

Christoph Hornung, Gabriella-Maria Lambrecht,
Annika Sendner (Hg.)

Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen

Festschrift für Gerhard Penzkofer



AVM.edition

Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen

Christoph Hornung, Gabriella-Maria Lambrecht,
Annika Sendner (Hg.)

Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen

Festschrift für Gerhard Penzkofer



AVM.edition

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.

Akademische Verlagsgemeinschaft München 2015

© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Dieses Werk ist als Open-Access-Publikation ist lizenziert unter einer Creative Commons-Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International und unter dem DOI 10.23780/9783960910572 abzurufen. Jede Verwertung außerhalb dieser Lizenz bedarf der schriftlichen Genehmigung durch den Verlag. Die Lizenzen sind einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/>

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeber, Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

ISBN (Print) 978-3-95477-055-7

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-057-2

Verlagsverzeichnis schickt gern:
Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	09
--------------	----

ROLAND BAUMHAUER

Grußwort des Dekans der Philosophischen Fakultät der Universität Würzburg.....	11
---	----

CHRISTOPH HORNUNG, GABRIELLA LAMBRECHT, ANNIKA SENDNER

Einleitung	13
------------------	----

Verzeichnis ausgewählter Schriften von Gerhard Penzkofer.....	23
---	----

Tabula Gratulatoria.....	27
--------------------------	----

MITTELALTER

BRIGITTE BURRICHTER

Die Frage der Ehre. Ehre und Schande in den Romanen Chrétiens de Troyes.....	33
---	----

WILHELM PÖTTERS

<i>Spagna</i> in Dantes poetischer Kosmologie.....	49
--	----

BARBARA VENTAROLA

Pluralisierung, Inversion, Utopie. Doppelbödiges Exemplarität im <i>Libro de buen amor</i> des Arcipreste de Hita.....	75
---	----

MARTHA KLEINHANS

Maß und Exzess: Emotionalität in den Amor-Lauden des italienischen Mystikers Jacopone da Todi	105
--	-----

ROBERT FOLGER

«Maistrece de tous ses sens»: Christine de Pizans <i>Livre de la cité des dames</i> als mentale Maschine.....	125
--	-----

FRÜHE NEUZEIT

CHRISTOPH STROSETZKI

(Re-)präsentationen. Exzerpieren zwischen *memoria*, *imitatio* und *innovatio*.....147

WOLFGANG MATZAT

Der Wandel des frühneuzeitlichen Gesellschaftsmodells in
Lope de Vegas *Villano en su rincón*.....165

ROBERT HESSELBACH

Sprache als Verführungskunst – ein rhetorisch-pragmatischer
Kommentar zur Figurenrede des Don Juan in Tirso de Molinas
El burlador de Sevilla y convidado de piedra.....187

WOLFRAM NITSCH

Bodenlose Eloquenz. Lügnerfiguren in der Komödie.....201

SEBASTIAN NEUMEISTER

Identitätsbildung und Repräsentation in der Neuen Welt:
Mexiko 1680.....217

18. JAHRHUNDERT

ROBERT FAJEN

Ein Salon im Untergrund. Caylus' *Mémoires de l'Académie des Colporteurs*
und die Erkundung der literarischen Peripherie im Zeitalter der
Aufklärung.....235

FRIEDRICH WOLFZETTEL

« Höhle, die tiefste, schützt » (*Faust II*). Überlegungen zur Signatur
von Höhle und Grotte seit der Aufklärung.....259

19. JAHRHUNDERT

KURT HAHN

Cash und Crash, Spekulanten und Sündenböcke – Die gespenstische Kommunikation des Kapitals und die Krise der Repräsentation in Julián Martels Roman *La bolsa*.....281

THORSTEN GREINER

„Trouver une langue“. Rimbauds Kritik an Baudelaire und das Problem der Repräsentation des Absoluten in *Une Saison en enfer* und den *Illuminations*.....303

20. JAHRHUNDERT

REINHARD KIESLER

Verbalkomplexe im *Jarama*.....331

CHRISTOPH HORNUNG, STEFANIE GOLDSCHMITT

Stadtbeschreibung und Weltlosigkeit der Sprache in Raymond Queneaus *Zazie dans le métro*.....345

VOLKER ROLOFF

Repräsentation, Inszenierung und Rollenspiel. Anmerkungen zum Theater und *theatrum mundi* bei Sartre.....361

ALEXANDRA BRUNNER

Die Fragilität der Identitätsentwürfe im Zeichen einer Krise der Repräsentation im (post-)modernen Roman Lateinamerikas.....379

CHRISTIAN WEHR

Die Kommunikation und das Ungesagte. Verdrängung und postdiktatoriale Geschichtskonstruktion in *La historia oficial* (1985) von Luis Puenzo.....397

Vorwort

Mit dieser Festschrift ehren Romanistinnen und Romanisten Prof. Dr. Gerhard Penzkofer anlässlich seines 65. Geburtstags. Sie ist an der Romanistik der Universität Würzburg entstanden und wird von dreien seiner Promovierenden herausgegeben. Langjährige und aktuelle Kolleginnen und Kollegen sowie Schülerinnen und Schüler publizieren hier Beiträge, die von Gerhard Penzkofers Forschungen inspiriert sind. Das Ergebnis ist ein Band, der anhand des Begriffspaars von Kommunikation und Repräsentation den Bogen von den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Film des 20. Jahrhunderts spannt. Die Sammlung trägt damit der Tatsache Rechnung, dass auch der Jubilar stets offen für neue Forschungsfelder aus den unterschiedlichsten Epochen und Kulturen gewesen ist.

Gerhard Penzkofer wurde am 30.09.1950 in Marquartstein (Oberbayern) geboren und studierte Romanistik und Slawistik in München, Lille und Warschau. 1984 schloss er die Promotion in München mit der Arbeit *Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. „Offenes“ und „geschlossenes“ Erzählen* (München 1984) ab. 1991 folgte die Habilitation in München bei Ilse Nolting-Hauff, die unter dem Titel *„L'art du mensonge“: Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry* (Tübingen 1998) veröffentlicht wurde. Von 1996-2000 hatte er eine C3-Professur für Hispanistische Literaturwissenschaft in Bamberg inne und folgte im Jahr 2000 dem Ruf auf den Lehrstuhl für Spanische und Französische Literaturwissenschaft an der Universität Würzburg. Dieser Fächergrenzen überschreitende Werdegang ist außergewöhnlich und verweist bereits auf die Vielfalt von Gerhard Penzkofers Forschungsaktivitäten.

Auch an seinen Sammelbänden und Editionen spiegelt sich diese Besonderheit wider: Gegenstände sind hier die postmoderne Lyrik, der Chronist Inca Garcilaso de la Vega, der Prozess der Imagination in den spanischen Literaturen der Frühen Neuzeit sowie Figuren des Wahnsinns in Literatur und Künsten. Seine Forschungsinteressen decken die enorme Zeitspanne vom Mittelalter bis zur Postmoderne ab und umschließen den geographischen Raum von Russland, Frankreich, Spanien bis Lateinamerika. Kürzere Publikationen haben etwa die mittelalterlichen *cantigas*, lateinamerikanische Kolonialliteratur, den Modernismus Rubén Daríos oder den spanischen Bürgerkriegsroman zum Thema.

Daneben ist seine Tätigkeit als Herausgeber der Reihe *Hispanistisches Kolloquium* erwähnenswert (zusammen mit Wolfgang Matzat, Wolfgang Nitsch und Bernhard Teuber). Die in dieser Reihe vertretene forschungsstarke Gruppe verbindet Gerhard Penzkofer nicht zuletzt mit zahlreichen ehemaligen Kollegen aus der Münchener Zeit. Einige davon konnten auch für die vorliegende Festschrift einen Beitrag beisteuern.

Insgesamt sind die Forschungen von Gerhard Penzkofer geprägt von einer Arbeitsweise, die den jeweiligen Gegenstand undogmatisch unter Zuhilfenahme dienlicher Modelle und Herangehensweisen beleuchtet und so in essentielle Dimensionen der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung vordringt. Mit dieser Herangehensweise begeistert er auch junge Studierende für die Welt der Literaturwissenschaft. Wo zuvor oft nur der schnelle Abschluss im Vordergrund stand, lenkt Gerhard Penzkofer den Blick auf die wirklich wichtigen Qualifikationen für den persönlichen Weg, vom kritischen Hinterfragen vorschneller Einordnungen und Kategorisierungen bis hin zu analytischen Vorgehensweisen mit einem Auge für Details.

Die Arbeitsatmosphäre ist dabei unsagbar angenehm – nicht zuletzt weil Gerhard Penzkofer die geistige Arbeit durch Kaffee und Schokolade zu versüßen versteht. Sowohl gegenüber Studierenden als auch Kolleginnen und Kollegen zeigt er jederzeit die ihm eigene Offenheit, sei es in seiner Lehre oder im Kontext von Tagungen. Unvergessen bleiben diverse Exkursionen, vor allem nach Madrid und Peru, eingeschlossen der Besteigung von Machu Picchu, wenn auch teils mit Verkehrsmitteln, die nicht weniger abenteuerlich als die zahlreichen Fußmärsche waren.

Als etablierter Forscher, inspirierender Lehrer, prägender Kollege, verantwortungsbewusster Vorgesetzter und engagierter Prodekan war und ist der Geehrte stets eine Bereicherung für die ihn Umgebenden. Wir überreichen unserem Lehrer diese Festschrift als Zeichen unseres großen Dankes und freuen uns sehr auf die weitere Zusammenarbeit.

Wir bedanken uns außerdem herzlich bei Cornelia Keßler und Katharina Schüch für ihre essentielle Mithilfe bei der Redaktion des Bandes, bei Prof. Dr. Brigitte Burrichter und PD Dr. Irmgard Scharold für ihre Unterstützung, bei AVM für die freundliche Betreuung sowie bei allen, die uns beratend und informierend zur Seite standen und so zum Gelingen des Bandes beigetragen haben.

Juli 2015

Christoph Hornung, Gabriella Lambrecht, Annika Sendner

Grußwort des Dekans der Philosophischen Fakultät der Universität Würzburg

Quod bonum, faustum, felix fortunatumque sit, um es mit Cicero zu sagen, gehört es seit vielen Jahrzehnten zu den guten universitären Bräuchen, verdienten Wissenschaftlern zu gewissen Geburtstagsanlässen eine akademische Festschrift zu widmen. Daher freut es mich als den derzeitigen Dekan der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, an der Professor Gerhard Penzkofer seit fast 15 Jahren forscht und lehrt, besonders, ihm einen gebührenden Gruß an den Anfang der ihm von Freunden, Mitarbeitern und Schülern überreichten Festgabe zu stellen.

Gerhard Penzkofer zählt zweifelsohne zu den wichtigsten Vertretern der Romanistik in der deutschen Hochschullandschaft und hat sich durch seine breit aufgestellten Forschungen sowohl zur französischen als auch zur spanischen Literatur einen guten Namen gemacht. Dabei ist er weder in engen Epochengrenzen unterwegs, noch beschränkt er sich auf einzelne literarische Gattungen; man darf ihn daher mit Fug und Recht einen Universalisten im besten Sinne des Wortes nennen.

Ganz besonders möchte ich hier betonen, dass es ihm geglückt ist, den Blick der spanischen literaturgeschichtlichen Forschung über den europäischen ‚Tellerrand‘ hinaus auf die Kolonialliteratur Lateinamerikas zu lenken, wobei er sowohl die Perspektive der Eroberer als auch die der indigenen Bevölkerung in den Fokus nahm. In diesem Zusammenhang sei nur an den großen, international besetzten Kongress zu Garcilaso de la Vega, el Inca (1539-1616) erinnert, den Gerhard Penzkofer im Herbst 2007 an unserer Universität organisiert und durchgeführt hat. Damit konnte er auch in der Außenwahrnehmung und -wirkung Würzburg für eine gewisse Zeit zu einem bedeutenden Zentrum der internationalen Hispanistik machen.

Dieses ist umso erstaunlicher, da Gerhard Penzkofer zu Beginn seines Studiums die Schwerpunkte eher im Bereich der Slawistik gesetzt hat, und seine 1984 erschienene Dissertation befasst sich mit dem erzählerischen Œuvre von Anton Čechov. Somit darf man in ihm wohl einen bemerkenswerten ‚Seiteneinsteiger‘ erkennen, der es über seine ursprüngliche Interessenlage hinaus vermochte, in einem ganz anderen Sprachumfeld entscheidendes Renommee zu erwerben – ein Unterfangen, das wohl nur den Wenigsten gelingen dürfte. Aber vielleicht beweist dies nur

wieder einmal mehr, welchen nicht zu unterschätzenden Einfluss der Faktor Zufall im Leben eines Menschen haben kann, wenn man sich nur mit dem nötigen Engagement und Elan einer sich neu stellenden Aufgabe zuwendet.

Auf diesen Weg hatte ihn nicht zuletzt seine Lehrerin an der Münchener Universität, Ilse Nolting-Hauff, eine der renommiertesten romanistischen Literaturwissenschaftlerinnen, gelockt, die eine ganze Reihe von derzeitigen Lehrstuhlinhabern ausgebildet hat. So kam Gerhard Penzkofer über Studien- und Lehrstationen in München, Lille, Warschau, Tübingen und Bamberg (dort schon als Inhaber einer Professur für romanische Philologie) schließlich im Jahr 2000 auf den Lehrstuhl für Spanische und Französische Literaturwissenschaft nach Würzburg. Auch in der Selbstverwaltung der Fakultät hat er sich in den Jahren seither dankenswerterweise immer bereitwillig eingesetzt, sei es als Mitglied in diversen Kommissionen oder als Prodekan. In diesen Funktionen konnte ich den gebürtigen Altbayern Penzkofer in seiner zurückhaltenden und niemals vordergründigen Art kennen und schätzen lernen. Gerade seine Beharrlichkeit und Hartnäckigkeit in wissenschaftlichen, aber auch organisatorisch-administrativen Dingen, seine Verbindlichkeit und Gelassenheit, die er ausstrahlt, machen ihn zu einem jederzeit angenehmen Partner in der Fakultät, der in sich ruht. Dabei ist er aber keineswegs der vergeistigte Asket, der im Elfenbeinturm der Wissenschaften sitzt. Vielmehr ist er immer von einem lebensnahen Ansatz geprägt und offen für Lebensfreude, offen für Diskussionen über Gott und die Welt – auch bei einem guten Glas Wein, denn gutem Essen und Trinken, besonders den fränkischen Weinen, ist er durchaus nicht abgeneigt.

In diesem Sinne, lieber Kollege Penzkofer, nochmals herzlichste Gratulation und beste Wünsche von Ihrer Fakultät: „ad multos annos felices“!

Einleitung

Kommunikation und Repräsentation kommen nicht ohne einander aus. Wo kommuniziert wird, da wird immer auch repräsentiert. Schon die Verfasstheit einer jeden kommunikationsermöglichenden Sprache basiert auf kommunizierten Zeichen, die eine jeweilige Bedeutung repräsentieren. Die Zuordnung von Zeichen und Bezeichnetem verweist immer auf einen gesellschaftlichen Kontext, der ihre Verwendungs- und Funktionsweise, die damit verbundenen Konzepte sowie ihre Grenzen bestimmt. Dabei muss die Relation von Signifikant und Signifikat oder von Repräsentant und Repräsentiertem keinesfalls eine unabänderliche sein. Vielmehr lässt sich in Kultur, Literatur und Sprache beobachten, dass ihr Verhältnis immer wieder neu verhandelt und ausdifferenziert wird. Diese Festschrift stellt unterschiedliche künstlerische Ausgestaltungen und Funktionalisierungen dieses Zusammenhangs dar, die ihren Schwerpunkt entweder auf affirmierende, tradierende, reproduzierende, infragestellende, subvertierende oder modifizierende Aspekte setzen.

Dass die Beziehung zwischen Kommunikation und Repräsentanzsystem sehr unterschiedliche Ausprägungen annehmen kann, lässt sich an den Beispielen von höfischen Gesellschaften bis hin zu Tendenzen der Moderne veranschaulichen.

So steht moderne Lyrik als Beispiel für ein stark kontingentes und problematisiertes – wenn auch produktiv genutztes – Verhältnis von Repräsentation und Kommunikation. Impulse, die Zeichen auf sich selbst zurückzuführen, als Repräsentanten ihrer selbst zu verstehen und eine Einbettung in gesellschaftlich vorgegebene Kommunikationsmodi zu umgehen, sind hier zu nennen.

Auf der anderen Seite lässt sich ein sehr enges Verhältnis in den höfischen Gesellschaften beobachten, die sich als „Kultur der Gestik“ beschreiben lassen (Le Goff). Symbolische Kommunikation und Autorepräsentation haben eine zentrale und identitätsbildende Funktion und waren geradezu zwingend für die entsprechenden gesellschaftlichen Schichten (Elias; Foucault).

Dabei kann die literarische Kommunikation so funktionalisiert werden, dass sie der Ausgrenzung eines jeden Anderen dient, die Identität einer elitären Erzählgemeinschaft schafft und das Unähnliche im Namen höfischer Ideale ausmerzt (Penzkofer 1998). Die höfische Liebeskommunikation ihrerseits weist, wie Penzkofer zeigt, bei Mademoiselle

de Scudéry ein Codierungsdefizit auf, das mit einer möglichen Undurchsichtigkeit der Repräsentation einhergeht (Penzkofer 1998).

Dies stellt Gerhard Penzkofer in seiner Habilitationsschrift „*L'art du mensonge*“. *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry* (1998) dar. Seine Überlegungen zu Kommunikation und Repräsentation stehen im Kontext seiner zentralen These, dass Scudérys narratives Werk nicht als Innovation, sondern als „bilanzierende Restauration literarischer Traditionen“ zu werten ist. So verfahren die Romane stark idealisierend hinsichtlich des von ihnen entworfenen Weltmodells, worin die ‚Lügenhaftigkeit‘ des Romans zum Ausdruck kommt. Dennoch fungieren sie, wie Penzkofer zeigt, als Medium der Sinnstiftung angesichts der kontingenten Lebenswelt.

