier S. 5. Aufgerufen wird an dieser Stelle: Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1994, S. 131. Auerbach handelt an dieser Stelle allerdings explizit von der „aventure“ im höfischen Roman des Mittelalters, die er „eine überaus eigentümliche und seltsame Form des Geschehens, welche die höfische Kultur ausbildete“, nennt (ebd.).

ob Orwell in diesem erklärten Verzicht einem Paradigma moderner Literatur folgt, das das Abenteuer spätestens seit Hegel als „ohne wahrhaft geistigen Zweck und in Beziehung auf Handlungen und Charaktere lügenhaft“<sup>45</sup> fasst, als „falsche Geschichte“ also, den Inbegriff eines „falschen Erzählens“,<sup>46</sup> das deswegen falsch ist, weil sich das, was des Erzählens wirklich wert ist, in der Matrix des Abenteuers nicht oder nicht mehr fassen lässt.<sup>47</sup> Was bedeutet dieser erklärte Verzicht auf das Abenteuer für die spezifischen Beziehungs- und/oder identifikatorischen Angebote, die die von Orwell entwickelte Erzählstimme dem Leser unterbreitet?

Charakteristisch für die von Orwell geschaffene neue Form des Erzählens jedenfalls ist, Erfahrungen nicht nur diskursiv darzutun, sondern den Leser an den gemachten Erfahrungen *direkt teilhaben* zu lassen, indem sie ihn mittels hochkomplexer narrativer Verfahren, die auf Multiperspektivität zielen *und* sie bewirken, in die Lage versetzt, im Akt des Lesens selbst Erfahrungen zu machen.<sup>48</sup> Die Struktur der Erfahrung im Leben, von dem erzählt wird, findet ein Äquivalent in der sprachlichen und parasprachlichen, der narrativen und unausgesprochen-evokativen Struktur der Erzählung. So erlauben es Orwells Texte dem Leser, die erzählten Erfahrungen im Akt des Lesens zu durchleben, durch *in actu legendi* gemachte Erfahrung sich nicht nur zu unterhalten, sondern zu lernen, lesend zu erfahren. Orwells Texte *erzählen* Erfahrungen und *vermitteln* sie zugleich. Beziehungsweise genauer: Sie erzählen Erfahrungen, *indem* sie sie zugleich vermitteln. Wenn sich für Orwell in der Begegnung mit der Realität das „Abenteuer“ als das erwies, was sich der über die Welt denkt, der sich ihrer Erfahrung noch nicht ausgesetzt hat – eine, wie er im Rückblick

45 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1837], 2 Bde., in: ders., *Werke*, Bde. 13–14, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, hier Bd. 2, S. 213.

46 Vgl. von Koppenfels u.a., „Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe“, S. 10 f.

47 Die Realität lässt sich für Hegel „nicht mehr“ in der Matrix des Abenteuers fassen, weil der geschichtliche Moment dafür vergangen und die Form nurmehr eine leere, falsche Hülle für einen unwahr gewordenen Inhalt ist: „Hat sich nun aber die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gestalt vollständiger ausgebildet und ist sie das Übermächtige geworden, so tritt die abenteuernde Selbständigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältnis und wird, wenn sie sich noch als das allein Gültige festhalten und im Sinne des Rittertums das Unrecht steuern, den Unterdrückten Hilfe leisten will, zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quijote vor Augen führt“ (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, S. 257).

48 Dies ist insofern ein wesentlicher Gegensatz zur Abenteuerliteratur, als ein Großteil der Abenteuerliteratur in der Identifikation mit dem Helden fundiert ist, also weder inhaltlich noch formal auf Multiperspektivität zielt.