Im Kapitel zu Scudérys Modell höfischer Geselligkeit (212-249) führt Penzkofer die These aus, dass Scudéry eine Gesellschaft zeichnet, die ihre elitäre Geschlossenheit „durch die Verdrängung des Andersartigen und Fremden erkaufte und ihre Idealität mit dem Verzicht auf Welt bezahlt“ (214). Penzkofer beschreibt weiter das Erzählziel bei Scudéry als Ausdruck unablässiger Selbstbehauptung und Selbstbespiegelung einer elitären, norm- und sinnstiftenden höfischen Gemeinschaft. Deren Techniken der Sicherung und Selbstbestätigung zeige sich besonders in den Ritualen des gemeinschaftsbildenden Erzählens, das die gemeinsamen Normen und Werte sondiert und affirmiert und somit auch die Ähnlichkeit der Mitglieder hervorhebt. Bei der heiteren Gemeinschaftsbildung steht, wie Penzkofer anhand von *Clélie* hervorhebt, weniger die Semantik im Vordergrund, sondern vielmehr die gemeinschaftsstiftende Pragmatik, die sich in der dialogischen Interaktion zwischen dem Vortragenden und seinen Zuhörern ausdrückt (233 f.). Eine gemeinschaftsfördernde Funktion des Erzählens zeige sich zudem in der regelmäßigen Substitution des Ich-Erzählers durch ein Erzählen in der dritten Person, das vor allem als Vertrautenbericht auftritt. Entgegen der verbreiteten Fokussierung der Scudéry-Forschung auf die Techniken der Ver- und Enträtselung verbindet Penzkofer auch diesen Aspekt mit der dialogischen Interaktion des Erzählens: Die Aussetzung des Ich erlaubt eine ansonsten suspendierte „admiration“ und somit die Projektion des höfischen Ideals in den Einzelfall. Somit zeigt sich auch hier eine Konsolidierung und Homogenisierung der höfischen Gesellschaft (236-240). Gesichert und zur Geltung gebracht wird die Identität der Erzählgemeinschaft, wie Penzkofer darstellt, auch durch stetiges Klassifizieren

der Welt und durch die Abdrängung des Normfremden „über die Grenzen des Eigenen hinaus in die unermeßliche und undefinierte Weite sozialer Nicht-Existenz“ (240). Dies geschieht vor allem anhand der diversen Formen der Leidenschaft und der Freundschaft. Diese Klassifizierungswut, so Penzkofer, multipliziert ihre Gliederungskriterien aber soweit, dass sie beliebig werden und in den Ausschluss des Unbegreifbaren münden. Obwohl der trügerische Eindruck entsteht, überschreiten Scudéry's Romane die Schwelle zur klassischen Episteme nicht – oder nicht vollständig –, weil ihre Klassifikationen vor allem die Parteilichkeit ihrer Urheber ausdrücken (245). Zudem ist, so Penzkofer, der Raum der Erzählgemeinschaft als Raum der Ähnlichkeiten, Spiegelungen und Doppelungen zu begreifen, worin die vergehende epistemologische Ordnung der Ähnlichkeiten sichtbar wird. Diese bezieht Penzkofer anschließend auf den Wahrheitsbegriff. Nicht eine Übereinstimmung von Geschichte und Welt werde erwartet, sondern vielmehr eine Illusionierungskraft, die das Unähnliche im Namen höfischer Ideale ausmerzt (248).

Im Kapitel zum Leidenschaftscharftskonzept (160-211) entwickelt Penzkofer folgende These: Scudéry's Romane versprechen „der gefährdeten höfischen Liebeskommunikation in modifizierter Form das Überleben“ (161). Zugleich aber beobachtet Penzkofer eine konflikthafte Diskurskollision, die an der Schwelle zum sich anbahnenden ‚klassischen‘ Zeichenbegriff steht, dessen Leistungsvermögen wie Bedrohlichkeit auf der Arbitrarität seiner Teile beruht (161).

Penzkofer zeigt, wie Scudéry das mittelalterliche Konzept des *amour courtois* zugleich zitiert und problematisiert. Eine durchsichtige Motivation der Liebessprache wird verschiedentlich verworfen, was vor allem in Abgrenzung zu Ficino und zu d'Urfés *Astrée* geschieht. Traditierte metaphysische Begriffe wie die *sympathie* bei d'Urfé verlieren hier ihren transzendenten Kontext (179, 182). Einige Protagonisten versuchen sich darin, wie Penzkofer darstellt, durch einen Exzess der Signifikanten die Arbitrarität der Liebeszeichen zu überspielen, wie durch spektakuläre öffentliche Liebesbeweise. Vergeblich sind diese Versuche der Verhinderung des kommunikativen Scheiterns der Liebenden aufgrund einer sich einstellenden Abnutzung (185). In Abwesenheit einer transzendenten Motivation sind sie auf ständige Überbietung der Liebeszeichen angewiesen; in ihnen wird die von den Figuren „erhoffte Ähnlichkeit zwischen Signifikat und Signifikant schnell als trügerisch“ (186) ausgewiesen. Die

beginnende Episteme der Repräsentation ist, wie Penzkofer zeigt, aber nicht in den Köpfen aller Figuren verankert (187). Man wehrt sich ver-bissen gegen die Arbitrarität des Zeichens (id.) oder nutzt die Arbitrarität normsprengend zur Durchsetzung eigener Interessen (190 f.). Der Ro-man reflektiert also „das verunsichernde Wissen um das Ende der Ähn-lichkeiten, das Kodierungsdefizit der Liebessprache und die mögliche Undurchsichtigkeit der Repräsentation“ (190). Schließlich zeigt Penz-kofer, dass heitere Konversation und *tendresse* als Heilmittel, als Medium der Kontrolle und der Manipulation eingesetzt werden (191-195).

Auch nach seiner Habilitationsschrift integriert Gerhard Penzkofer weiter Kommunikations- und Repräsentationsformen in seine For-schungsarbeit. So widmet er sich in „Die Konversation als Symptom und Supplement: Thesen zum Verhältnis von Konversation und Roman in der französischen Barockliteratur“ der Frage nach den Kommunikati-onsstrukturen der fiktiven Dialoge über das Konversieren bei Mademoi-selle de Scudéry. Da diese Dialoge zum einen festen Argumentationstra-ditionen folgen – im Sinne einer intertextuellen „Poetik der Identität“ (Penzkofer 1997: 432) – und zum anderen auf der Konformität ihrer Sprecher beruhen (434), enttarnt Penzkofer sie als Schein-Dialoge. Der monologische Charakter der barocken Romankonversation wiederum enthüllt in seiner sozial exkludierenden, zirkelbildenden Art (436) latente oder verdrängte Prämissen der lebensweltlichen Konversationsideale. Statt als Repräsentation im Sinne eines Spiegels erkennt Penzkofer die Konversation als Supplement, als Symptom, das die ausgegrenzten Merkmale des Konversierens als unhintergehbaren Teil der Konversati-on selber deklariert (437 f.).

Das Spannungsverhältnis von Kommunikation und Repräsentati-on spiegelt sich auch in Penzkofers neuerer Forschung, die den Chronis-ten Inca Garcilaso de la Vega zum zentralen Gegenstand hat. Penzkofer zeigt in seinem Aufsatz „Traducción y muerte en los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega, el Inca“ die fatalen Folgen fehlerhafter Überset-zungen und damit eines misslungenen Kulturkontakts auf. Wie proble-matisch Kommunikationsverhältnisse im Kolonialisierungskontext sein können und welche brisante Rolle der Übersetzer dabei inne hat, stellt er im Kontext des bei Inca Garcilaso de la Vega dargestellten Aufeinander-treffens des Paters Vicente de Valverde mit den Inkas dar: Der Domini-kaner Vicente de Valverde erläuterte in dieser Situation diverse Aspekte der heiligen Schrift und des christlichen Glaubens, die der inkaische

Übersetzer Felipillo – der weder des Kastilischen noch des Quechua besonders mächtig war – nicht übersetzen konnte. Eine Kommunikation war demnach zum Scheitern verurteilt. Inca Garcilaso de la Vega verteidigt aber Felipillo in seinen Kommentaren, da die Kommunikationsprobleme zwischen Inkas und Spaniern generell nicht überwindbar seien (Penzkofer 2011: 344-345). Penzkofer schlussfolgert: „Parece claro que las dificultades de comprensión resultan no sólo de la incapacidad de una persona en concreto, sino sobre todo de los graves problemas consustanciales a la comunicación entre culturas“ (345).

Dies führt weiter zu der Frage, wie bei einer Übersetzung überhaupt *palabra* und *sentido* in Verbindung stehen. Penzkofer vergleicht antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Konzepte. Im humanistischen Kontext ist der *fidus interpres* jemand, „que es capaz de mantener el sentido del texto y de reproducir al mismo tiempo la belleza lingüística del original“ (354). Bei Garcilaso folgt Felipillo noch dem alten Kontext der Übersetzung *verbum de verbo*, der bei Konzepten wie beispielsweise der Dreifaltigkeit nur zum Scheitern der Kommunikation führen kann (354).

Anders gehen Atahualpa und Garcilaso selbst vor: Sie orientieren sich mehr am *sensus*, der sich jedoch durch „imbricaciones literarias [y] culturales“ (355) definiert. Der Übersetzer ist damit auch immer interkultureller Mediator (357), wenn er auch scheitert und mit dem Tod bestraft wird – wie es bei Felipillo der Fall war.

Die Repräsentation des Signifikats durch den Signifikanten ist damit keineswegs absolut, sondern unterliegt immer einem kulturellen Einfluss. Nur unter dessen Berücksichtigung ist interkulturelle Kommunikation überhaupt erst möglich, wie Penzkofer deutlich macht.

Zitierte Literatur von Gerhard Penzkofer:

„Die Konversation als Symptom und Supplement: Thesen zum Verhältnis von Konversation und Roman in der französischen Barockliteratur.“ In: Wolfgang Adam (Hg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28)*. Wiesbaden 1997, 427- 438.

„L'art du mensonge“. *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*, Tübingen 1998.

„Traducción y muerte en los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega, el Inca.“ In: Gerhard Penzkofer, José Morales Saravia (Hg.): *El Inca Garcilaso de la Vega: Entre varios mundos*. Lima 2011, 341-374.

Ob das Verhältnis zwischen Kommunikation und Repräsentation nun enger oder weiter ist, die Bandbreite möglicher Inbezugsetzungen ist groß. Einige davon werden in den Beiträgen dieser Festschrift vorgestellt. Historisch vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert reichend, werden verschiedene Spielformen jenes Verhältnisses betrachtet. **Brigitte Burrichter** stellt die Zuschreibungen der Ehre in den Romanen Chrétien de Troyes vor und fokussiert das jeweils herrschende Wertesystem, aus dem heraus die Ehre zu- oder abgesprochen wird. Während die Norm des Artushofes, so Burrichter, in *Erec et Enide* noch unangefochten ist, verliert der Hof in *Yvain* seine Deutungshoheit; ein konkurrierender Weltentwurf, welcher der Ehrkonzeption des Artushofs die Gültigkeit nimmt, zeigt sich schließlich im *Graalsroman*. **Wilhelm Pötters** zeigt auf, dass die geographischen Orte, welche in Dantes *Commedia* genannt werden, in der Tiefenstruktur des Textes mathematische Zahlenwerte repräsentieren, die einer pythagoreischen Konzeption zugeordnet sind. Dantes *Commedia* basiert somit auf einer von Wilhelm Pötters als „poiesis pythagorica“ bezeichneten Kompositionstechnik. Die beiden Ebenen, die der literarischen Textkomposition und die der mathematischen, ordnet er den Schlüsselbegriffen „sensus litteralis“ und „sensus allegoricus“ zu. **Barbara Ventarola** widmet sich der Inszenierung gesellschaftlicher Umbrüche anhand der Exempelsammlung *Libro de buen amor* von Juan Ruiz. Im Zentrum ihrer Darstellung stehen die bereits im Mittelalter vorfindbare kulturelle Pluralität in Spanien sowie, damit verbunden, eine auf Innovation und ‚Offenheit‘ beruhende Aufwertung des Mittelalters. Ventarola betont in ihrer Analyse sowohl den Aspekt des Werks als Kompendium allen bestehenden Wissens als auch dessen Ausweitung und Transformation. In **Martha Kleinhans’** Beitrag steht das Werk des italienischen Mystikers Jacopone da Todi im Mittelpunkt, wobei besonders der emotionale Ausdruck seiner Amor-Lauden fokussiert wird. Anhand ausgewählter Beispiele zeigt Martha Kleinhans auf, dass Jacopone da Todis auch durch pseudo-dionysische Schriften inspirierte aggressive Sprache die Emotionalität der Texte in besonderem Maße repräsentiert und eine Innovation im mittelalterlichen Kontext darstellt. Mit ihnen destruiert Jacopone, so Kleinhans, die blutleere Abstraktheit des Stilnovismo und präsentiert in seiner dezidiert visuellen Ich-Zentriertheit und seiner exzessiven sprachlichen Ausdruckskraft einen ernstzunehmenden Gegenentwurf. **Robert Folgers** Beitrag untersucht Christine de Pizans *Le livre de la cité des dames* im Hinblick auf die Repräsentation weiblicher Selbstent-

würfe innerhalb der *querelle de femmes*. Die *Cité des dames* versteht Folger als Medium zur Affirmation weiblicher Integrität. Hierfür widmet er sich auch den Konzepten vormoderner Subjektivität, Misogynie und De-Subjektivierung und beschreibt den Text als *maquina mentis*, die der Fragilität von Weiblichkeit entgegenwirkt. Ausgehend von den Untersuchungen Christoph Meiners', Friderich Bertrams und Flacius Illyricus' zur Aufbereitung von Texten durch Exzerpte diskutiert **Christoph Stroszki** die Kunst des Exzerpierens im Kontext von *memoria*, *imitatio* und *innovatio*. Neben deren Ordnung sowie deren Abgrenzung von Kommentar und Imitation widmet er sich der Frage nach der Kreativität und Orientierung des Exzerpierens. **Wolfgang Matzat** zeigt auf, wie in Lope de Vegas *Villano en su rincón* das Barocktheater den Wandel des frühneuzeitlichen Gesellschaftsmodells inszeniert: An die Stelle naturgegebener Herrschaftsverhältnisse treten nun kommunikative Aushandlungen, die absolute Herrschaftsansprüche als Inszenierung ihrer selbst erscheinen lassen. Hierzu geht Matzat vor allem auf die Polyperspektivität von Dramen ein. **Robert Hesselbach** zeigt, dass die Verführungen von Tirso de Molinas Don Juan nicht nur auf schierer physischer Präsenz, sondern auch auf persuasiven Redestrategien basieren. Don Juans Handeln und seine amourösen Ziele werden so auch sprachlich beziehungsweise durch Kommunikationsstrategien repräsentiert. Hesselbach untersucht hierbei die Kommunikationssituation innerhalb des Dramas auf lexikalisch-semantischer wie auch auf syntaktischer Ebene. **Wolfram Nitsch** zeichnet spezifisch neuzeitliche Lügnerfiguren nach, die in Alarcóns *La verdad sospechosa* eingeführt werden und in den Neubearbeitungen des Stücks von Corneille und Goldoni existieren. In diesen Texten stellt Nitsch die Unterwanderung neuzeitlicher Lügenverbote dar, die bei Alarcón in einen barocken „art du mensonge“ (Penzkofer) mündet. In den Bearbeitungen wird, so Nitsch, auch eine Komizität realisiert, die den Zuschauer durch Vorführung von Täuschung oder Selbsttäuschung zum Lachen bringt. Das Zusammenspiel von Auftrag und Autor, Repräsentation und Selbstrepräsentation sowie Appell und Ausdruck im auslaufenden 17. Jahrhundert untersucht **Sebastian Neumeister** in seinem Beitrag. Dabei widmet er sich der Frage nach der Autorenintention bei der Erstellung dreier Festbeschreibungen, die die Ankunft und Inthronisierung spanischer Vizekönige in Mexiko im 17. Jahrhundert schildern. Vergleichend analysiert er Texte des Bachiller Juan Antonio Ramírez Sentibañez, von Carlos de Sigüenza y Góngora sowie von Sor Juana Inés

de la Cruz. **Robert Fajen** untersucht die Produktion und Zirkulation von Literatur sowie ihre Artifizialität im Spannungsverhältnis von Macht und Subversion während der französischen Aufklärung am Beispiel von Caylus' *Mémoires de l'Académie des Colporteurs*. Diesen Text versteht der Verfasser als Kommentar zur *Travenol*-Affäre und hebt unter anderem den gattungsparodisierenden Charakter dieser Textsammlung hervor. Zudem arbeitet Fajen das darin vertretene Literaturverständnis heraus, das auf die Ephemerität von Literatur abhebt und sie in ihrem Warencharakter versteht, deren Sinn in der Zirkulation liegt und die sich dabei verbraucht, um neuen Waren Platz zu schaffen. **Friedrich Wolfzettel** legt dar, dass die Höhlenfantasie seit der Frühromantik trotz ihrer scheinbaren Zeitlosigkeit ein spezifisch neuzeitliches Phänomen ist. Er bestimmt dieses über seine Verknüpfung mit der aufkommenden Ästhetik des Schreckens und durch seine regressive Gegenbewegung zur Historisierung, zur Beschleunigung und zum Fortschritt. Wolfzettel macht deutlich, dass die Höhle besonders seit der Moderne dem Prozess der Selbsterfahrung und Selbsterkenntnis dient. **Kurt Hahn** beschäftigt sich mit der Unmöglichkeit der Repräsentation eines „gespenstischen“ Aktienhandels innerhalb der Ästhetik des Realismus am Beispiel von Juan Martels *La bolsa*. Dabei fokussiert er vor allem die Konstitution und Repräsentation antisemitischer und xenophober Stereotype innerhalb des Textes. **Thorsten Greiner** problematisiert die Repräsentationsleistung von Sprache vor dem Hintergrund von Rimbauds Ziel der Repräsentation des Absoluten. Greiner stellt zunächst den bislang unterbeleuchteten Anschluss Rimbauds an Baudelaires Kreisen um ein ideales ‚inconnu‘ dar. Im Anschluss beschreibt er Rimbauds eigene Lösungsansätze, die auf Materialisierungen abheben sowie auf Lockerungen der sprachlichen Verweisfunktion, auf die Musikalisierung und Theatralisierung von Sprache. Rafael Sánchez Ferlosio bietet mit der Sprache in *El Jarama* das Fundament für **Reinhard Kieslers** Untersuchung von Verbalcomplexen aus drei Verbformen. Neben einer Beschreibung und Unterteilung dieser bisher weitgehend aus der Forschung ausgeklammerten Realisierungsformen situiert Kiesler diese im Spannungsfeld von Grammatik, Wortschatz und Phraseologie und stellt exemplarisch die Frage nach unterschiedlichen Frequenzen und stilistischer Markierung in den romanischen Sprachen. Die Ablösung sprachlicher Bezeichnungen von ihren räumlich verortbaren Referenzobjekten untersuchen **Christoph Hornung** und **Stefanie Goldschmitt** anhand von Raymond Queneaus Ro-

man *Zazie dans le métro*. Ausgehend von Barthes' Konzepten der *métalangage* und der *langage-object* stellen sie die Weltlosigkeit der verwendeten Sprache und ihrer räumlichen Aspekte in Queneaus Roman dar und beleuchten ergänzend die Rolle tatsächlich greifbarer Orte. **Volker Roloff** untersucht Sartres *theatrum mundi* und stellt fest, dass Sartre bei seiner Aufarbeitung dieser barocken Kategorie vor allem ihre grotesken und ironischen Aspekte hervorhebt, und zeichnet damit, im Unterschied zur romantischen Rezeption des Barocks, ein entmystifiziertes Bild jener Epoche. Die Rollen innerhalb des Schauspiels sollen dem Publikum die Möglichkeit zu freiem Handeln verdeutlichen. Die drohende Hölle ist hier, anders als im Barock, jedoch nicht zwangsläufig im Jenseits und damit als Gottesstrafe auszumachen, sondern bereits im Diesseits auffindbar. Den Zusammenhang zwischen Repräsentationskrise und Fragilität von Identitäten zeigt **Alexandra Brunner** in ihrer Analyse des latein-amerikanischen Romans der (Post-)Moderne auf, wobei sie sich auf Werke von Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez und Cortázar konzentriert. Insbesondere analysiert sie Kategorien wie Prozesshaftigkeit, Pluralität und Multiperspektivität, um inhaltlich die fragile Identitätskonzeption mit der formalen Repräsentationskrise zu verbinden. Der Dialektik zwischen Kommunikation, Ungesagtem und Wiederkehr des Verdrängten im Rahmen der filmischen Aufarbeitung der argentinischen Militärdiktatur wendet sich **Christian Wehr** in seiner Analyse von Luis Puenzos Film *La historia oficial* zu. Dabei geht er einerseits auf die spezielle Repräsentation des Verschwiegenen ein und arbeitet dann im Kontext einer alternativen Historiographie heraus, wie in der Kommunikation zwischen den Figuren die private Geschichte mit dem öffentlichen Geschichtsverständnis korreliert.

Wir danken allen Trägerinnen und Trägern für ihre Beteiligung an diesem Band.

Verzeichnis ausgewählter Schriften von Gerhard Penzkofer

Monographien:

- Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. „Offenes“ und „geschlossenes“ Erzählen*, München 1984.
„L’art du mensonge“: Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry, Tübingen 1998.

Herausgebertätigkeit:

- Reihenherausgeber *Hispanistisches Kolloquium* (zusammen mit Wolfgang Matzat, Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber).
Reihenherausgeber *Bamberger Editionen* (1997-2007).

Sammelbände und Editionen:

- Ilse und Pierre Garnier, *Poésie spatiale – Raumpoesie*, Bamberg 2001 (zusammen mit Maren Burghard).
Der Prozess der Imaginationen. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit, Tübingen 2005 (zusammen mit Wolfgang Matzat).
Postmoderne Lyrik – Lyrik in der Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart, Würzburg 2007.
Inca Garcilaso de la Vega: Entre varios mundos, Lima 2011 (zusammen mit José Morales Saravia).
WahnSinn in Literatur und Künsten. Würzburg 2015 (zusammen mit Irmgard Scharold), in Vorbereitung.

Aufsätze:

- „La chambre de Félicité“. Überlegungen zur Syntagmatik und Paradigmatik in Flauberts *Un cœur simple*, in *Romanische Forschungen* 101 (1989), 221-245.
Die Ohnmacht der Zauberer – zum intertextuellen Aufbau des Schäferromans (Sannazaro – Montemayor – d’Urfé), in Hans-Jürgen Lüsebrink und Hans T. Siepe (Hg.), *Romanistische Komparatistik. Begegnung der Texte – Literatur im Vergleich*, Frankfurt 1993, 33-47.

- Amantium irae, amoris integratio: Formen und Funktionen des Liebesstreits bei Corneille, Molière und Marivaux, in *ZfSL* 104 (1994), 143-162.
- Montalvos *Amadís*: Märchen ohne naive Moral, in *Romanische Forschungen* 106 (1994), 63-85.
- Mimesis und Intertextualität: Überlegungen zur Entwicklung des Romanwerks von Mario Vargas Llosa (*La casa verde; La tía Julia y el escribidor; Elogio de la madrastra*), in *Iberoamericana* 58/59 (1995), 64-83.
- Anacleto Morones oder von der Unmöglichkeit, Schelm zu sein. Überlegungen zur Poetik von Rulfos *El llano en llamas*, in *Iberoamericana* 20 (1996), 22-47.
- Die Konversation als Symptom und Supplement: Thesen zum Verhältnis von Konversation und Roman in der französischen Barockliteratur, in Wolfgang Adam (Hg.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28), Wiesbaden 1997, 427-438.
- Die ‚Aventure‘ des Romans: Roman und Novelle in Martorells *Tirant lo Blanc*, in Wolf-Dieter Lange und Wolfgang Matzat (Hg.), *Sonderwege in die Neuzeit: Dialogizität und Intertextualität in der spanischen Literatur zwischen Mittelalter und Aufklärung*, Bonn 1997, 83-104.
- Ingestión y expulsión – el problema de la identidad en el Lazarillo de Tormes, in Christoph Strosetzki (Hg.), *Actas del V. Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster 1999, 988-994.
- Fremde und eigene Geschichten. Interkulturalität in *El hablador* von Mario Vargas Llosa, in José Morales Saravia (Hg.), *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*, Frankfurt am Main 2000, 211-232.
- Innovation und Introspektion in *Cárcel de amor* von Diego de San Pedro, in Wolfgang Matzat und Bernhard Teuber (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, 245-265.
- Puente sobre el mundo: innovación narrativa in *Los ríos profundos* de José María Arguedas, in Inke Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers, Hans Paschen (Hg.), *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann*, Berlin 2000, 416-426.
- Raumpoesie, in Ilse und Piere Garnier, *Poésie spatiale – Raumpoesie*, Bamberg 2001, 7-26.

- L'art du mensonge* dans les romans de Mlle de Scudéry, in *XVII^e siècle* 215 (2002), 273-286.
- Das unsichtbare Subjekt. Zur Modellierung von Subjektivität in der Lyrik Garcilaso, in José Morales Saravia (Hg.), *Garcilaso de la Vega. Werke und Nachwirkung*, Tübingen 2004, 133-168.
- Zauberer und Hexen im Ritterroman, in Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat (Hg.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2005, 131-153.
- Liebeskette und Sonett bei Molière, in Joachim Christl, Sandra Elena, Andrea Landvogt (Hg.), *Philologische Grenzfälle oder die Quadratur des Kreises. Festschrift für Wilhelm Pötters*, Stuttgart 2005, 309-330.
- Die Sehnsucht nach dem Heiligen. Moderne und Postmoderne in Pierre Garniers *poésie spatiale*, in Gerhard Penzkofer (Hg.), *Postmoderne Lyrik – Lyrik in der Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*, Würzburg 2007, 191-223.
- Der Schelm als Briefschreiber. Manuel de León Marchante, La Picaresca, in Christoph Ehland, Robert Fajen (Hg.), *Das Paradigma des Pikaresken. The Paradigm of the Picaresque*, Heidelberg 2007, 113-132.
- La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares, in Wolfgang Matzat (Hg.), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Frankfurt am Main, Madrid 2007, 163-183.
- Hoffest, *momería* und höfische Revue in Gil Vicentes *La tragicomedia de Amadís de Gaula*, in Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.), *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*, München 2008, 347-370.
- Las máscaras del *ennui*. La recepción de Baudelaire en Rubén Darío, in José Morales Saravia (Hg.), *Un Baudelaire hispánico. Caminos receptivos de la modernidad literario*, Lima 2009, 83-109.
- Der Teufel als Geschichtsschreiber (El Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Ciruelo und Calderón), in Martin Baxmeyer, Michaela Peters und Ursula Schaub (Hg.), *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Muße in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*, Tübingen 2009, 217-232.
- Traducción y muerte en los *Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega, el Inca, in Gerhard Penzkofer und José Morales Saravia (Hg.), *Inca Garcilaso de la Vega: Entre varios mundos*, Lima 2011, 341-374.

- Anamorphotisches Erzählen in den *Comentarios reales* des Inka Garcilaso de la Vega, in Jochen Achilles, Brigitte Burrichter und Roland Borgards (Hg.), *Liminale Anthropologie*, Würzburg 2011, 39-66.
- Gefallene Natur: Calderón, Ovid, Bernardus Silvestris. Überlegungen zum *locus horribilis* in den Dramen Calderóns, in Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg (Hg.), *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, München 2012, 323-354.
- Die galizisch-portugiesischen ‚cantigas d’amigo‘ als Tanzlieder, in Dorothea Klein (Hg.), *Das mittelalterliche Tanzlied. (1100-1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, Würzburg 2012, 223-256.
- Von der Macht der Liebe zum Eros der Macht. Manieristische Dichtung in den spanischen ‚Cancioneros‘ des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in Bernhard Huss und Christian Wehr (Hg.), *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, Heidelberg 2014, 47-70.
- Don Quijotes Wahnsinn oder das Ende der Imitatio, in Gerhard Penzkofer und Irmgard Scharold (Hg.), *WahnSinn in Literatur und Künsten*, Würzburg 2015, in Vorbereitung.
- Lazarillo bei den Thunfischen oder die amerikanische Erfindung der Perspektive, in Wolfram Nitsch und Christian Wehr (Hg.), *Artificios. Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München 2015, in Vorbereitung.
- Schreckliche Leidenschaften. Liebe und Ehre in der Literatur des spanischen Goldenen Zeitalters, in Brigitte Burrichter, Dorothea Klein und Christian Wehr (Hg.), *Exzess. Formen der Grenzüberschreitung in der Vormoderne*, in Vorbereitung.

Tabula Gratulatoria

Jochen Achilles
Würzburg

Wolfgang Altgeld
Würzburg

Rüdiger Ahrens
Würzburg

Anja Bandau
Hannover

Roland Baumhauer
Würzburg

Simone Behr
Würzburg

Thomas Beier
Würzburg

Ester Belmonte
Würzburg

Christine Biava
Würzburg

Julien Bobineau
Würzburg

Annegret Bollé
Bamberg

Willem Bollé
Bamberg

Roland Borgards
Würzburg

Thomas Bremer
Halle

Alexandra Brunner
Würzburg

Dominik Burkard
Würzburg

Brigitte Burrichter
Würzburg

Albrecht Buschmann
Rostock

Berit Callsen
Würzburg

Mariano Delgado
Fribourg

Karlheinz Dietz
Würzburg

Damian Dombrowski
Würzburg

Jörg Dünne
Erfurt

Benedikt Dürner
Würzburg

Andreas Ebbinghaus
Würzburg

Sandra Ellena
Würzburg

Michael Erler
Würzburg

Robert Fajen
Halle (Saale)

Silvia Feser
Würzburg

Helmut Flachenecker
Würzburg

Robert Folger
Heidelberg

Marc Föcking
Hamburg

Franz Fuchs
Würzburg

Antonio Gallardo
Würzburg

Inma García Jiménez
München

Albert Gier
Bamberg

Martina Gold
Würzburg

Julius Goldmann
Würzburg

Stefanie Goldschmitt
Würzburg

Thorsten Greiner
Würzburg

Martine Guille
Würzburg

Kirsten von Hagen
Gießen

Maria-Roxane Haag-Higuchi
Bamberg

Kurt Hahn
Eichstätt

Joachim Hamm
Würzburg

Marina Ortrud M. Hertrampf
Regensburg / Passau

Robert Hesselbach
Würzburg

Christoph Hornung
Würzburg

Erik Hüneburg
Coburg

Dieter Ingenschay
Berlin

Fotis Jannidis
Würzburg

Ralf Junkerjürgen
Regensburg

Isabel Karremann
Würzburg

Anja Kauß
Würzburg

Reinhard Kiesler
Würzburg

Dorothea Klein
Würzburg

Wolf Peter Klein
Würzburg

Martha Kleinhans
Würzburg

Markus Klingens
Würzburg

Stephan Kohl
Würzburg

Ulrich Konrad
Würzburg

Winfried Kreutzer
Würzburg

Dorian Kröhl
London

Marlene Kuch
Würzburg

Sonja Kuhn
Würzburg

Stefan Kummer
Würzburg

Marco Kunz
Lausanne

Gabriella Lambrecht
Würzburg

Franz Lebsanft
Bonn

Claudia Leppich
Würzburg

Wolfgang Matzat
Tübingen

Klaus Meyer-Minnemann
Hamburg

Mark Minnes
Hannover

Manuel Montesinos Casperos
Salamanca

Sebastian Neumeister
Berlin

Hans-Jörg Neuschäfer
Saarbrücken

Katharina Niemeyer
Köln

Wolfram Nitsch
Köln

Kurt Ochs
München

Henriette Partzsch
Glasgow

Stefan Petersen
Würzburg

Helmut Pfotenhauer
Würzburg

Gerhard Poppenberg
Heidelberg

Wilhelm Pötters
Köln / Würzburg

Paola Ravasio
Würzburg

Gerhard Regn
München

Daniel Reimann
Duisburg

Wolfgang Riedel
Würzburg

Jörg Robert
Tübingen

Gabriella de Rossi Hermann
Würzburg

Michael Rössner
München

Volker Roloff
Siegen

Irmgard Scharold
Erlangen

Sabine Schlickers
Bremen

Katharina Schüch
Würzburg

Helga Seiler
Würzburg

Annika Sendner
Würzburg

Angelika Seufferling
Würzburg

Gabriele Sibinger
Würzburg

Simon Speth
Amorbach

Michael Stolberg
Würzburg

Eva Stoll
München

Christoph Strosetzki
Münster

Peter A. Süß
Würzburg

Bernhard Teuber
München

Constanze Theinl
Würzburg

Manfred Tietz
Bochum

Anna Tüchert
Würzburg

Barbara Ventarola
Würzburg

Rainer Warning
München

Christian Wehr
Würzburg

Christof Weiland
Heidelberg

Katrin Weigand
Würzburg

Ralf Weißkopf
Würzburg

Harald Wentzlaff-Eggebert
Jena

Friedrich Wolfzettel
Frankfurt

Magdalena Zellfelder
Würzburg

Redaktionsschluss am 20.7.2015

Die Frage der Ehre. Ehre und Schande in den Romanen Chrétiens de Troyes

In der Rittergesellschaft des Artusromans ist die Ehre das Ziel jedes Ritters, höfisches Verhalten¹ und erfolgreiche Kämpfe sind die Mittel, um Ehre zu erlangen. Ehre bedarf dabei immer der Bestätigung durch ein Gegenüber, sie wird wohl durch besondere Leistungen erworben, ohne die Anerkennung durch die Gesellschaft erwächst aus einer solchen Leistung aber keine Ehre.² In der narrativen Grundkonzeption der Artusromane Chrétiens de Troyes, die im Folgenden näher untersucht werden, spielen der Verlust der Ehre und deren Wiedergewinnen eine zentrale Rolle. Von Roman zu Roman ändert Chrétien dabei die Fragestellung und zeigt auf, wie komplex die Frage nach der Ehre ist.

Der Gegenbegriff zur Ehre, der dem Ehrverlust entspricht, ist die Schande, auch sie resultiert in mittelalterlichen Gesellschaften zumeist aus der Zuschreibung durch Andere, kann aber auch unabhängig davon nur subjektiv erlebt werden. Deutlicher als bei der Ehre liegt der Schande ein Gefühl zugrunde, das keiner Zuschreibung von außen bedarf sondern als subjektives Empfinden sein Wirkung entfaltet, das Gefühl der Scham oder der Schuld.

Scham bezeichnet dabei ein Gefühl, das aus der (auch nur angenommenen) Reaktion der Gesellschaft auf ein unehrenhaftes Verhalten resultiert, während Schuld ein inneres Gefühl ist, das auch unabhängig von der Konfrontation mit der Gesellschaft empfunden werden kann.³

Eine Kategorisierung der mittelalterlichen Gesellschaft als Schamgesellschaft, die sich nur allmählich zu einer Schuldgesellschaft wandelt,⁴ ist in dieser strikten Unterscheidung freilich nicht haltbar und häufig kri-

¹ Höfisches Verhalten wird durch das Wertesystem, hier der Artuswelt, bestimmt.

² Zur Ehrkonzeption der mittelalterlichen Gesellschaft, die vor allem auf dem Ansehen beruht, cf. Ward 1982, bes. S. 2.

³ Cf. dazu Ward 1982: 2-4.

⁴ Dazu (mit Bezug auf Ward) Yeandle 2001: xix-xxi. Cf. auch Müller 2011, bes. 65-67. Müllers Anwendungen beziehen sich auf Wolframs von Eschenbach bzw. Hartmanns von Aue Romane und treffen so für die französischen Vorlagen nicht zu.

tisiert worden.⁵ Für die Lektüre der Artusromane erweist sich die Differenzierung der Gefühle – selbst auf einem sehr allgemeinen Niveau – aber als sinnvoll. Ein Verstoß gegen das herrschende Wertesystem löst Scham aus, wenn er dem Blick der Anderen offenbar und damit entehrend wird, eine Aufhebung der Scham ist durch gesellschaftliche Maßnahmen möglich. Schuld setzt ein intentionales Vergehen voraus, das nicht nur vor den Anderen, sondern auch vor dem eigenen Gewissen zu verantworten ist.

Die Lektüre der Romane von Chrétien de Troyes zeigt, dass Scham und Schuld durchaus unterschiedliche Handlungen nach sich ziehen und einen differenzierten Blick auf die Artusgesellschaft eröffnet, sie wird auch erweisen, dass die Ehre weniger eindeutig ist, als es zunächst den Anschein hat. Vor allem aber stellen die Romane die Frage nach dem Rahmen, auf den die Ehre bezogen ist. In *Erec et Enide* ist dies noch unhinterfragt die Norm des Artushofes, doch schon in *Yvain* verliert der Artushof seine Deutungshoheit, die in Lancelot deutlich problematisiert wird. Im *Graalsroman* schließlich tritt ein ganz neuer Weltentwurf neben den Artushof und nimmt dessen Ehrkonzeption ihre Gültigkeit.

***Erec et Enide* – eine Kasuistik der Ehre**

Erec et Enide, der erste der Romane (1165/1170), entwirft ein Konzept von Ehre und Schande, das im Kontext der arturischen Welt ganz verschiedene Varianten der bedrohten Ehre oder unehrenhaften Verhaltens erzählt und verschiedene Wege aufzeigt, wie die verlorene Ehre wieder hergestellt werden kann.

In der Eröffnungsszene zeigt sich, welche Konsequenzen drohen, der Ehrverlust haben kann. König Artus hat im Rahmen eines Osterfestes unüberlegt die Jagd auf den weißen Hirsch ausgerufen, an deren Ende der erfolgreiche Jäger die schönste Frau am Hof küssen muss. Dies impliziert, dass diejenigen Ritter, deren Freundin nicht zur schönsten erklärt wird, dies als Angriff auf ihre Ehre auffassen werden und nicht akzeptieren können. Gawain führt dem König eindringlich vor, womit er zu rechnen habe, und der König bittet ihn ausdrücklich um den Schutz seiner Ehre: „Beax niés Guvains, consoillez m'en, / Sauve m'onor et ma

⁵ Cf. zur grundlegenden Kritik des Konzepts Werden 2013.

droiture“ (*Erec et Enide*: V. 308 f.).⁶ Der drohende Konflikt löst sich, als Erec mit Enide eine Frau an den Hof bringt, die alle zur Schönsten erklären.