schreibt, geradewegs „absurde“ Vorstellung von ihr, die er selbst hegte, weil er sich der Realität noch nicht ausgesetzt hatte –, so bieten Orwells Bücher der 1930er Jahre ihren Lesern doch mindestens ein, wenn nicht das größte Abenteuer überhaupt: diese Erfahrung – dass die Realität immer eine völlig andere Gestalt hat als gedacht – lesend selbst zu machen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Keats, John, *The Letters of John Keats*, hg. v. H. E. Rollins, 2 Bde., Cambridge: Cambridge University Press 1958.
- London, Jack, *The Call of the Wild, White Fang & To Build a Fire (Modern Library Classics)*, eingel. v. E. L. Doctorow, London: Penguin 1998.
- , *The People of the Abyss*, in: ders., *Novels and Social Writings: The People of the Abyss / The Road / The Iron Heel / Martin Eden / John Barleycorn (Library of America #7. Jack London Edition, Bd. 2)*, New York: Library of America 1982, S. 1–184.
- Orwell, George, *A Life in Letters*, hg. u. komm. v. Peter Davison, London: Penguin 2010.
- , „Charles Dickens“, in: ders., *An Age like this 1920–1940*, hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, London: Secker & Warburg 1968 (= *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, hg. v. Sonia Orwell u. Ian Angus, Bd. 1), S. 413–460.
- , *Down and Out in Paris and London [1933]*, eingel. v. Dervla Murphy u. komm. v. Peter Davison, London: Penguin 2001.
- , „George Gissing“, in: Sonia Orwell u. Ian Angus (Hgg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4 [*In Front of Your Nose 1945–1950*], London: Secker & Warburg 1968, S. 428–436.
- , „Good Bad Books“, in: Sonia Orwell u. Ian Angus (Hgg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4 [*In Front of Your Nose 1945–1950*], London: Secker & Warburg 1968, S. 19–22.
- , *Homage to Catalonia [1938]*, London: Penguin 2013.
- , „In Front of Your Nose“, in: Sonia Orwell u. Ian Angus (Hgg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4 [*In Front of Your Nose 1945–1950*], London: Secker & Warburg 1968, S. 122–125.
- , „Introduction to ‚Love and Life and Other Stories‘ by Jack London“, in: Sonia Orwell u. Ian Angus (Hgg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4 [*In Front of Your Nose 1945–1950*], London: Secker & Warburg 1968, S. 23–29.
- , „Rudyard Kipling“, in: Sonia Orwell u. Ian Angus (Hgg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 2 [*My Country Right or Left 1940–1943*], London: Secker & Warburg 1968, S. 184–197.

- , *The Road to Wigan Pier*, London: Penguin 2014.
- , „Why I Write“, in: Sonia Orwell u. Ian Angus (Hgg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 1 [*An Age Like This 1920–1940*], London: Secker & Warburg 1968, S 1–7.
- Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, hg., eingel. u. komm. v. Robert DeMaria Jr., London: Penguin 2003.
- Wallace, David Foster, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, New York: Abacus 1997.

### *Forschungsliteratur*

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1994.
- Beadle, Gordon B., „George Orwell's Literary Studies of Poverty in England“, in: *Twentieth Century Literature*, 24.2 (1978), S. 188–201.
- Benjamin, Walter, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. II.2 [*Aufsätze, Essays, Vorträge*], hg., v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 438–465.
- Bion, Wilfred, *Attention and Interpretation* [1970], London: Karnac 2007.
- , *Transformations. Change from Learning to Growth*, London: Karnac 1965.
- Bollnow, Otto Friedrich, „Was ist Erfahrung?“, in: *Erfahrung und Erfahrungswissenschaft*, hg. v. R.E. Vente, Stuttgart: Kohlhammer 1974, S. 19–29.
- Booth, Charles, *The Life and Labour of the People of London*, 17 Bde., London: Kelley 1902–1903.
- Cain, William E., „Orwell's essays as a literary experience“, in: *The Cambridge Companion to George Orwell*, hg. v. John Rodden, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 76–86.
- Coppard, Audrey u. Bernard Crick (Hgg.), *Orwell Remembered*, London: Ariel Books 1984.
- Davison, Peter, *George Orwell. A Literary Life*, London: Macmillan 1996.
- Fyvel, Tosco R., „A Case for George Orwell?“, in: *Twentieth Century*, 160 (1956).
- , *George Orwell: A Personal Memoir*, London: Macmillan 1982.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 1960.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1837], 2 Bde., in: ders., *Werke*, Bde. 13–14, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Koppenfels, Martin von u.a., *Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe*“, Philologie des Abenteuers, LMU München, 2018. <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftlichesprogramm.pdf> (zuletzt abgerufen am 25.04.2021).

- Perkins, Marianne, *The Politics of Poverty. George Orwell's „Down and Out in Paris and London“*, Texas 1992, Master-Thesis an der University of Texas, online abrufbar unter: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500674/> (letzter Zugriff 09.01.2021).
- Saunders, Loraine, *The Unsung Artistry of George Orwell: The Novels from Burmese Days to Nineteen Eighty-Four*, Aldershot: Routledge 2008.
- Shelden, Michael, *Orwell. The Authorised Biography*, London, Melbourne u. Auckland: Heinemann 1991.
- Trilling, Lionel, „George Orwell and the Politics of Truth“, in: *George Orwell (Modern Critical Views)*, hg. v. Harold Bloom, New York, New Haven u. Philadelphia: Chelsea House 1986, S. 35–46.



# Danksagung

Der vorliegende Sammelband geht auf die zweite Jahrestagung der DFG-Forschungsgruppe *Philologie des Abenteuers* zurück, die im Januar 2020 im Internationalen Begegnungszentrum der Wissenschaft München stattfand. Unser besonderer Dank gilt allen, die die Tagung mit ihren Beiträgen bereichert haben. Außerdem haben dankenswerterweise mit Annette Keck und Johanna Schumm zwei weitere Münchener Kolleginnen thematisch einschlägige Beiträge zur Verfügung gestellt. Den Mitgliedern der Forschungsgruppe möchten wir herzlich für die Unterstützung und Beteiligung danken.

Weder die Durchführung der Tagung noch die Veröffentlichung der Ergebnisse wären ohne die Mitarbeit engagierter Hilfskräfte möglich gewesen. Danken möchten wir insbesondere Maciej Bakinowski, Melina Brüggemann, Olivia Dent, Georg Huber, Leopold Martin und Rosa Weber, die sowohl die Organisation und Logistik der Tagung tatkräftig unterstützt als auch die Redaktion und Formatierung der Manuskripte unter Corona-Bedingungen mit außerordentlichem Einsatz begleitet haben. Für die graphische Gestaltung gilt unser Dank Elisa Purschke und für die Klärung redaktioneller Fragen Carina Breidenbach.

Augsburg, München, Chemnitz und Berlin,  
im Juni 2021,

Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler,  
Wolfram Ette, Susanne Gödde





# Abbildungsverzeichnis

Bernhard Teuber

Abb. 2.1:

Narratives Schema der Abenteuerepisoden und der Liebeshandlung im arthurischen Ritterroman. Eigene Darstellung des Verfassers.

Abb. 2.2 – Abb. 2.21:

Abbildungen der Handschrift A des *Roman de Jaufre* aus der Bibliothèque nationale de France, Archives et manuscrits, fonds des manuscrits français 2164 (fr 2164, vormalige Signatur: Codex regius 7988). <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc48716h>.

Abb. 2.2: fol. 2v

Abb. 2.3: fol. 3r

Abb. 2.4: fol. 3v

Abb. 2.5: Ausschnitt fol. 4r

Abb. 2.6: fol. 10r

Abb. 2.7: fol. 38v

Abb. 2.8: Ausschnitt fol. 37v

Abb. 2.9: fol. 38r

Abb. 2.10: fol. 41r

Abb. 2.11: fol. 41v

Abb. 2.12: Ausschnitt fol. 43r

Abb. 2.13: fol. 44r

Abb. 2.14: Ausschnitt fol. 45r

Abb. 2.15: fol. 46r

Abb. 2.16: fol. 73r

Abb. 2.17: Ausschnitt fol. 74v

Abb. 2.18: fol. 77v

Abb. 2.19: Ausschnitt fol. 87r

Abb. 2.20: fol. 99v

Abb. 2.21: fol. 77v

**Wolfram Ette**

Abb. 9.1:

Skizze zum Ort des Geschehens in Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue*. Eigene Darstellung des Verfassers.