Die Handlung wird durch eine Begegnung ausgelöst, in der die Ehre des Protagonisten durch die Begegnung mit einem unehrenhaften Ritter gefährdet ist. Erec leistet der Königin Gesellschaft, als diese der Jagdgesellschaft folgt. Als ein fremder Ritter in Begleitung eines Fräuleins und eines Zwerges ihren Weg kreuzt, schickt die Königin ihre Begleiterin zu ihm. Der Zwerg weist das Fräulein brutal zurück und schlägt es mit einer Peitsche. Erec, der danach mit dem fremden Ritter Kontakt aufnehmen will, ergeht es nicht besser. Die Königin kommentiert dieses Verhalten als *vilain* (‚niederträchtig‘), Erec beschreibt den Ritter als perfide, maßlos, niederträchtig und unverschämt: Das Verhalten dieses Ritters entspricht nicht seinem angenehmen Äußern, das das Interesse der Königin geweckt hatte. Er verhält sich unehrenhaft, weil er es zulässt, dass ein Zwerg ein höfisches Fräulein und einen unbewaffneten Ritter schlägt.⁷ Das unritterliche Verhalten des Fremden fordert Erec heraus, der allerdings ohne geeignete Bewaffnung nicht adäquat auf die Provokation antworten kann. Erst am folgenden Tag, mittlerweile mit einer Rüstung versehen, kommt es zum Zweikampf, den Erec gewinnt. Er schickt den besiegten Gegner zum Artushof, damit er dort von Erecs Sieg berichte. Der Ritter gesteht sein unehrenhaftes Verhalten ein und die Königin verzichtet auf Rache. Die Schande, die dem unhöflichen Ritter durch sein Fehlverhalten und durch seine Niederlage droht, wird aufgehoben, weil er am Artushof aufgenommen wird.

Der erste Zweikampf im Roman zeigt mustergültig, wie die gestörte Ehre wieder hergestellt wird und wie der eine Ritter Ehre durch den Sieg erwerben kann, ohne dass der besiegte Gegner Schande erleidet: Es ist die Artusgesellschaft, die drohende Schande in die Ehre verwandelt,

⁶ ‚Lieber Neffe Gawain, ratet mir, rette meine Ehre und mein Ansehen‘. Die deutschen Übersetzungen sind hier und im Folgenden von Vf.

⁷ Cf. V. 198-200: „Mout est li chevaliers vilains, / Quant il sofri que tel faiture / Feri si bele creature.“ (‚Dieser Ritter ist sehr niederträchtig, da er es zulässt, dass eine solche Höllebrut ein so schönes Wesen schlägt.‘); V. 227 f.: „[Erec] le chevalier vit armé / Mout felon et desmesuré“ (‚Erec sah den Ritter bewaffnet, sehr perfide und maßlos‘); V. 240-243: „Le chevalier armé dotoie, / Qui vilains est et outrageus; / Et cil nou tenist mie a geus, / tost m’occist par son orgueil.“ (‚Ich [Erec spricht] fürchtete den bewaffneten Ritter, der niederträchtig und unverschämt ist; und er hätte es nicht als Spaß genommen, sondern mich bald in seinem Stolz umgebracht.‘).

Mitglied des Artushofes zu werden. Die Erzählung gewährt uns keinen Einblick in die Gefühle des besiegten Ritters und umgeht so die Frage, ob er Scham empfindet. Ein zweites Mal wird der Umgang mit der drohenden Schande durch eine Niederlage an König Guivreiz gezeigt, den Erec in seiner Abenteuerreihe besiegt. Der Sieger stellt – erfüllbare – Bedingungen, die der Verlierer annimmt, und damit ist die Ehre wieder hergestellt.

Nach der Hochzeit mit Enide vernachlässigt Erec seine ritterlichen Aufgaben, am Hof beginnt man über ihn zu reden, der Protagonist ist selber vom Ehrverlust bedroht. Enide sieht die drohende Schande, die aus Erecs Nachlässigkeit erwächst, weiß aber nicht, wie sie dagegen angehen soll. Als Erec eines Morgens ihre Klagen hört und schließlich den Grund dafür erfährt, verweigert der Erzähler abermals den Einblick in das Innere eines Ritters, der durch sein Fehlverhalten Schande auf sich gezogen hat. Erec zieht mit Enide zusammen auf eine Abenteuerfahrt aus, an deren Ende er seine Ritterlichkeit unzweifelhaft unter Beweis stellt und seine Ehre wiedererlangt hat.

Dem unhöfischen Ritter vom Anfang folgen im Verlauf des Romans zwei weitere, deren unritterliches Verhalten gesteigert wird. Während ihres Ritts durch den Wald verbringen Erec und Enide die Nacht bei einem Ritter, den Enides Schönheit so sehr einnimmt, dass er Erec töten will, um Enide für sich zu bekommen. Enide kann die Situation durch eine List lösen, am Ende erkennt der Graf sein ungebührliches Verhalten, da dies nicht seinem Charakter geschuldet ist, sondern lediglich durch die Situation ausgelöst wurde.⁸

Anders sieht es mit dem Grafen von Limors aus, der den vermeintlich toten Erec und die untröstliche Enide mit auf seine Burg genommen hat und Enide auf der Stelle heiraten will. Er geht in seinem Drängen so weit, dass er Enide schlägt, und alles deutet darauf hin, dass sein unehrenhaftes Verhalten in seinem Charakter begründet und nicht zu korrigieren ist. Folgerichtig bezahlt er seine unritterlichen Verfehlungen mit einem schändlichen Tod: Erec, der durch den Schrei seiner Frau aus der Ohnmacht erwacht, erschlägt ihn kurzerhand (cf. *Erec et Enide*, V. 4834-4862).

Die Szenen bedrohter Ehre oder unehrenhaften Verhaltens zeigen beispielhaft die möglichen Ursachen des Ehrverlusts und die Bedingun-

⁸ Cf. die abschließende Rede des Grafen V. 3631-3652.

gen, unter denen die Schande vermieden werden kann. Die Lösung einer Konfliktsituation, um drohenden Ehrverlust abzuweisen, oder die Bewährung eines Ritters, dessen unehrenhaftes Verhalten nicht in seinem Charakter begründet ist, stehen für die positive Vermeidung der Schande. Mitglieder der Adelsgesellschaft, die grundlegend unehrenhaft sind und durch ihr Verhalten möglicherweise eine Schande für die Gesellschaft darstellen, werden durch einen unehrenhaften Tod bestraft. Nur im letzteren Fall ist die Schande von Dauer. In keiner der geschilderten Situationen gibt die Erzählung darüber Auskunft, ob die betroffenen Ritter Scham oder Schuld empfinden. Die Konstellation von Ehre und Schande entspricht der Charakterisierung einer ‚Schamgesellschaft‘, für die David Ward feststellt: „Instead of asking whether a certain act is right or wrong, one is concerned with how it will be judged by others.“ (Ward 1982: 3) Chrétien's erster Roman verhandelt die Frage nach Ehre und Schande so ausschließlich als kommunikative Phänomene der Zuschreibung und steckt in einer nahezu kasuistischen Reihe den Rahmen ab, in dem Ehre und Ehrverlust in der ritterlichen Gesellschaft verhandelt wird.

Le Chevalier au Lion (Yvain) – Ehre, Scham und Schuld

Der *Löwenritter* (um 1175) setzt mit einer Episode ein, in der das Ehrverständnis aus *Erec et Enide* aufgegriffen wird. Calogrenant erzählt eine Geschichte „Non de s'onnor, mais de sa honte“ (nicht seiner Ehre, sondern seiner Schande), die Geschichte einer bitteren Niederlage in einem Zweikampf. Zwar wird Calogrenant, ähnlich wie der erste Gegner Erecs, nach seiner Niederlage von einem Ritter, der in der Nähe wohnt, freundlich aufgenommen und ihm wird versichert, dass er der Erste sei, der den Zweikampf überlebt habe. Aber die Erzählung gewährt uns hier einen Einblick in die Gefühle des Ritters und zeigt, dass vielleicht die öffentliche Schande durch die freundliche Aufnahme getilgt ist, das Gefühl der Schande aber lebendig bleibt. Der verlorene Zweikampf liegt bereits sieben Jahre zurück, aber Calogrenant empfindet ihn immer noch als Schande und sein Cousin Yvain will ausreiten, um die Schande zu rächen. Das Auseintreten von öffentlicher und individueller Wahrnehmung der Ehre ist für den Roman programmatisch und erweitert die Ehrdiskussion aus dem *Erec*.

Yvain beschließt sofort, die Schande seines Cousins Calogrenant zu rächen,⁹ Keu verspottet ihn deswegen. Die Racheaktion steht unter zweifelhaften Vorzeichen. Yvain verlässt den Artushof heimlich, um dem König zuvorzukommen, der die Rache für sich beansprucht. Im Zweikampf gelingt es ihm, den Gegner tödlich zu verletzen, allerdings gibt sich dieser nicht geschlagen, wie es in den Zweikämpfen in *Erec* gezeigt wurde, sondern ergreift die Flucht. Yvain verfolgt ihn, denn er benötigt den geschlagenen Gegner – tot oder lebendig (cf. *Yvain*, V. 891) –, um seinen Sieg zu beweisen. Als er wenig später Zeuge der Beerdigung seines Gegners wird, muss er verzweifelt mit ansehen, wie ihm der Beweis seines Sieges entzogen wird und ihm damit die Schande des Wortbruchs droht (*Yvain*, V. 1342-1359). Der Gedanke wird schnell verdrängt, da er sich unsterblich in die Witwe verliebt, wenig später kann er sich dem Artushof als erfolgreicher Rächer präsentieren.

Im Zentrum des Romans steht freilich ein größerer und komplexer erzählter Ehrverlust als Calogrenants verlorener Kampf. Yvain heiratet die Herrin der Burg und Witwe seines Gegners und erbittet dann von ihr Urlaub, um sich als Ritter zu bewähren. Er lässt den gesetzten Termin verstreichen und wird dafür öffentlich von einer Gesandten seiner Ehefrau des Treuebruchs bezichtigt. Vor dem gesamten Artushof bezeichnet sie ihn als Verräter und Lügner und stellt ihn so bloß. Yvain beherrscht sich, seine Gefühle zu zeigen, als er sich seines Fehlers bewusst wird, weil er sich schämt: „A grant paine tenoit ses lermes / Mais hontes li faisoit tenir“.¹⁰ Die Erzählung zeigt den Ehrverlust in seiner ganzen Konsequenz: Ein Ritter, der seine Ehre verliert, behält nichts mehr, er fällt aus der menschlichen Gesellschaft heraus. Folgerichtig verliert Yvain den Verstand und wird auf die reine Kreatürlichkeit eines Wilden im Wald reduziert. In einem langen, wohl kalkulierten Prozess gewinnt er seinen Verstand und schließlich auch seine Ehre zurück.¹¹ Zunächst erwirbt er den Ruf als hervorragender Ritter unter seinem neuen Namen

⁹ Cf. V. 587: „G’irai vostre honte vengier“ (Ich werde Eure Schande rächen). Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion* (*Yvain*). Die deutschen Übersetzungen sind von Vf.

¹⁰ ‚Mit großer Mühe hielt er seine Tränen zurück, aber die Scham ließ sie ihn zurückhalten‘, (V. 2702 f.).

¹¹ Cf. dazu Burrichter 2015.

„Chevalier au Lion“,¹² er besteht alle Zweikämpfe und erweist sich im letzten Kampf Gawain als ebenbürtig. Nachdem sich die beiden Kämpfer erkannt haben, diskutieren sie lange, wer dem anderen die Ehre des Sieges überlassen darf (*Yvain*, V. 6260-6371), bis der König den Wettstreit entscheidet. Yvains Schande ist vergessen, er wird mit Freude wieder in die Artusgesellschaft aufgenommen.

Doch anders als in *Erec* ist es hier mit der Ehre am Artushof nicht getan, Yvain muss auch die Versöhnung mit seiner Frau erreichen. Hier nun wechselt Yvain das Register, er spricht nicht mehr von Scham und Schande, sondern von Sünde und Schuld:

[...] Dame, misericorde.
Doit on de pechaour avoir.
Comperé ai mon mal savoir
Et je le doi bien comperer.
Folie me fist demourer,
Si me rent coupable et fourfait
[...]. (V. 6770-6775)¹³

Die Kategorien von Scham und Schuld, die in der Forschung immer wieder verschiedenen Gesellschaftssystemen oder Gattungen zugeschrieben wurden, scheinen hier zwei Bereichen zugeordnet. Am Artushof wird die Schande des Ehrverlusts, wie in *Erec et Enide*, durch den Nachweis der ritterlichen Tüchtigkeit aufgehoben, die Einschätzung erfolgt nur von außen. Im *Chevalier au Lion* ist dieser Sicht von außen die Innensicht gegenübergestellt, die nach den tieferen Gründen des Ehrverlusts fragt.¹⁴ Bei Calogrenant löste der verlorene Zweikampf Scham aus,

¹² Die jüngere der Schwestern von Noir Espine will den Löwenritter suchen, „Qui met sa paine a conseilier / Cheles qui d'aïe on mestier“ (V. 4813 f.; ‚Der alle Anstrengungen unternimmt, um denen beizustehen, die Hilfe benötigen‘). Auch Lunete schlägt am Ende des Romans ihrer Dame vor, den Ritter zu Hilfe zu rufen, der den Riesen getötet habe (S. 292).

¹³ ‚Herrin, man soll Mitleid mit dem Sünder haben. Ich habe meine Dummheit bezahlt, und ich habe sie zu Recht bezahlt. Die Dummheit hat mich verweilen lassen, und ich bekenne mich schuldig und für die Schuld verantwortlich.‘

¹⁴ Möglicherweise spiegelt sich hier der grundlegende Wechsel in der Bußpraxis, der im frühen 13. Jahrhundert, in der Folge des Vierten Laterankonzils von 1215, vollzogen scheint. Noch bis ins 12. Jahrhundert orientiert sich Bestrafung von Vergehen vor allem an der Tat, die Intention spielt eine untergeordnete Rolle. Zuneh-

weil er Nachweis mangelnder ritterlicher Leistung war, Yvains Fehlverhalten ist dagegen moralischer Natur. Der Artushof antwortet auf beide Ursachen des Ehrverlustes gleich und wird damit der Komplexität der individuellen Schuld nicht gerecht.

Der Artushof bemisst die Ehre allein anhand der ritterlichen Tugenden und hat damit scheinbar eine eindeutige Norm, auf die sich die Ehre bezieht. Im *Chevalier au Lion* zeigt sich die Unzulänglichkeit der Artuswelt, die nur zu schnell bereit ist, Ehrverlust auszugleichen. Im *Chevalier de la Charrette* wird die Frage nach der Ehre in jeder Hinsicht komplexer gestellt als in den beiden anderen Romanen.

Le Chevalier de la Charrette (Lancelot) – Ehre als Problem

Im *Lancelot*-Roman dominiert im ersten Teil eindeutig die Schande als öffentlich zugeschriebenes und vielfach kommuniziertes Urteil.¹⁵ Und doch steht auch hier die Ehre des Artushofes und insbesondere des Königs auf dem Spiel, nachdem Artus seine Königin mit einem fremden Ritter ziehen lassen musste. Ähnlich wie in *Yvain* schließt der Roman damit, dass der Konflikt gelöst ist und der Aggressor bestraft wird. Wie dort aber ist auch hier die wiedergewonnene Ehre eine rein äußerliche, kennen der König und sein Hof nicht alle Aspekte des Problems.

Zunächst aber zeigen sich die Artusritter wenig ritterlich, erscheint der Artushof nicht als Ort der ritterlichen Tugend. Nachdem König Artus seine Königin Keu anvertraut hat, der mit einem fremden Ritter um sie kämpfen soll und Keu daran gescheitert ist, greift keiner der Anwesenden ein. Gawain schlägt schließlich die Verfolgung des Entführers vor, der allgemeine Aufbruch ist unüberlegt.¹⁶ Letztlich nimmt nur Gawain ernsthaft die Verfolgung auf.

Bald schon trifft er auf einen Ritter, der dringend ein frisches Pferd braucht, wenig später findet er das geliehene Pferd tot und den Ritter zu Fuß bei einem Karren. In einem langen Exkurs erklärt der Erzähler die Bedeutung des Karrens: Er dient dazu, Kriminelle aller Art zu transportieren, wer einmal auf ihm gefahren wurde, ist für alle Zeit entehrt:

mend wird aber nach der Intention gefragt und wird das Sündenbewusstsein verinnerlicht. Cf. knapp dazu Angenendt 2004: 42-44.

¹⁵ Cf. dazu den Befund von Hunt 1988, bes. S. 32 f.

¹⁶ Zahlreiche Ritter brechen in der Eile sogar ohne Waffen auf (cf. V. 253).

Qui a forfet estoit repris,
S'estoit sor la charrete mis
Et menez par totes les rues,
S'avoit totes enors perdues
Ne puis n'estoit a cort oïz
Ne enorez ne conjoïz.¹⁷

Entscheidend ist hier, dass der Schuldige durch die Straßen geführt wird, die Schande also öffentlich ist. Diesen Schandkarren soll der Ritter besteigen, so der Zwerg, der ihn führt, wenn er wissen wolle, was aus der Königin geworden ist. Nun beginnt eine Diskussion um die Schande, in der dieser Begriff bereits seine klaren Konturen verliert. Der Ritter zögert einen Moment, und der Erzähler beklagt dies:

Mar le fist et mar en ot honte
Que maintenant sus ne sailli,
[...]. (V. 362 f.)¹⁸

Der Ritter – so dieser Kommentar – hätte sich unverzüglich der Schande aussetzen und seine Ehre aufgeben sollen, eine paradoxe Forderung, die hier nicht weiter erklärt wird. Ursache des Zögerns ist der Widerstreit zwischen Vernunft und Liebe. Die Vernunft warnt den Ritter davor, etwas gegen seine Ehre zu unternehmen, aber die Liebe ist stärker:

Amors le vialt et il i saut,
Que de la honte ne li chaut
Puis qu'Amors le comande et vialt. (V. 375-377)¹⁹

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Lancelot*, V. 336-338 (Wer bei einer Tat ertappt wurde, wurde auf den Karren gesetzt und durch alle Straßen gefahren. Er hatte alle Ehren verloren und wurde nie mehr am Hof gehört noch geehrt oder mit Freuden empfangen.).