# Beiträgerinnen und Beiträger

DOMINIC ANGELOCH

Chefredakteur der *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* und Privatdozent für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt/M. 2020–21 Vertretung einer Professur für AVL an der LMU München. Promotion an der LMU München mit einer Arbeit zur Methodik psychoanalytischer Ästhetik und zu Gustave Flaubert (*Die Beziehung zwischen Text und Leser. Grundlagen und Methodik psychoanalytischen Lesens. Mit einer Lektüre von Flauberts „Éducation sentimentale“*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2014). Habilitation 2020 an der Universität Frankfurt/M. mit der Arbeit *Erfahrung und Erkenntnispoetik. Über Bedingungen der Transformation von Erfahrung in Literatur und von Literatur in Erfahrung bei Wilfred Bion und George Orwell* (erscheint Anfang 2022). Zuletzt erschienen: „The Experience of the First World War in Wilfred Bion’s Autobiographical Writings“, in: *The Psychoanalytic Quarterly* 90.1 (2021); „Der Text als Fragezeichen. Über Wahrheit und Lüge in Autobiographie und Autofiktion“, in: *Weimarer Beiträge* 67.2 (2021).

KATJA BARTHEL

wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Osnabrück. Mitglied im Forschungszentrum *IKFN – Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit*, Universität Osnabrück. Studium der Germanistik und Kulturwissenschaften in Leipzig und Lyon. Stipendiatin im Landesnetzwerk *Aufklärung – Religion – Wissen* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und Affiliated Member im *International Graduate Centre for the Study of Culture* an der Universität Gießen. Promotion *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700* (Berlin/Boston: De Gruyter 2016). Derzeit Habilitationsprojekt *Schreibverfahren, Materialität, Autorschaft. Inszenierung literarischer Produktionsprozesse und Schreibpraktiken um 1900*. Publikationen im Bereich deutsch-französischer Kulturtransfer, Affekt- und Emotionsforschung, Text-Bild-Relation, Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit. Zuletzt erschien u.a. „Wahrhaftig erfundene Möglichkeiten. Fiktions-theoretische Überlegungen zum Roman (1650–1750)“, in: *Historia Pragmatica. Der Roman des 18. Jahrhunderts zwischen Gelehrsamkeitsgeschichte und Autonomieästhetik*, hg. v. Michael Multhammer u. Oliver Bach, Heidelberg: Winter 2020, S. 101–119. Demnächst erscheint „Körperrnarrative, Maskerade, Cross-dressing in der Unterhaltungsliteratur um 1700“, in: *Der Körper in der frühen Neuzeit. Praktiken – Rituale – Performanz / The Body in the Early Modern*

*Period. Practices – Rituals – Performances*, hg. v. Marie-Thérèse Mourey u. Mark Hengerer, Wiesbaden: Harrassowitz 2021.

#### 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* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2002), Habilitation mit der Arbeit *Kritik der Tragödie – Über dramatische Entschleunigung* (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2012; 2014). 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* (2019); *Der Ausnahmezustand ist der Normalzustand, nur wahrer – Corona-Texte* (zusammen mit Anne Peiter, 2021); *Glücksritter – Risiko und Erzählstruktur* (hg. mit Bernhard Teuber 2021). – Kurzessayistik und kleine literarische Texte: <https://wolframettetexte.wordpress.com>

#### SUSANNE GÖDDE

ist seit 2016 Professorin für Religionswissenschaft an der FU Berlin; von 2008–2016 Professorin für Griechische Philologie und Religionswissenschaft der Antike an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Dissertation 1999 mit der Arbeit *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster: Aschendorff 2000; Habilitation 2006: *Euphemia. Die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg: Winter 2011. In der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ Leitung des Projekts „Opfer und Maskerade: Der antike Abenteuerroman als Gattungshybrid“. Veröffentlichungen zum antiken Abenteuerroman: „Abenteuer *avant la lettre*: Kontingenz und Providenz in Epos und Roman der griechischen Antike“, in: *Abenteurer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, München: Fink 2019, S. 35–60; „*Agôn kainos*: Suffering and Salvation in the Ancient Greek Novel“, in: *Distant Worlds Journal*, Special Issue 3, hg. v. B. Baragli, A. Dietz et al., Heidelberg: Propyläum (2021), S. 61–72; sowie „Antike Abenteuer: ‚Zeit des Zufalls‘ und Ordnung des Erzählens im griechischen Roman“, in: *Aventiure: Ereignis und Erzählung*, hg. v. Franziska Wenzel und Michael Schwarzbach, erscheint als Beiheft zur *Zeitschrift für Deutsche Philologie* [im Druck].

## ELISABETH HUTTER

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Germanistik) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Interessenschwerpunkte sind Abenteuersemantiken in populärer Literatur, deutsche Kolonialliteratur, postkoloniale Literatur, Männlichkeitskonzepte um 1900, Figurationen des Heroischen sowie Kultur- und Literaturgeschichte des Kaiserreichs. Zuletzt erschienen „Dem deutschen Abenteuer auf der Spur. Zur Rezeption von Abenteuerliteratur in der Pfadfinderbewegung“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, Paderborn: Fink 2020, „Charisma und Gehorsam. Zur Semantik kolonialer *agency* in der deutschen Kolonialliteratur“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 56.2/2020, sowie „Was werden wir alles erzählen aus diesem Affenland! Die Schutztruppe als prekäres heroisches Kollektiv in Gustav Frenssens *Peter Moors Fahrt nach Südwest*“, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 7 (2019).

## ANNETTE KECK

ist Professorin für Gender Studies, Kulturtheorie und neuere deutsche Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsfelder sind u.a. Autorschafts- und Körperkonstruktionen zwischen Avantgarde und feministischer Theorie, literarische Anthropologien, groteske Kunsterzeugungen, populäre Unterhaltungen der ‚Working Girls‘. Die Promotion erschien unter dem Titel: *„Avantgarde der Lust“. Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früherer Prosa* (München: Fink 1998); die Habilitation unter dem Titel *Buchstäbliche Anatomien. Vom Lesen und Schreiben des Menschen – Literaturgeschichten der Moderne* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2007); derzeit arbeitet sie an einem Projekt zu Figurationen der Unschuld (mit einem Schwerpunkt auf dem deutschsprachigen Unterhaltungsfilm der 1950er Jahre). Jüngste Publikationen: „Von gelehrten Blinden, Schmierteufeln und Gänsen mit Geierkrallen: Que(e)re Schreibweisen jenseits des Realismus (Die mißbrauchten Liebesbriefe, Die drei gerechten Kammacher, Regine)“, in: *Kellers Moderne. Gottfried Kellers Medien. Formen, Genres, Institutionen*, hg. v. Frauke Berndt, Berlin: De Gruyter 2021; „Gretchens tragischer ‚Fall‘: Zum ‚Bild‘ der Unschuld im 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Faust und die Wissenschaften*, hg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus u. Hanni Geiger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 179–201; zs. mit Manuela Günter (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Gender Studies*, Berlin: Kadmos 2018.

## MARTIN VON KOPPENFELS

Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft mit romanistischem Schwerpunkt an der LMU München. Studium der AVL, Romanistik und Latinistik. 1997 Promotion an der FU Berlin über die New Yorker Lyrik García Lorcás (*Die Trauer der modernen Lyrik*, 1998). 2006 Habilitation an der FU Berlin mit der Arbeit *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, Paderborn: 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 Abenteuers“. Zuletzt erschienen: *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, München: Fink 2019; „Combray – Irkutsk. Über Abenteuerroman und Avantgarde“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, München: Fink 2020, S. 105–124.