¹⁸ „Zu seinem Unglück zögerte er und zu seinem Unglück fürchtete er die Schande, als er nicht sofort aufsprang“. Hult diskutiert ausführlich die möglichen Bedeutungen dieses Kommentars. Die von mir präferierte Lesart impliziert, nach Hult, eine Interiorisierung der Scham, die er erst im 13. Jahrhundert ansetzt. Die Bedeutung des Innenlebens der Protagonisten in *Yvain* und *Lancelot* scheint mir aber Hults mehrfache Überlegung, dass sich hier bereits die zukünftige Interiorisierung anbahne, zu stützen (cf. Hult 1988: 33 f., 39).

¹⁹ „Amor will es, und er springt hinauf, denn ihn kümmert die Schande nicht, da Amor es befiehlt und will.“

Mit Raison und Amor sind hier zwei Bezugssysteme aufgerufen, die sich ausschließen, der Liebe ist hier nur um den Preis der Schande zu gehorchen. Diese Schande wird schnell öffentlich, denn der Zwerg fährt mit dem Ritter in eine Siedlung, deren Bewohner laut über die möglichen Ursachen der Schande und die zu erwartenden Strafen für den Ritter diskutieren. Gauvain, der dem Karren nachgeritten ist, und der Karrenritter werden gleichwohl beide von einer Dame aufgenommen. Die Gastgeberin bekräftigt aber, dass ein Ritter, der einmal auf dem Schandkarren gefahren wurde, alle Ehre in der Welt verloren hat.²⁰ Zudem macht die Nachricht offenbar die Runde, denn der Ritter wird auch später als Karrenritter geschmäht (cf. V. 1666-1673; V. 2211-2219; V. 2589-2623). Der Erzähler selber spielt im weiteren Verlauf der Geschichte immer wieder darauf an, wenn er den Ritter als ‚Karrenritter‘ apostrophiert.

Dem öffentlichen Bild des für immer entehrten Ritters steht allerdings entgegen, dass er sich immer wieder in verschiedenen Abenteuern als der Beste und sogar als Auserwählter beweist. Er schläft unbeschadet in einem Bett, auf das eine feurige Lanze niedergeht, er allein kann eine Grabplatte heben, die nur derjenige anheben kann, der die Königin und die übrigen Gefangenen befreien wird (cf. V. 483-534 bzw. 1884-1943).

Bis hin zum erfolgreichen Kampf gegen den Entführer der Königin wird Lancelot immer wieder in Situationen gezeigt, die für einen Ritter unehrenhaft sind, in denen er Amor folgt statt Raison. Aber nur die bedingungslose Liebe zur Königin ermöglicht deren Befreiung, Gawain, der stets auf seine ritterliche Ehre bedacht ist, scheitert dagegen. Doch Chrétien belässt es nicht bei diesem Sieg der Liebe über die Rittertugend, er erzählt die Geschichte bis zur letzten Konsequenz.

Am Beginn der Karrenepisode hatte der Erzähler angedeutet, dass Lancelot sein Zögern bereuen würde, nun weist die Königin ihren Befreier zurück und erklärt ihm später, dass sie ihm den kurzen Widerstreit zwischen Raison (oder Ehre) und Liebe übelnimmt. Beim Turnier von Noauz wird er ihr dann ohne Zögern gehorchen und sich dem Gespött der Damen und Ritter aussetzen. Lancelot ist also der Ritter, der die Liebe über alles stellt und seiner Dame uneingeschränkt gehorcht, er ordnet die Ehre der Liebe unter. Dies gilt vor allem für die rein äußerliche Ehr-

²⁰ Cf. V. 486 f.; ähnlich auch V. 388-392 (Gawain weigert sich, in den Karren zu steigen) und V. 576-583 (die Gastgeberin erklärt, dass der Ritter sich umbringen sollte, weil sein Leben nur noch aus Schande, Verachtung und Unglück bestehe).

zuschreibung, für das ritterkonforme Verhalten. Er bleibt aber der beste Ritter und verhält sich nicht unehrenhaft – mit einer Ausnahme. Der Kampf um die Königin und die sich daran anschließenden Missverständnisse führen dazu, dass die Königin und Lancelot eine Nacht zusammen verbringen. Diese Liebesnacht, die freilich geheim bleibt, der Ehebruch mit der Frau des Königs, ist eine ungeheure Beleidigung für den König. Keu, der des Ehebruchs mit der Königin verdächtigt wird, stellt dies unmissverständlich klar:

Ja Dex, quant de cest siegle irai,
 Ne me face pardon a l'ame
 se onques jui avec ma dame!
 Certes, mialz vdroie estre morz
 Que tex leidure ne tiex torz
 Fust par moi quis vers mon seignor,
 Et ja mes Dex santé graignor
 Que j'ai or androit ne me doint,
 Einz me praigne morz an cest point,
 Se je onques le me pansai! (V. 4860-4869)²¹

Der Ehebruch mit der Königin stellt einen Verrat am König dar und damit ist ein Verbrechen, für das Lancelot zu Recht auf dem Schandkarren gebüßt hätte. Dieses Verbrechen bleibt aber geheim, und so wird Lancelot am Ende als derjenige gefeiert, der die Ehre des Hofes wieder herstellt hat, der Karren wird nicht mehr angesprochen. Wie in *Yvain* löscht die ritterliche Leistung die Schande aus dem öffentlichen Gedächtnisses des Hofes.

Lancelot wird am Ende des Romans am Artushof gefeiert, seine Schande ist vergessen. In *Yvain* waren am Ende die öffentlich bezeugte Ehre am Hof und die wiedergewonnene Ehre nach der Vergebung durch seine Ehefrau im Einklang. Im Falle Lancelots ist dies nicht möglich, hier bleibt die öffentliche Ehrbezeugung oberflächlich, die geheime Schande des Königs zeigt noch deutlicher als Yvains Schuld, dass die Artuswelt nicht mehr den Maßstab für die Zuweisung der wahren Ehre

²¹ „Wenn ich von dieser Welt gehe, soll Gott meiner Seele nicht verzeihen, wenn ich jemals mit meiner Herrin geschlafen habe! Wahrlich, ich möchte lieber sterben als eine solche Beleidigung und ein solches Unrecht gegen meinen Herrn versucht zu haben. Und Gott möge mir nie eine bessere Gesundheit als jetzt geben [Keu ist schwer verletzt], der Tod soll mich auf der Stelle treffen, wenn ich nur jemals daran gedacht habe!“

vorgibt. Der bloße Blick von außen, der über die Ehre urteilt,²² wird in den Romanen in seiner Defizienz und Problematik gezeigt.

Le Conte du Graal (Perceval) – Konkurrenz der Normen

In *Yvain* und *Lancelot* sprengen individuelle Erfahrungen den klaren Rahmen, der noch in *Erec et Enide* klar bezeichnete, was als ehrenvoll zu gelten hatte und was nicht und es erlaubte, am Artushof verlorene Ehre uneingeschränkt wiederzuerlangen.

In seinem letzten Roman problematisiert Chrétien das Ehrverständnis des Artushofes nicht mehr nur, indem er ihm individuelle, verborgene Motive entgegenstellt, er verwirft es in der Konfrontation mit einer neuen Weltordnung.

Der Artushof spielt im ersten Teil des Romans die zentrale Rolle, allerdings beginnt die Erzählung mit der Geschichte des Protagonisten außerhalb des Hofes und lässt im Schicksal von Percevals Familie eine Welt aufscheinen, in der andere Werte gelten als am Artushof und für die König Artus keine positive Figur ist.²³ Als der junge Perceval zu König Artus kommt, hatte gerade ein fremder Ritter die Königin beleidigt, keiner der Helden der Tafelrunde hielt ihn auf. Es bleibt dem völlig unerfahrenen Perceval überlassen, die Beleidigung zu rächen.

Perceval erkämpft sich eine Ritterrüstung, wenig später wird er von einem älteren Ritter angeleitet. Die kurze Ausbildung reicht, damit er in der Folge Abenteuer besteht, die schon in *Erec et Enide* dem Ritter Ehre verschafften, er besiegt drei Ritter und schickt sie zum Artushof (und gewinnt dabei eine Frau). Der Aufbau der Abenteuer ist, wie im ersten Roman, genau kalkuliert, die Gegner werden immer schwieriger und beim letzten bemerkt Gauvain, dass es nirgends einen Ritter gäbe, der sich mit dem Sieger messen könne (cf. Perceval V. 4022-4029), dem Sieger, der zwar als der junge, unerfahrene Bursche identifiziert wird, der die Beleidigung des Königs gerächt hatte, dessen Namen aber niemand kennt. Artus beschließt, ihn zu suchen. Neben den besiegten Rittern gibt es einen weiteren Aspekt, der den jungen Ritter schon bei seiner Ankunft am Artushof auszeichnet: Ein Fräulein und ein Narr weissagen seinen

²² Cf. das oben angeführte Zitat von Ward (1982: 3).

²³ Die Familie geriet nach dem Tod von Artus' Vater in Armut, die Wunder, die Percevals Brüder erlebten bestanden darin, dass ihnen nach ihrem frühen Tod die Raben die Augen ausfraßen.

Erfolg. Als Perceval auf den ihn suchenden Artushof trifft, erfüllen sich die Vorhersagen von Fräulein und Narr, er wird als der beste Ritter empfangen und gefeiert. Nach den Maßstäben der Artusgesellschaft gebührt ihm alle Ehre. Allerdings hat Perceval im Graalsschloss versagt, in einem Abenteuer, in dem nicht seine kämpferischen Fähigkeiten, sondern das Fragen im rechten Moment verlangt wurde. Dieses Versagen nun wirft die Graalsbotin ihm vor, die der feiernden Hofgesellschaften das Ausmaß von Percevals unterlassener Frage beschreibt und alle verflucht.²⁴ Zum ersten Mal wird der Artushof offen damit konfrontiert, dass seine Wertmaßstäbe defizitär sind. Die Reaktion ist signifikant: Der König gerät nach der Rede der Botin sofort aus dem Blickfeld, die Bedeutungslosigkeit der Artuswelt wird erzählerisch konsequent umgesetzt. Seine Ritter erklären alle, die Abenteuer suchen zu wollen, von denen die Botin gesprochen hatte. Perceval will seinen Fehler wieder gutmachen und den Graal suchen. Gawain will zum schwierigsten Abenteuer aufbrechen, sieht sich aber plötzlich dem Vorwurf des Verrats ausgesetzt, als ein Ritter ihn öffentlich anklagt:

Gauvains, tu occïs
 Mon seignor, et si lo feïs
 Ensin c'onques no desfias,
 Honte et reproche et blasme i as,
 Si t'en apel de traïsson,
 Et bien saïchent tuit cil baron
 Que je n'i ai de mot manti. (V. 4689-4695)²⁵

Wie Yvain als Reaktion auf Calogrenants Schande will auch hier ein Verwandter, Gauvains Bruder, die Familienschande rächen (cf. V. 4700-4704), aber Gauvain zieht selber los, um im Zweikampf mit dem Ankläger seine Ehre wieder herzustellen. Aber ganz offensichtlich haben sich die Rahmenbedingungen geändert, der Zweikampf kommt nicht zustande, Gauvain soll stattdessen zunächst die blutende Lanze suchen. Von Perceval wird summarisch berichtet, dass er in fünf Jahren 60 Ritter be-

²⁴ Der Fluch trifft alle, die Perceval grüßen (cf. V. 4580 f.). Wenig vorher war erzählt worden, wie der König und die Königin Perceval willkommen heißen (cf. V. 4489, 4525) und er von allen gefeiert wurde.

²⁵ ‚Gawain, du hast meinen Herrn getötet und du hast es getan, ohne ihn zuvor herauszufordern. Deswegen hast du Schande, Schmach und Tadel. Ich klage dich öffentlich des Verrats an und alle Barone hier sollen wissen, dass ich nicht lüge.‘

siegt und an den Artushof geschickt habe. Ausführlich wird dagegen erzählt, warum er vor dem Graal versagt hatte und wie er sich bekehrt.

Ganz offensichtlich sind die Ehrkonzepte der Artuswelt nicht mehr ausreichend. Wohl muss ein Ritter immer noch höfisch sein und herausragende ritterliche Leistungen vollbringen, aber mit der Graalswelt deutet sich ein Bezugssystem für neue Werte an, das freilich in Chrétien's Graalsroman noch unbestimmt und rätselhaft scheint. Deutlich ist aber, dass in der Graalswelt die innere Motivation zählt und dass die Ehre eines Ritters daran gemessen wird, ob er schuldig geworden ist oder nicht. Perceval hat seine Verfehlungen nicht absichtlich begangen – Chrétien folgt hier dem alten Sündenverständnis, das die Tat, nicht die Intention bewertet – aber er hat den Tod seiner Mutter verschuldet und deshalb vor dem Graal versagt.²⁶ Die Buße dagegen entspricht ganz der neuen Auffassung, die sich im 12. Jahrhundert durchsetzt. Voraussetzung für die Einsicht in die Sünde ist Gottes Gnade, die Vergebung erfordert Reue und Zerknirschung.²⁷ Perceval beweint seine Sünden (cf. V. 6420).

Die Frage nach der Ehre, so zeigt der Vergleich der Romane, ist einfach zu beantworten, solange das Normensystem eindeutig ist und nur das öffentliche Urteil entscheidet. Verborgene Ehrverstöße spielen hier keine Rolle. Der Blick ins Innere der Protagonisten öffnet aber den Blick auf die Brüchigkeit und Unzulänglichkeit dieser Ehrkonzeption, die selbst schwerste Verstöße nicht berücksichtigt, solange sie nicht öffentlich werden. Im Graalsroman setzt Chrétien diesem alten Konzept²⁸ eine Gesellschaft und ein Wertesystem entgegen, die gerade verborgene Taten bewertet. In der Begegnung mit dem Eremiten wird klar, dass diese neue Gesellschaft, die Werte der Artusgesellschaft nicht ersetzt, sondern um Werte erweitert, die letztlich christlich fundiert sind und auf dem Konzept der Schuld aufbauen. In den Prosaromanen des 13. Jahrhunderts wird dann zunehmend dieses neue Wertesystem der Graalswelt Bedeutung erlangen, in dem die Ehre nicht mehr der leitende Wert ist.

²⁶ Dies erklärt ihm der Eremit ausdrücklich: „Frere, molt t'a neü / un pechiez don tu ne sez mot [...]“ (Bruder, dir hat eine Sünde schwer geschadet, von der du nichts weißt, V. 6318 f.).

²⁷ Cf. dazu die Übersicht bei Hahn 1982: 408 f. Hahn bezieht sich vor allem auf Abälard.

²⁸ Als solches wird die ‚Schamgesellschaft‘ in der Forschung beschreiben (cf. den Abriss bei Ward 1982: 3).

Bibliographie

- Angenendt, Arnold (2004): *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter*. Oldenbourg Wissenschaftsverlag: München.
- Burrichter, Brigitte (2015): „Der Wahnsinnige als Wilder Mann. *Yvain ou le Chevalier au Lion*, *Amadas et Ydoine* und *Ariosto furioso*.“ Erscheint in: Gerhard Penzkofer, Irmgard Scharold (Hg.): *WahnSinn*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Chrétien de Troyes (1994): *Erec et Enide*, nach dem Ms. BN fr. 1376. Hg. und übers. von Jean-Marie Fritz. In: Chrétien de Troyes: *Romans*. Hg. von Michel Zink. Paris: Librairie Générale Française, 54-283.
- : *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, nach dem Ms. BN fr. 1433. Hg. und übers. von David F. Hult. In: Chrétien de Troyes: *Romans*. Hg. von Michel Zink. Paris: Librairie Générale Française, 705-936.
- : *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, nach dem Ms. BN fr. 794. Hg. und übers. von Charles Méla. In: Chrétien de Troyes: *Romans*. Hg. von Michel Zink. Paris: Librairie Générale Française, 495-704.
- : *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval*, nach dem Ms. Bern 354. Hg. und übers. von Charles Méla. In: Chrétien de Troyes: *Romans*. Hg. von Michael Zink. Paris: Librairie Générale Française, 937-1211.
- Hahn, Alois (1982): „Zur Soziologie der Beichte und anderer Formen institutionalisierter Bekenntnisse: Selbstthematization und Zivilisationsprozeß.“ In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 34, 407-434.
- Hult, David F. (1988): „Lancelot's shame.“ In: *Romance Philology* 42.1, 30-50.
- Müller, Jan-Dirk (2011): „Scham und Ehre. Zu einem asymmetrischen Verhältnis in der höfischen Epik.“, In: Katja Gvozdeva, Hans-Rudolf Velten (Hg.) (2011): *Scham und Schamlosigkeit. Grenzverletzungen in Literatur und Kultur der Vormoderne*. De Gruyter: Berlin, 61-96.
- Ward, Donald (1982): „Honor and Shame in the Middle Ages: An Open Letter to Lutz Röhrich.“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 27-28, 1-16.
- Werden, Rita (2013): *Schamkultur und Schuldkultur. Revision einer Theorie*, Diss. Freiburg.
- Yeandle, David N. (2001): „*Schame*“ im Alt- und Mittelhochdeutschen bis um 1210. Eine sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Herausbildung einer ethischen Bedeutung. Winter: Heidelberg.

***Spagna* in Dantes poetischer Kosmologie**

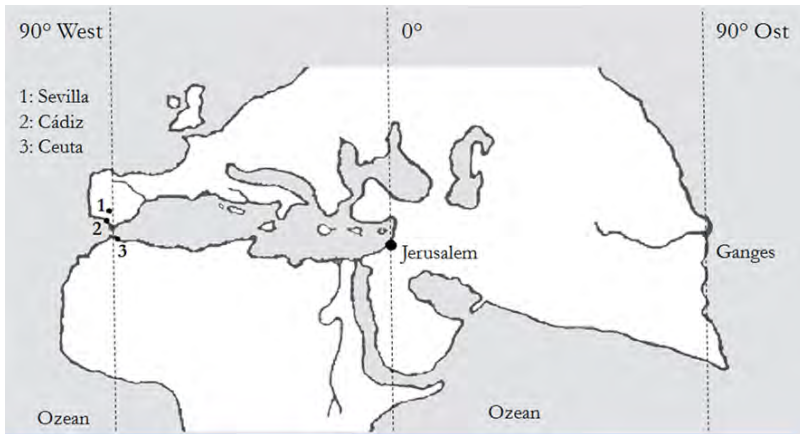
Verstreut über den ganzen Text der *Göttlichen Komödie* kommen verschiedene geographische Namen vor, die sich auf Spanien beziehen. In mehreren dieser Fälle hat Dante die im wörtlichen Schriftsinn verwendeten toponymischen Zeichen als Elemente hermetisch wirkender Aussagen und damit offenbar als Indizien einer verborgenen Botschaft konzipiert. Zum Nachweis dieser These soll in den folgenden Betrachtungen erkundet werden, welche Funktion den im wissenschaftlichen Weltbild des Dichters verankerten spanischen Land- und Städtenamen in der Komposition des Epos zukommt. Damit möchte ich meinem Kollegen und Freund Gerhard Penzkofer für die vielen anregenden Gespräche danken, die wir – in den Jahren der gemeinsamen Tätigkeit in der Würzburger Romanistik – vor allem über *cosas de España* führen konnten. Da der vorliegende Band unter den von seiner Lehre inspirierten Leitbegriffen *Kommunikation* und *Repräsentation* steht, bietet es sich am Schluss an, die beiden Konzepte mit den vom Dichter diskutierten Termini *sensus literalis* und *sensus allegoricus* in Beziehung zu setzen.

1. Spanien in Dantes Weltbild¹

Dantes Vorstellung von der Erde und dem Kosmos beruht auf der geozentrischen Theorie des antiken Geographen und Astronomen Claudius Ptolemäus (2. Jahrhundert n. Chr.). Danach ist die Erde eine unbewegliche Kugel, die im Zentrum des Alls ruht. Um diesen Mittelpunkt legen sich in konzentrischer Ordnung acht (beziehungsweise neun) Sphären. Die äußeren Grenzen dieser kristallinen Kugelschalen sind durch die Position der um die Erde rotierenden sieben Planeten und (8.) des Fixsternhimmels definiert. In Dantes religiös und numerologisch motivierter Umprägung ist das ptolemäische System noch von einer neunten Sphäre umgeben, dem sogenannten *Primum mobile*. Jenseits dieser Grenze des physischen Alls öffnet sich der Nicht-Raum des Unendlichen, den Dante Licht- oder

¹ Der Artikel *Spagna* in der *Enciclopedia Dantesca* (Arce 1976) behandelt weitgehend nur die Rezeption Dantes in Spanien.

Feuerhimmel nennt, in den er unter Leitung seiner Führerin Beatrice eindringen darf, um am Ende seiner Pilgerschaft den Dreieinigen Gott zu schauen. Lenken wir unseren Blick zurück zur Erde, die nach damaliger Vorstellung zu Dreiviertel ihrer Oberfläche aus Meer besteht, während nur ein Viertel des Globus, und zwar die Hälfte der nördlichen Hemisphäre, mit Land bedeckt ist. Diese sogenannte *quarta habitabilis* erstreckt sich – in Dantes idealtypischer Sicht – vom Ganges im Osten bis nach Spanien im Westen. Genau in der Mitte dieses 180° messenden Halbkreises liegt Jerusalem, der Nabel der Welt, von dem aus der indische Strom auf der einen Seite und Spanien (als Land sowie namentlich die Städte Sevilla, Cádiz und Ceuta) auf der anderen jeweils 90° entfernt sind. Dies impliziert, dass Dante den ‚Mittagskreis‘ von Jerusalem als Null-Meridian ansieht:



Auf der Referenzlinie der Heiligen Stadt, und zwar genau an den Antipoden des Berges Zion, ragt in der großen, die bewohnte Erde umgebenden Wasserwüste ein einsames Bergmassiv empor, dessen konische Konfiguration der trichterförmigen Aushöhlung der Hölle im Erdinneren entspricht. Nach dem spiralförmig verlaufenden Abstieg durch die neun Kreise des Inferno bis zu Luzifer im Mittelpunkt von Erde und Kosmos gelangen der Jenseitswanderer und sein Führer Vergil durch einen dunklen Gang quer durch die andere Hälfte der Erdkugel zum Strand des Eilands in der Südsee. Dort schreiten sie zunächst zwei steile Abhänge und dann insgesamt sieben kreisförmige Terrassen empor, auf denen gemäß einer originellen Erfindung des Dichters das *Purgatorio* mit den Bußorten der nach Erlösung strebenden Seelen liegt. Auf der Hochebene der Insel

befindet sich das Irdische Paradies, aus dem einstmalig Adam und Eva vertrieben wurden, deren Sünde auf dem diagonal gegenüberliegenden Berg Zion durch den Kreuzestod Christi gesühnt wurde. Mitten im Garten Eden, in der Nähe des Baumes der Erkenntnis, sieht der irdische Besucher seine vom Himmel herabschwebende Jugendliebe Beatrice wieder, die – nach Verkündung einer eschatologischen Prophezeiung – ihren ehemaligen *fedele d'amore* durch die Sphären des Kosmos geleitet, in denen die Orte aller Seligen des *Paradiso* liegen. Während Dante die irdischen und kosmischen Räume der drei Jenseitsreiche durchwandert, nimmt er an mehreren Stellen chronotopographische Bestimmungen seines jeweiligen Standorts vor, bei denen er Spanien und die genannten Städte im Südwesten der Halbinsel als Referenzpunkte angibt.

2. Spanische Toponyme in der *Göttlichen Komödie*

2.1. *Inferno*

Der erste Verweis auf das Land im Westen erscheint völlig unvermittelt am Ende des XX. Gesanges der Hölle, in dem Dante seinen Aufenthalt im vierten Graben des achten Höllenkreises, dem Strafort der Wahrsager und Zauberer, schildert. Nachdem sich der irdische Pilger und sein Führer Vergil über mehrere der vor ihnen stehenden Sünder unterhalten haben, wird der Mentor plötzlich ungeduldig und mahnt zum Weitergehen. Um seine Eile zu begründen, erinnert er an die fortgeschrittene Tageszeit, indem er den aktuellen Stand des – für die beiden Wanderer vom Höllenschlund aus ja eigentlich unsichtbaren – Mondes beschreibt. Der Himmelskörper, den er dabei nach einer volkstümlichen Legende metonymisch als ‚Kain mit den Dornen‘ bezeichnet, ‚habe soeben die Grenzen beider Hemisphären erreicht und berühre unterhalb von Sevilla‘ (hier in der typisch toskanischen Variante Sobilia statt Sibilìa, modern: Siviglia), die Wellen‘ des Meeres:²

Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine
d'amendue gli emisperi e tocca l'onda
sotto Sobilia "Cain e le spine" (*Inf.* XX 124-126).

Ohne unmittelbar erkennbaren hermetischen Unterton hören sich hingegen die geographischen Verweise auf Spanien sowie die Städte Sevilla

² Zitiert wird nach der kritischen Ausgabe von Lanza (1996).

(hier allerdings in der Form *Sibilia*) und *Setta* (= Ceuta) an, die im XXVI. Gesang, dem berühmten *canto di Ulisse*, auftauchen. Der Held von Troja erwähnt die geographischen Bezeichnungen in seinem Bericht über eine (von Dante erfundene) letzte Seefahrt. Vom Drang nach Erkenntnis getrieben, sei er im hohen Alter mit seinen Gefährten noch einmal aufgebrochen, um jenseits der Säulen des Herkules auf das offene Meer des Atlantiks hinauszufahren, nachdem sie ‚rechter Hand Sevilla und linker Hand Ceuta hinter sich gelassen‘ hätten. Bei diesem ‚tollen Fluge‘ durch die unbekannten Weiten des Ozeans, so heißt es danach in Odysseus’ Bericht, sei ihr Schiff schließlich in einen furchtbaren Sturm geraten und untergegangen:

L’un lito e l’altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l’isola d’i Sardi
e l’altre che quel mare intorno bagna.
I’ e’ compagni eravan vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dove Ercule segnò li suo riguardi
acciò che l’uom più oltre non si metta:
da la man destra mi lasciai Sibilia;
da l’altra già m’avea lasciata Setta (*Inf.* XXVI 103-111).

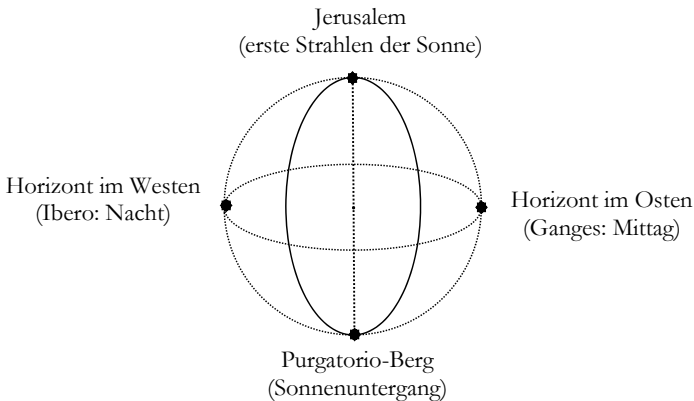
2.2. *Purgatorio*

In der zweiten *cantica* ragen unter den einschlägigen geographischen Zitaten zwei Textstellen heraus, in denen die Berufung auf Spanien in groß angelegte kosmologische Bilder eingefügt ist. Dieses Merkmal trifft in markanter Weise für die Terzinen zu, die das Exordium zum XXVII. Gesang bilden. Der Jenseitswanderer befindet sich hier noch im letzten *Gürtel* des Fegefeuerbergs, dem Bußort der Wollüstigen, wo er schließlich von einem *Engel Gottes* aufgefordert wird, für die eigene Reinigung durch eine das Irdische Paradies umschließende Feuerwand zu schreiten. Um die Bedeutung dieses Augenblicks gebührend herauszustellen, leitet der Dichter seine Worte mit einer geographisch-astronomischen Bestimmung ein, deren komplexer Charakter insofern besonders verschlüsselt wirkt, als eigentlich nur die schlichte Mitteilung ansteht, dass am Läuterungsberg gerade die Sonne untergeht. Offenbar möchte aber der Dichter dem Eintritt in den Garten Eden eine geradezu providenzielle Aura verleihen, denn er versetzt sich in Gedanken an die Antipoden auf der nördlichen Hemisphäre, nämlich auf jenen Berg, auf dem der ‚Schöpfer der Sonne

(„Fattor“) sein Blut vergossen‘ habe und wo – im Gegensatz zur anbrechenden Nacht auf dem Berg in der Südsee – soeben die ‚ersten Strahlen‘ des Morgenrots zu sehen seien. Um diesen Bezug in kosmische Dimensionen auszuweiten, wendet der Dichter vom gedachten Standort Jerusalem aus seinen Blick jeweils 90° nach Westen und nach Osten. Dadurch kann er uns zusätzlich mitteilen, dass *Ibero* (= Spanien oder Iberische Halbinsel) zu diesem Zeitpunkt, das heißt um Mitternacht, ‚unter dem Sternbild der Waage‘ liege, während auf der anderen Seite von Jerusalem der Ganges, das heißt die äußerste östliche Region der bewohnten Erde, bereits ‚in der Mittagshitze brüte‘. Subjekt der ganzen komparativ-temporalen Satzverknüpfung ist die erst in V. 5 erwähnte *Sonne*:

Si come quando i primi raggi vibra
là dove il suo Fattor lo sangue sparse,
cadendo Ibero sotto l’alta Libra
e l’onde in Gange da nona rïarse,
sì stava il sole: onde ’l giorno se n’ giva,
come l’angel di Dio lieto ci apparse (*Purg.* XXVII 1-6).

Die einzelnen Eckpunkte der von Dante entfalteten astronomischen Beschreibung können mit folgender Skizze veranschaulicht werden:



Ein ähnlich verwickelter Bild hat Dante bereits als Eingang zum II. Gesang des *Purgatorio* gestaltet. Da aber der Dichter an dieser Stelle auf Spanien nur indirekt mit der Metonymie ‚Horizont im Westen von Jerusalem‘

referiert, sei im Rahmen des vorliegenden Beitrags auf eine nähere Betrachtung der Verse *Purgatorio* II 1 ff. verzichtet.

2.3. *Paradiso*

Von den spanischen Ortsnamen, die im dritten Teil der *Commedia* angeführt werden, scheint nur eine Textstelle in geographisch-kosmologischer Hinsicht von besonderem Interesse zu sein.³ Im XXVII. Gesang des *Paradiso* erwähnt der Dichter die Stadt Cádiz, um auf diese Weise an das im XXVI. Gesang des *Inferno* geschilderte ‚verrückte Überschreiten‘ der Säulen des Herkules, also die vermessene Tat des Helden Odysseus, zu erinnern. Zum Verständnis dieses intratextuellen Verweises muss man sich vergegenwärtigen, dass Dante im fraglichen Gesang des *Paradiso* bereits bis zum Fixsternhimmel aufgestiegen ist, in dessen Rotation um die Erde der Jenseitswanderer und seine Führerin sich wie moderne Raumfahrer ‚eingeklinkt‘ haben. Bereits beim Eintritt in den achten Himmel hatten die beiden Gefährten, als sie sich gerade auf dem Null-Meridian von Jerusalem befanden, auf die unterhalb des Fixsternhimmels liegenden sieben Planeten-Sphären hinabgeblickt (cf. *Par.* XXII 127 f.). Im *canto* XXVII fordert nun Beatrice ihren Zögling erneut auf, nach unten auf die Erde zu schauen, um die inzwischen zurückgelegte Distanz zu ermessen. Dante gibt die Entfernung in zweifacher Weise an. Zunächst bezieht er sich auf die ‚erste Klimazone‘, über der er gerade hinwegfliegt. Die südlichste der insgesamt sieben Klimazonen, in die – nach dem persischen Astronomen Alfraganus (9. Jahrhundert) – die nördliche Hemisphäre eingeteilt ist, erstreckt sich unmittelbar über dem Äquator. Diesem Streifen sowie den anderen parallelen Regionen wurden unterschiedliche Breitengrade zugeschrieben, sie haben aber alle die gleichen Längengrade von 180°, das heißt zweimal einen *Bogen* von 90°:

Da l'ora ch'io avea guardato prima
io vidi mosso me per tutto l'arco
che fa dal mezzo al fine il primo clima (*Par.* XXVII 79-81).

Mit den Merkpunkten *mezzo* und *fine* bezieht sich der Dichter auf den ‚Bogen‘ zwischen dem Mittagkreis von Jerusalem (= *Mitte*) und dem

³ Die anderen geographischen Bezeichnungen (z. B. *Castiglia*, *Navarra*, *Aragona*, *Catalogna*) beziehen sich auf bestimmte Herrscher oder andere historische Personen (z.B. *Calaroga*/*Calarnega* als Geburtsort des Heiligen Dominicus).

Meridian von Cádiz im Westen (= *Ende*). Dass er tatsächlich neben (der Küste nahe) Jerusalem die südspanische Stadt im Blick hatte, lässt sich aus der zweiten Angabe zu dem von ihm zurückgelegten Weg schließen. Er habe, so seine Worte, ‚auf der einen Seite den jenseits von Gade (= Cádiz)‘ verlaufenden ‚irren Weg des Odysseus erblickt und auf der anderen Seite das Ufer (Phöniziens), an dem (die Nymphe) Europa zur süßen Last (des in einen Stier verwandelten Göttervaters Jupiter) wurde‘:

sì ch'io vedea di là da Gade il varco
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
nel qual si fece Europa dolce carco (*Par.* XXVII 82-84).

Die konsekutive Verknüpfung dieser Terzine mit der vorherigen zeigt, dass die zweite Aussage mit der ersten insofern übereinstimmt, als nunmehr – lediglich in umgekehrter Blickrichtung vom *Ende* zur *Mitte* – die Entfernung von Cádiz zur Küste Phöniziens in Augenschein genommen wird. Dabei spielt es für den aus der fernen Höhe der achten Sphäre des Kosmos auf das kleine ‚Beet‘ namens Erde (ibid.: V. 86) blickenden irdischen Pilger offenbar keine Rolle, dass sich die gedachte Linie von Cádiz zur Küste auf der Höhe von Jerusalem in der vierten Klimazone befindet.

2.4. Das Problem

Aus der Analyse der zitierten Textstellen kann folgende Hypothese abgeleitet werden: Hinter den äußerst komplexen, aber sehr ähnlich gelagerten geographisch-astronomischen Angaben, in die sich die erwähnten spanischen Toponyme eingebunden finden, dürfte eine besondere, aus einer einheitlichen Inspiration gespeiste rhetorische Absicht des Dichters verborgen sein. Nach möglichen Erklärungen zu den auffällig verklauusulierten Formulierungen sucht man aber in der Dante-Philologie vergebens. Mehr noch, das ganze umfangreiche Ensemble an astronomisch-kosmologischen Bestimmungen, die der Autor in seinen beiden poetischen Hauptwerken ausgebreitet hat, wurde bislang noch nicht auf ihre offensichtliche textsemantische Funktion hin untersucht.⁴ Bei diesem Stand der Forschung mag es vermessen erscheinen, im begrenzten Rahmen des vorliegenden Beitrags eine solche Deutung am Beispiel der Referenzen auf Spanien unternehmen zu wollen. Gleichwohl soll in den beiden folgenden

⁴ Cf. die hervorragende astronomische Analyse in zwei Bänden von Gizzi (1974), der aber die Frage der poetischen Funktion nicht thematisiert.

Abschnitten an ausgewählten Beispielen vorgeführt werden, wie sich eine einheitlich konzipierte Interpretation erarbeiten lassen könnte. Dazu ist es zunächst erforderlich, in aller Kürze den Ansatz meiner Dante-Exegese vorzustellen.

3. *Lectura Dantis geometrica*

Wie ich in den letzten zwei Jahrzehnten in einer längeren Reihe von Studien nachweisen konnte, hat Dante seiner aus 14.233 Elfsilbern bestehenden *Commedia* einen mathematischen Subtext unterlegt.⁵ In diesem – Vers für Vers mit dem epischen Bericht verketteten – Diskurs hat er den *disegno* eines idealschönen Kosmos in Form ikonischer Zeichen entworfen, die in sphärengometrischen Diagrammen die Inhalte der einzelnen Szenen abstrakt abbilden. Meine These beruht auf einer Reihe von expliziten Daten und Zitaten der poetischen Werke des Autors.

3.1. Kreisform und harmonische Teilung

Neben dem zentralen Prinzip des *amore* wird die gesamte Exposition der Jenseitsreise inhaltlich und formal von zwei weiteren Grundsätzen geleitet, und zwar dem Konzept der Kreisform und der Idee der Harmonie. Während das Gesetz der harmonischen Proportion sich in der Schönheit der Führerin Beatrice sowie im *ordo* des poetisch dargestellten Kosmos manifestiert, sieht Dante im Plan des Kreises, der durchgehend alle *cerchi*, *gironi*, *sphere* der einzelnen Reiche des Jenseits und sogar die im letzten Gesang als drei *giri* geschaute Dreifaltigkeit prägt, eine Allegorie des göttlichen Schöpfungsakts sowie der absoluten und deshalb immer nur approximativ bestimmbareren Wahrheit. Ein expliziter Hinweis auf diesen poetisch-mathematischen Zusammenhang findet sich kurz nach der Gottesvision. Um zu verdeutlichen, dass es ihm unmöglich sei, das Geheimnis der aus drei kreisförmigen Zeichen bestehenden *figura Dei* zu durchschauen, vergleicht Dante sich mit dem *geometra*, der sich abmüht, das *principio per misurar lo cerchio* – das heißt die irrationale Zahl π beziehungsweise π^2 oder $\sqrt{\pi}$ als Inbegriff der Kreisquadratur – zu bestimmen, wobei es ihm jedoch trotz höchster geistiger Anstrengung versagt sei, den exakten rechnerischen Schlüssel zu finden:

⁵ Aus Platzgründen sei hier allein auf meine ausführliche, in der Einaudi-Enzyklopädie *La matematica*, Vol. III, erschienene Abhandlung verwiesen: Pötters 2011: 703-762.