## SUSANNE LÜDEMANN

lehrt Neuere deutsche und Allgemeine Literaturwissenschaft an der LMU München und ist Mitglied der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ mit einem Projekt zu Abenteuerdiskursen zwischen Kolonialismus und Nationalsozialismus. Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte an den Universitäten Bonn und Freiburg. 1992 Promotion in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft in Freiburg (*Mythos und Selbstdarstellung. Zur Poetik der Psychoanalyse*, Freiburg: Rombach 1994). 2003 Habilitation durch die Geisteswissenschaftliche Sektion der Universität Konstanz (*Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären*, München: Fink 2004). 1994–2000 Hochschulassistentin am Soziologischen Institut der FU Berlin. 2000–2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Literaturforschung Berlin. 2009–2012 Professor of Germanic Studies an der University of Chicago. 2012 Berufung nach München. Arbeitsschwerpunkte: Literaturtheorie, Recht und Literatur, Kulturtheorie. Neuere Publikationen: „Places where girls don't get. Abenteuerlandschaften bei Karl May und Ernst Jünger“, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. v. Oliver Grill u. Brigitte Obermayr, München: Fink 2020, S. 191–207; „Ungebundene Rede. Prosa und die Frage der Form“, in: *Prosa schreiben*, hg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten u. Martin Zimmermann, München: Fink 2019, S. 309–324; „Canettis Kafka“, in: *Elias Canetti: Prozesse. Über Franz Kafka*. Im Auftrag der Canetti Stiftung hg. v. Susanne Lüdemann u. Christian Wachinger, München: Hanser 2019, S. 7–30.

## MANUEL MÜHLBACHER

wissenschaftlicher Mitarbeiter in der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteurers“ 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*, München: Fink 2019). Forschungsaufenthalte in Paris und Pisa. Mitherausgeber des Bandes *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre* (Fink 2019) sowie von einer 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.

## SUSANNE REICHLIN

Inhaberin des Lehrstuhls für Deutsche Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit bis 1700 mit einem Schwerpunkt auf der Texttheorie. Leiterin des Teilprojektes „Wachsamkeit und Achtsamkeit. Literarische Dynamiken von Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung in mittelalterlicher deutschsprachiger Lyrik“ am Sonderforschungsbereich 1369 *Vigilanzkulturen*. 2007 Promotion an der Universität Zürich zu spätmittelalterlicher Kleinelpeik (*Ökonomien des Begehrens, Ökonomien des Erzählens* 2009). 2013 Habilitation an der Universität Zürich zu mittelhochdeutscher Kreuzzugslyrik (*Ästhetik der Inklusion* 2013). Jüngste Publikationen: „Stimmenarrangement. Figurierte Rede in Frauenlobs *Marienleich*“, in: *Poetica* 52 (2021) [im Druck]; *Handbuch Minnesang*, hg. gemeinsam mit Beate Kellner u. Alexander Rudolph. Berlin/Boston: De Gruyter 2021; „The Ambiguity of the Unambiguos: Figures of Death in Late Medieval Literature“, in: *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature*, hg. v. Martin Vöhler, Therese Fuhrer u. Stavros Frangoulidis. Berlin: De Gruyter 2021, S. 43–59.

## NATHALIE SCHULER

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteurers“. Ihr Studium der Griechischen Philologie, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Gender Studies an der LMU München schloss sie 2018 ab. Seitdem forscht sie zu Körper, Gender und Sexualität im antiken Roman.

## JOHANNA SCHUMM

Akademische Rätin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der LMU München. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Romanistik und der Politikwissenschaft in München und St. Louis, Missouri. 2011 wurde sie mit einer Arbeit zu Augustinus und Derrida promoviert; der Titel lautet: *Confessio, Confessiones, Circonfession. Zum literarischen Bekenntnis bei Augustinus und Derrida* (München: Fink 2013). Forschungsaufenthalt in Madrid. Mitherausgeberin des Bandes *Graciáns Künste* (Komparatistik online 2014). Sie arbeitet derzeit an einer Habilitationsschrift zu dem Thema: *Witz und Fülle. Eine Theorie des Barock*.

## 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 München (französische, spanische und mittelalterliche Literatur). Mitherausgeber der Sammelbände *Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens* (Heidelberg: Winter 2016) und *Glücksritter* (Paderborn: Fink 2021). 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.