Qual è il geomètra che tutto s'affige
 per misurar lo cerchio, e non ritrova,
 pensando, quel principio ond'elli indige
 tal era io a quella vista nova (Par. XXXIII 133-136).

Den als *iter mentis ad Deum* inszenierten Gang durch die Reiche des Jenseits setzt Dante also in eine Similaritätsrelation zur Suche nach dem ‚Prinzip der Kreismessung‘. Bei der Komposition seiner Dichtung hat er sodann versucht, den von ihm als zentrales Instrument der göttlichen Schöpfung angesehenen irrationalen Zahlenwert π mathematisch zu erforschen und episch umzusetzen.

3.2. Mathematische Theorie in Dantes Dichtung

Dass der Dichter tatsächlich einen großen Teil seines Denkens darauf verwandt hat, die beiden Konzepte *Kreisform* und *Harmonie* wissenschaftlich zu durchdringen, beweisen einige mit beträchtlichem rhetorischem Aufwand präsentierte numerische Größen, die er seiner Jugendliebe und Führerin zugeschrieben hat. In der *Vita Nova* (cap. XXIX) definiert er zunächst ganz allgemein Beatrices Wesen mit einem mathematischen Symbol, nämlich mit der Zahl 9. Er rechtfertigt diese Reduktion der geliebten *donna* auf eine denkbar abstrakte Größe mit der absolut harmonischen Konstellation, welche die neun Einheiten des Kosmos zum Zeitpunkt der *generazione* (‘Zeugung‘!) Beatrices gekennzeichnet habe, sowie mit dem mathematischen Bezug der Zahl 9 zur Wurzel 3 als dem numerischen Zeichen der göttlichen Dreifaltigkeit.

Die Liebesgeschichte zwischen Dante und der *gentilissima donna* beginnt, als beide im 9. Lebensjahr stehen, sie dauert 16 Jahre bis zum frühen Tod der Freundin im Alter von 25 Jahren. Die drei Werte 9-16-25 sind die Quadrate im kleinsten pythagoreischen Tripel 3-4-5. Die Rückführung des chronologischen Rhythmus der Liebesgeschichte auf den berühmten Lehrsatz $a^2 + b^2 = c^2$ findet eine allgemeine Begründung in der hohen Wertschätzung, die Dante für Pythagoras als den Erfinder des Begriffs *Philosophie* im etymologischen Sinne hegt. Außerdem erweisen sich die drei Zeitangaben als intertextuelle Präfiguration des *opus magnum*, da sich die Trias der Zahlen 9-16-25 in der Struktur der *Commedia* wiederholt. Im Ensemble der 25 Kreise der Jenseitsreiche stehen nämlich den 9 *cerchi* der Verdammten im Inferno 16 Abteilungen mit dem Merkmal + Erlösung gegenüber, und zwar die 7 *gironi* der zum Heil strebenden Geister im *Purgatorio* und die 9 *cieli* der seligen Seelen im *Paradiso*.

Außer der grundlegenden mathematischen Definition der Protagonistin und Inkarnation seiner Dichtung sowie der pythagoreischen Anlage beider poetischer Werke hat sich Dante in einer intertextuellen Gesamtkonzeption von *Vita Nova* und *Commedia* drei weitere Zahlen ausgedacht, die er seiner *donna* zuschreibt, nämlich 515, 61 und $8\frac{1}{3}$. Diese zweite numerische Dreiheit ist einem ganz und gar exzeptionellen Geniestreich entsprungen, denn aus bestimmten Kombinationen der genannten Werte lassen sich Näherungen für zwei sowohl mathematisch als auch ästhetisch relevante irrationale Größen ermitteln: die Kreiszahl π und die Zahl φ (= Modulus des Goldenen Schnitts als mathematischer Formel harmonischer Proportion). Die Einführung der drei poetischen Chiffren durch den Dichter und deren wissenschaftliche Relevanz seien hier kurz resümiert. In einer (abermals!) extrem komplexen astronomischen Bestimmung wird gleich am Anfang der *Vita Nova* dargelegt, dass Beatrice zum Zeitpunkt der ersten Begegnung, das heißt beim *innamoramento* ihres jungen Verehrers, genau 8 Jahre und 4 Monate (= $8\frac{1}{3}$ Jahre) alt war. In einem weiteren äußerst kryptischen Kapitel seines ‚Büchleins‘ (*cap.* VI) gibt uns Dante zu verstehen, dass zwischen dem sprechenden Namen *Beatrice* (die Frau, die dich selig macht) und der Zahl 61 eine geheime Beziehung besteht. Diese Aussage wurde schon vor einigen Jahrzehnten von Manfred Hardt entschlüsselt, der zeigen konnte, dass die Zahl 61 ein Wert ist, der nach den Regeln der sogenannten *Gematrie* (= Umrechnung von Buchstaben in numerische Größen) die Summe der einzelnen Korrespondenzen bildet:⁶

$$B \triangleq 2 + E \triangleq 5 + A \triangleq 1 + T \triangleq 19 + R \triangleq 17 + I \triangleq 9 + C \triangleq 3 + E \triangleq 5 \rightarrow \text{Sa. 61.}$$

Die verborgene poetisch-mathematische Funktion der beiden Werte 61 und $8\frac{1}{3}$ lässt sich mit Hilfe einer zentralen Textstelle der *Commedia* identifizieren. Es handelt sich um die Terzine *Purgatorio* XXXIII 43-45, in der sich als bekanntestes Rätsel der Dante-Philologie jene ominöse

⁶ Cf. zuletzt in zusammenfassender Form Hardt 1989. Das von ihm herangezogene sog. italische Gematrie-System lautet wie folgt:

A $\triangleq$ 1	B $\triangleq$ 2	C $\triangleq$ 3	D $\triangleq$ 4	E $\triangleq$ 5	F $\triangleq$ 6
G $\triangleq$ 7	H $\triangleq$ 8	I $\triangleq$ 9	K $\triangleq$ 10	L $\triangleq$ 11	M $\triangleq$ 12
N $\triangleq$ 13	O $\triangleq$ 14	P $\triangleq$ 15	Q $\triangleq$ 16	R $\triangleq$ 17	S $\triangleq$ 18
T $\triangleq$ 19	U $\triangleq$ 20	V $\triangleq$ 21	X $\triangleq$ 22	Y $\triangleq$ 23	Z $\triangleq$ 24

Zur weiteren Interpretation des zugrundeliegenden Kapitels VI der *Vita Nova* cf. Pötters 2013.

Ziffernfolge *un Cinquecento Diece e Cinque* findet, die Dantes Führerin als Bezeichnung oder Namen eines ‚Boten Gottes‘ verwendet, dessen baldige Ankunft sie persönlich ihrem Zögling kurz nach ihrem Wiedersehen im Garten Eden verkündet. Der Code dieses Siegers über die apokalyptische *bestia* wird seit dem ersten Kommentator, Iacopo della Lana (ca. 1290-1365), als die Zahl $DXV = 515$ gelesen.⁷ Dank diesem dritten Schlüssel lässt sich zeigen, dass Dante die Zahlen 61, $8,\bar{3}$ und 515 als System konzipiert hat, um für die irrationalen Werte $\pi = 3,1415926$ und $1/\varphi = 0,6180339$ folgende Intervalle zu definieren:

$$(61 \cdot 515/10.000) < \pi < \sqrt{10 \cdot (61 \cdot 8,\bar{3})/515}$$

$$3,1415 < 3,14159 < 3,1417$$

$$515/(8,\bar{3} \cdot 100) < 1/\varphi < 10^7/515 \cdot (515 \cdot 61)$$

$$0,618 < 0,618034 < 0,618096.$$

Auf der Grundlage dieser extrem genauen Grenzwerte ist es möglich, den numerischen Namen des ‚Boten Gottes‘, den Beatrice höchstpersönlich als das „enigma forte“ (V. 50) bezeichnet, über das ihr Schützling den Menschen auf der Erde unbedingt berichten müsse, wie folgt mathematisch zu dekodieren: $515 \approx 1000\varphi/\pi$ oder $1.000/515 \approx \pi/\varphi$. In der Symbiose des ‚Prinzips der Kreismessung‘ mit dem Modulus des Goldenen Schnitts hat Dante in denkbar verdichteter Form die Theorie eines idealschönen Kosmos verschlüsselt. Mit der Formel π/φ wollte er offenbar ein Modell aller von ihm durchwanderten Räume der Erde und des Kosmos entwerfen oder sogar die Idee rekonstruieren, die nach seiner Vorstellung dem göttlichen Werk der Schöpfung zugrunde liegt: Kreisform + harmonischer *ordo*. Der Dichter hat übrigens nicht nur die numerischen Zeichen seiner Beatrice zu Operatoren des zentralen Rätsels seines Werks erhoben, er hat sogar den gematrischen Code des eigenen Namens, nämlich $DANTE \triangleq 42 (= 4 + 1 + 13 + 19 + 5)$, in seine poetische Kosmologie eingebunden, wie der Ausdruck $(61+42)/2 = 103/2 = 51,5 \approx 100\varphi/\pi$ beweist.⁸ Außerdem entspricht die Ziffernfolge des *enigma forte* noch folgenden weiteren Ausdrücken: $10.000/515 \approx 61/\pi \triangleq$ der Name BEATRICE

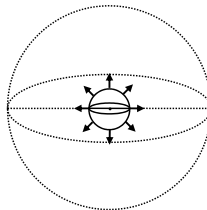
⁷ Zu möglichen anderen Lesarten und deren Relevanz für die Exegese bestimmter Textstellen der *Commedia*, speziell der Gottesvision, cf. Pötters 2008.

⁸ Der Taufname des Dichters war „Durante“, die Variante „Dante“ wird üblicherweise als Hypokoristikum gedeutet, was wenig überzeugend wirkt.

im Verhältnis zum ‚mathematischen Prinzip des Kosmos‘ und $515/100 \approx 8,3/\varphi \triangleq$ ‚Beatrices Alter zum Zeitpunkt der ersten Begegnung‘ im Verhältnis zum ‚Modulus des Goldenen Schnitts‘.

3.3. Das Corpus der Verse als sphärengemetrisches Modell

Von den beiden Werten π und φ stellte für den *poeta-filosofo* die Kreiszahl die eigentliche wissenschaftliche Herausforderung dar. Für die Berechnung immer präziser werdender Näherungswerte des Goldenen Schnitts stand ihm nämlich die auch heute noch gültige Methode der sogenannten Fibonacci-Reihe zur Verfügung, die von dem berühmtesten Mathematiker des Mittelalters, Leonardo Pisano (ca. 1170-1240), entwickelt wurde. Um hingegen seine einschlägigen Erkenntnisse zum Problem der Kreiszahl sowie zum Ausdruck π/φ im Epos zu verarbeiten, hat Dante dem gesamten Corpus aus 14.233 Versen das Modell einer idealtypischen Kugel/Sphäre unterlegt. Im Einklang mit der Progression der Erzählung wächst der Durchmesser dieses dynamischen Konstrukts Vers für Vers um eine Einheit von $d = 1$ in *Inf.* I 1 bis zur Position $d = 14.233$ im Schlusspunkt *Par.* XXXIII 145:



$$d = 14.233$$

Für die Berechnung des Volumens, das dieses Modell einer expandierenden Sphäre an jedem beliebigen metrischen Punkt des Epos erreicht, konnte sich Dante eines in der mittelalterlichen Stereometrie geläufigen Verfahrens bedienen, das in folgenden Schritten bestand:

- I. ausgehend vom Durchmesser d zunächst Berechnung des Volumens $V_{\square}$ der Hilfsfigur des umbeschriebenen Kubus, also $V_{\square} = d^3$; sodann
- II. Berechnung des Volumens der Sphäre $V_{\circ}$ mit dem Schlüssel $11/21$, der approximativ das Verhältnis von Kugel und umbeschriebenem Kubus definiert, woraus sich die Formel $V_{\circ} = d^3 \cdot 11/21$ ergibt.

Der Bruch $11/21 \approx 0,5238$ ist aus dem π -Wert $22/7$ abgeleitet, der auf das von Archimedes (3. Jahrhundert v. Chr.) berechnete Intervall $223/71 < \pi < 22/7$ zurückgeht und in der mittelalterlichen Schulgrammatik allgemein verwendet wurde. Wie $22/7 \approx 3,1429$ gegenüber $\pi = 3,14159\dots$, so stellt auch $11/21 \approx 0,5238$ eine nicht besonders präzise Näherung für den exakteren Schlüssel $\pi/6 \approx 0,5235$ dar. Da aber Dante, wie wir oben gesehen haben, ein extrem gutes Intervall für π kannte, können seine allfälligen Berechnungen mit den Formeln $V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$ und $V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$ rekonstruiert werden.

3.4. Exempla einer *lectura geometrica* der *Commedia*

Mit Hilfe der soeben skizzierten Methode hat Dante im kosmologischen Modell seines Werks ikonische Diagramme gestaltet, in denen der Inhalt der erzählten Szenen und Gedanken eine abstrakte Abbildung erfährt. Dabei hat er sich, um den epischen Text und den mathematischen Subtext Vers für Vers miteinander zu verzahnen, systematisch der Methode der Gemetrie bedient, das heißt, er hat die Namen der epischen Akteure sowie geographische Bezeichnungen aller Art und sogar komplexe Zeichen (wie beispielsweise lateinische Zitate) in numerische Codes umgewandelt und diese Faktoren – ebenso wie alle im Text vorkommenden Numeralia – im Modell der expandierenden Sphäre als Faktoren seiner mathematischen Konstrukte verwendet. Dies soll hier – vor der entsprechenden Analyse der auf Spanien bezogenen Textstellen – mit drei Musterfällen belegt werden. Nehmen wir zum Beispiel die Verse *Paradiso* XXX 37-39, in denen Dante den Augenblick schildert, in dem Beatrices ‚Stimme‘ ihm verkündet, sie hätten soeben den physischen Kosmos verlassen und tauchten gerade in den ‚Himmel reinen Lichts‘ ein, das heißt in das Unendliche, wo Gott, umkreist von den neun Engelshierarchien, seinen Sitz hat:

13683	con atto e voce di spedito duce	13684
13684	ricominciò: „Noi siamo usciti fòre	13685
13685	del maggior corpo al ciel ch'è pura luce.“	13686

Innerhalb des Segments [*voce*] erreicht das zugrundeliegende kosmologische Modell Maße, die ausschließlich mit den Zahlenwerten 61 (BEATRICE) und 42 (DANTE) zusammen mit einem dezimalen Modifikator (hier $10^9 \triangleq 10^{\text{Beatrice}}$) definierbar sind:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
13.683,3691	2.562.000.000.000	1.341.460.063.000
	$(61 \cdot 42) \cdot 10^9$	

Das eigentliche Ziel, das Dante mit der Kombination von Gematrie und Geometrie verfolgt, zeigt sich in denjenigen Diagrammen, in denen mit Hilfe der Codes zusätzlich die Schlüssel der poetisch-kosmologischen Theorie, nämlich das ‚Prinzip der Kreismessung‘ (also die Werte π und $\sqrt{\pi}$) oder die Formel des *enigma forte* π/φ , als charakteristische Faktoren exponiert werden. Dabei erscheint die Wurzel der Kreiszahl meist in der Formel $2/\sqrt{\pi}$, welche das Verhältnis zwischen Durchmesser $d = 2$ im sogenannten Einheitskreis ($r = 1$ und $A = \pi$) und der Seite $a = \sqrt{\pi}$ des flächengleichen Quadrats definiert. Einen illustrativen Beleg für diese Beobachtung bietet die Terzine *Paradiso* XXVI 43-45, in der Dante dem Geist des Heiligen Johannes erklärt, der Evangelist habe ihm, gleich am Anfang seiner ‚hohen Botschaft‘, die das *arcano* (!) vom Himmel aus unten auf der Erde ‚hinausschreie‘, die Wahrheit offenbart:

13115	„Sternilmi tu ancora, incominciando	13116
13116	l’alto preconio che grida l’arcano	13117
13117	di qui là giù sovr’a ogn’altro bando.“	13118
13118	E io udi’ [...].	13119

Der Code des Namens GIOVANNI ($\triangleq 87 = 7 + 9 + 14 + 21 + 1 + 13 + 13 + 9$) erlaubt uns, genau am Anfang des Segments, das auf die ‚Botschaft‘ (des Evangeliums) verweist, ein Diagramm zu rekonstruieren, dessen Transformierbarkeit in eine Zweierstruktur zusätzlich die auditive Rezeption durch Dantes Ohren (*io udi’*) abstrakt abbildet:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
13.116,08107	2.256.380.186.000	1.181.437.903.000
		$2\pi \cdot 87^{12} \cdot 1/10^{12}$
		$(\pi \cdot 87^{12} \cdot 1/10^{12}) + (\pi \cdot 87^{12} \cdot 1/10^{12})$

Das Ergebnis kann weiter umgewandelt werden, wobei die vierte Wurzel von π eine besonders eindrucksvolle Chiffre des *arcano* darstellt:

$$\{[(\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3) \cdot (\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3)] \cdot [(\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3) \cdot (\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3)]\} + \\ \{[(\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3) \cdot (\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3)] \cdot [(\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3) \cdot (\sqrt[4]{\pi} \cdot 87^3)]\}$$

Bereits im zweiten Gesang lässt der Dichter seine zukünftige Führerin Beatrice zum ersten Mal auftreten, und zwar in imaginierter Form. Ab Vers *Inf.* II 53 berichtet Vergil seinem Zögling, wie eine ‚schöne, selige Frau‘ vom Himmel zu ihm in den Limbus herabgestiegen sei, um ihn in den von den himmlischen Mächten beschlossenen Plan zur Errettung des ‚im dunklen Wald‘ seiner Lebenskrise ‚verirrten‘ Dante einzuweihen:

188 E donna mi chiamò beata e bella. 189

Wenn wir die stereometrischen Maße, die das kosmologische Modell des Epos an der vorliegenden metrischen Position erreicht, mit dem gematrishen Zahlenwert von VIRGILIO $\triangleq 97$ ($= 21 + 9 + 17 + 7 + 9 + 11 + 9 + 14$) analysieren, entdecken wir genau innerhalb der auf Vergil bezogenen pronominalen Referenz *mi* ein Diagramm, in dem die mathematische Chiffre des demnächst von Beatrice ihrem poetischen Diener verkündeten ‚Boten Gottes‘ exponiert wird:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
188,3495146	6.681.800,669	3.498.582,649
$1/515 \cdot 97 \cdot 1.000$	$(1/515 \cdot 97)^3 \cdot 10^9$	
188,3362707	6.680.391,272	3.497.844,69
$\pi/\varphi \cdot 97$	$(\pi/\varphi \cdot 97)^3$	

Zwischen den beiden Einzelergebnissen liegen noch die Maße der durch die Formeln $61/\pi$ und $\varphi/8,3$ definierten zweiten und dritten Ausprägung der insgesamt vier Varianten des *enigma forte*. Damit besagt die gesamte Konstellation von Text und Subtext, dass mit dem von Beatrice an Vergil gerichteten ‚Ruf‘ die Rettungsaktion zugunsten ihres Dichters beginnt.

Dante hat die vierfache Formel seiner Theorie eines harmonischen Kosmos in zahlreichen ähnlichen Diagrammen gestaltet, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass er in der Symbiose von Dichtung und Wissenschaft die Erfüllung seiner Existenz als *poeta-filosofo* gesehen hat. Daraus kann geschlossen werden, dass er den von Beatrice prophezeiten Retter der Menschheit namens „*un Cinquecento Diece e Cinque*“ mit sich selbst als dem Erfinder dieser Figur identifiziert. Das dem Jenseitswanderer von seiner Führerin aufgebene ‚starke Rätsel‘ erweist sich somit als zentrales Instrument der poetisch-mathematischen Komposition des Epos und zugleich – für uns Leser – als ‚starker Schlüssel‘ zur Dekodierung des allegorischen Schriftsinnes. Zur weiteren Überprüfung des hier lediglich

anhand einiger weniger Musterfälle exemplifizierten hermeneutischen Verfahrens soll nun gezeigt werden, dass Dante mit den genannten spanischen Ortsnamen ebenfalls die Absicht verbunden hat, die mathematische Formel seiner Welterklärung, speziell das *principio per misurar lo cerchio*, in immer neuen ikonischen Diagrammen vorzuführen.

4. Spanische Toponyme in Dantes poetischer Kosmologie

4.1. *Sobilia*

Die oben zitierte Strophe *Inf.* XX 124-126, in der die südspanische Stadt erwähnt wird, hat im metrischen Corpus folgende Positionen inne:

2686	„Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine	2687
2687	d'amendue gli emisperi e tocca l'onda	2688
2688	sotto Sobilia Cain e le spine“. ⁹	2689

Zur Analyse benötigen wir die gematrischen Werte der beiden Namen $SOBILIA \triangleq 64 (= 18 + 14 + 2 + 9 + 11 + 9 + 1)$ und $CAIN \triangleq 26 (= 3 + 1 + 9 + 13)$. Genau in der Position der betonten Silbe des Segments [*Sobilia*] lässt sich mit dem Divisor $64/26 (= \text{Faktor } 26/64)$ folgende sphärengeometrische Vermittlung des ‚Prinzips der Kreismessung‘ identifizieren, wobei die Aufteilung des Ergebnisses in eine Zweierstruktur mit dem episch vermittelten Bild der zwei Hemisphären korrespondiert:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
2.688,272202	19.427.625.540	10.172.280.950
	$\pi^6 \cdot (26/64)^{12} \cdot 10^{12}$	
$[(\sqrt{\pi} \cdot 26/64) \cdot (\sqrt{\pi} \cdot 26/64) \cdot 100]^3 \cdot [(\sqrt{\pi} \cdot 26/64) \cdot (\sqrt{\pi} \cdot 26/64) \cdot 100]^3$		

Am Ende derselben Position ist im Modell der *Commedia* eine Konstellation von Maßen zu beobachten, die Dante offenbar zusätzlich bei der Formulierung des Wortlauts der Terzine inspiriert hat. Dies belegt das folgende Diagramm, das zusammen mit dem Wert π beziehungsweise $\sqrt{\pi}$ auf die je 180° der beiden Hemisphären zugeschnitten ist:

⁹ Mit der Lesart *Cain* statt *Caino*, wie die anderen Editionen schreiben, folge ich der kritischen Ausgabe von Lanza (1996) – eine Lösung, die durch meine unten folgenden Berechnungen als richtig bestätigt wird.

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
2.688,842848	19.440.000.000	10.178.760.200
		$(\pi \cdot 180^2) \cdot 10^5$
		$[(\sqrt{\pi} \cdot 180) \cdot (\sqrt{\pi} \cdot 180)] \cdot 10^5$

Die zwei Ergebnisse zeigen, dass die Hinweise auf *Sobilia*, *Cain* und die Hemisphären, die im Kontext der fraglichen Szene völlig erratisch wirken, vom Dichter ad hoc erfunden worden sind, weil ihm die aktuellen Maße seines sphärengemmetrischen Modells die notwendigen mathematischen Bedingungen boten, mit Hilfe der Schlüssel 26/64 und 180 die beiden durch die Zahl π definierten Figuren zu entwerfen. Dass es Dante bei den obigen zwei Diagrammen tatsächlich darum ging, seine wissenschaftlichen Bemühungen um die Zahl π zu dokumentieren, können wir noch genauer ermitteln, indem wir die in der Position 2.688 in enger metrischer Nachbarschaft stehenden Ergebnisse in eine approximative Gleichung bringen und diese dann nach π auflösen:

$$\begin{aligned}\pi^6 \cdot (26/64)^{12} \cdot 10^{12} &\approx (\pi \cdot 180^2 \cdot 10^5) \cdot 6/\pi \\ \pi^6 &\approx (64/26)^{12} \cdot 180^2 \cdot 6 \cdot 1/10^7 \approx 962,0015521 \\ \pi &\approx \sqrt[6]{962,0015521} \approx 3,141926072\end{aligned}$$

Die mittels des Abgleichs der beiden Resultate erzielte Näherung für π weist eine Differenz von nur 0,0003 gegenüber 3,1415926 auf. Die bemerkenswerte Präzision dieses Werts erscheint mathematikhistorisch problematisch, sie ist aber durch das auf den poetischen Zeichen der Protagonistin Beatrice beruhende π -Intervall abgesichert.

4.2. *Spagna, Sibilia, Setta*

Die drei Verse der Textstelle *Inf.* XXVI 103-111, in der die genannten Toponyme vorkommen, nehmen folgende Positionen ein:

3535	L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna	3536
	[...]	
3542	da la man destra mi lasciai Sibilia;	3543
3543	da l'altra già m'avea lasciata Setta.	3544

Für die Analyse des Verweises auf den Ländernamen benötigen wir die gemetrische Korrespondenz SPAGNA $\triangleq$ 55 (= 18 + 15 + 1 + 7 + 13 + 1). Mit Hilfe des Operators 55 lassen sich zwei den Wert $\sqrt{\pi}$ isolierende Diagramme bestimmen, und zwar eine Figur am Anfang und die zweite

unmittelbar nach dem Ende des Verses, sozusagen – im Sinne des Wortlauts – ‚an den beiden Ufern‘ der metrischen Position:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
3.535,151362	44.179.829.970	23.132.504.880
		$\sqrt{\pi} \cdot (1/55)^{12} \cdot 10^{31}$ $[(\sqrt{\sqrt{\pi}} \cdot \sqrt{1/55}^6) \cdot (\sqrt{\sqrt{\pi}} \cdot \sqrt{1/55}^6) \cdot 10^{31}]$
3.536,03267	44.212.880.130	23.149.809.900
		$4/\pi \cdot 1/55 \cdot 10^{12}$ $[(1/\sqrt{\pi} \cdot \sqrt{1/55} \cdot 100^3) + (1/\sqrt{\pi} \cdot \sqrt{1/55} \cdot 100^3)] \cdot$ $[(1/\sqrt{\pi} \cdot \sqrt{1/55} \cdot 100^3) + (1/\sqrt{\pi} \cdot \sqrt{1/55} \cdot 100^3)]$

Die Zahlenwerte der beiden im Zitat erwähnten Städtenamen lauten wie folgt: SIBILIA $\triangleq 59$ ($= 18 + 9 + 2 + 9 + 11 + 9 + 1$) und SETTA $\triangleq 62$ ($= 18 + 5 + 19 + 19 + 1$). Für unsere Suche nach einem geeigneten Analyse-schlüssel ist eine weitere Vorüberlegung anzustellen. Odysseus bringt seine beiden ‚Hände‘ in derart auffälliger Weise ins Spiel, dass wir seine Beschreibung wie folgt in eine Formel fassen können:

$$\text{SETTA: links} - \text{ULISSE} - \text{rechts: SIBILIA} \triangleq 62 - 81 - 59.$$

Wenn wir die geographisch begründete Disposition der gematrischen Codes 62-81-59 als die Zahl 628159 lesen und diesen Wert als Operator verwenden, entdecken wir in den beiden fraglichen metrischen Positionen zwei Diagramme, in denen erneut das ‚Prinzip der Kreismessung‘ als charakteristischer Rest zum Vorschein tritt, wobei die binäre Struktur der Ergebnisse auf Odysseus‘ ‚Hände‘ anspielt:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
3.542,637186	44.461.082.340	23.279.768.280
		$2\sqrt{\pi} \cdot (1/628159)^9 \cdot 10^{62}$ $[\sqrt{\pi} \cdot (1/628159)^9 \cdot 10^{62}] + [\sqrt{\pi} \cdot (1/628159)^9 \cdot 10^{62}]$

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
3.543,935171	44.509.970.470	23.305.366.040
		$\pi^6 \cdot 628159^8 \cdot 1/10^{39}$ $[(\pi^3 \cdot 628159^4) \cdot (\pi^3 \cdot 628159^4)] \cdot 1/10^{39}$

Diese abstrakten Zeichen repräsentieren das von Odysseus angeführte Motiv der Suche nach *canoscenza* ‚Erkenntnis‘ (*sic*, V. 120 = 3.552), womit aber Dante letztlich den eigenen Wissensdrang in mathematischer Gestalt präsentiert. Nebenbei sei bemerkt, dass das vorliegende und das vorhergehende Ergebnis nicht zuletzt von der Tatsache abhängen, dass der Autor sich der unterschiedlichen Codes der beiden (im Altitalienischen geläufigen) phonetischen Varianten des Städtenamens – zuerst *Sobilia*, dann *Sibilia* – bedient hat, um seine Berechnungen durchführen zu können. Ergänzend zu den obigen Befunden muss nun aber noch erwähnt werden, dass der Operator 628159 in der unmittelbar nachfolgenden Position eine weitere Figur mit $\sqrt{\pi}$ als Zeichen des Strebens nach Weisheit zutage fördert:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
3.544,307639	44.524.005.980	23.312.715.010
	$2/\sqrt{\pi} \cdot 628159^2 \cdot 1/10$	
	$(1/\sqrt{\pi} \cdot 628159^2 \cdot 1/10) + (1/\sqrt{\pi} \cdot 628159^2 \cdot 1/10)$	

An der entsprechenden Textstelle *Inf.* XXVI 112 f. hebt Odysseus in seiner Erzählung gerade an, seine ‚Brüder‘, mit denen er nach Überwindung von ‚hunderttausend Gefahren‘ am westlichen Rand der bewohnten Erde angekommen ist, dazu aufzufordern, mit ihm die Fahrt hinaus auf die Weiten des Ozeans zu wagen, um die unentdeckte Welt zu erforschen:

3544	O frati – dissì –, che per centomilia	3545
3545	perigli siete giunti a l'occidente ...	3544

Nun stellt sich die Frage, warum das obige, auf dem Operator 628159 $\triangleq$ SETTA–ULISSE–SIBILIA beruhende $\sqrt{\pi}$ -Diagramm an dieser Textstelle auftaucht, die inhaltlich nicht mehr zu dem durch die Städtenamen *Sibilia* und *Setta* evozierten Bild gehört. Um dieses Problem zu lösen, empfiehlt es sich, eine andere Frage zu stellen: Weshalb hat Dante hier in drei aufeinander folgenden Fällen das ‚Prinzip der Kreismessung‘ in Szene gesetzt? Die Antwort liefert das folgende Diagramm:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
3.544,907702	44.546.623.970	23.324.557.770
$(\sqrt{\pi} + \sqrt{\pi}) \cdot 10^3$		

Der Wert $2\sqrt{\pi} = 3,5449\dots$ beziehungsweise die Formel $(\sqrt{\pi} + \sqrt{\pi})$, das heißt der rechnerische Schlüssel der *quadratura circuli*, manifestiert sich hier bereits auf der Ebene des Durchmessers in reiner Form; denn es sind keine anderen Faktoren (außer dem dezimalen Modifikator 10^3) im Spiel. Das paradigmatische Diagramm ist im epischen Wortlaut dem am Ende der Position 3.544 stehenden geographischen Konzept *occidente* zugeordnet. Der ‚Westen‘ der bewohnten Welt, genauer gesagt der Atlantik unterhalb von Sevilla, galt Odysseus und der gesamten antik-mittelalterlichen Welt als Inbegriff der ‚Gefahr‘, weshalb das Überschreiten der Säulen des Herkules Richtung Weltmeer als Hybris geächtet war. Mittels dieser allegorischen Zuschreibung des mathematischen Konstrukts hat Dante offenbar zum Ausdruck bringen wollen, dass er das eigene Projekt einer auf die Erforschung der Kreiszahl bezogenen ‚philosophischen‘ Durchdringung seiner Dichtung ebenfalls als ein Unterfangen voller Risiken angesehen hat, in seinen Worten als einen „cammino alto e silvestro“ (*Inf.* II 142).

4.3. Gade

Wegen des inhaltlichen Zusammenhangs sei hier gleich die Betrachtung der Verse *Paradiso* XXVII 82-84 angeschlossen, in denen Dante – ca. 10.000 Verse später, bei seinem Blick aus der Sphäre des Fixsternhimmels auf die Erde – an Odysseus’ Fahrt über Cádiz hinaus erinnert:

13296	sì ch’io vedea di là da Gade il varco	13297
13297	folle d’Ulisse, e di qua presso il lito	13298
13298	nel qual si fece Europa dolce carco.	13299

Zur Analyse dieser Positionen sind neben den Zahlenwerten 42 (DANTE) und 81 (ULISSE) noch die Codes der beiden anderen im Text erwähnten Namen erforderlich, nämlich GADE $\triangleq 17$ ($= 7 + 1 + 4 + 5$) und EUROPA $\triangleq 72$ ($= 5 + 20 + 17 + 14 + 15 + 1$). Da bei dem bis zur Hälfte der Terzine entwickelten Bild nur die drei Terme *io* (DANTE), GADE und ULISSE beteiligt sind, soll als Operator zunächst das Produkt der entsprechenden Zahlenwerte 42, 17 und 81 erprobt werden. Dieser Ansatz führt uns innerhalb der metrischen Grenzen des Segments [*folle d’Ulisse*] erneut zu einem Diagramm mit exponiertem ‚Prinzip der Kreismessung‘:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
13.297,18622	2.351.144.126.000	1.231.056.185.000
	$2\pi \cdot (42 \cdot 17 \cdot 81)^6 \cdot 1/10^{17}$	

Mit Bezug auf die im Verb *vedea* angesprochenen Augen des irdischen Betrachters kann die Reihe der ikonischen Faktoren in ein zweifach gestaffeltes Ensemble aus binären Strukturen umgewandelt werden:

$$2\pi \cdot (42 \cdot 17 \cdot 81)^6 = (\pi + \pi) \cdot (42 \cdot 17 \cdot 81)^6 = \\ \{[\sqrt{\pi} \cdot (42 \cdot 17 \cdot 81)^3] \cdot [\sqrt{\pi} \cdot (42 \cdot 17 \cdot 81)^3]\} + \\ \{[\sqrt{\pi} \cdot (42 \cdot 17 \cdot 81)^3] \cdot [\sqrt{\pi} \cdot (42 \cdot 17 \cdot 81)^3]\}.$$

Was nun den Inhalt der gesamten Terzine angeht, sehen wir, dass der Dichter eine lokale Disposition dreier Punkte fixiert, nämlich:

ULISSE (81): *jenseits* – GADE (17) – *diesseits*: EUROPA (72)

Die geographische Anordnung ist in die numerische Sequenz 81-17-72 und damit in die Zahl 811772 überführbar. Wenn nun – gemäß dem Wortlaut des Textes – zusätzlich noch DANTE und dessen Augen mit der Formel $(42 \cdot 2)$ in Rechnung gestellt werden, ergibt sich folgender, die gesamte Szene als numerischen Ausdruck abbildender Operator: $(811772 \cdot 42 \cdot 2)$. Mit Hilfe dieses Schlüssels lässt sich im vorliegenden Fall ein Diagramm identifizieren, in dem Beatrices *enigma forte* – das heißt die Formel φ/π – als charakteristischer Rest erscheint, wobei das Gesamtergebnis erneut durch den Faktor 2 als ikonischen Repräsentanten der Augen des Jenseitswanderers modifiziert erscheint:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
13.298,05327	2.351.604.078.000	1.231.297.016.000
	$2 \cdot 1/515 \cdot (811772 \cdot 42 \cdot 2)^3 \cdot 1/10^9$	
13.297,74157	2.351.438.724.000	1.231.210.437.000
	$2 \cdot \pi/\varphi \cdot (811772 \cdot 42 \cdot 2)^3 \cdot 1/10^{12}$	
	$[\pi/\varphi \cdot (811772 \cdot 42 \cdot 2)^3 \cdot 1/10^{12}] + [\pi/\varphi \cdot (811772 \cdot 42 \cdot 2)^3 \cdot 1/10^{12}]$	

Auch dieses Ergebnis zeigt, dass der Dichter eine allegorische Beziehung zwischen dem Forscherdrang des griechischen Helden und der eigenen Suche nach den abstrakten Grundlagen des Kosmos gestalten wollte.

4.4. *Ibero*

Die Bezeichnung *Ibero* für Spanien oder die gesamte Iberische Halbinsel findet sich in V. 3 des Exordiums von *Purgatorio* XXVII, das folgende Positionen im metrischen Corpus des Epos aufweist:

8436	Si come quando i primi raggi vibra	8437
8437	là dove il suo <i>Fattor</i> lo sangue sparse,	8438
8438	cadendo <i>Ibero</i> sotto l'alta <i>Libra</i>	8439
8439	e l'onde in <i>Gange</i> da <i>nona</i> riarse,	8440
8440	si stava il sole: onde 'l giorno se n' giva,	8441
8441	come l'angel di Dio lieto ci apparse.	8442

Der Verweis auf *Ibero* erscheint hier in ein komplexes Geflecht anderer Bezüge eingebunden, das in einem insgesamt fünf Verse einnehmenden Satzgefüge ausgebreitet wird und offenbar die epische Funktion erfüllt, als retardierender Vorspann zu der erst in Position 8.441 geschilderten Engel-Erscheinung zu dienen. Den einzelnen Termen sind folgende gematrische Zahlenwerte zuzuordnen: „Fattor [= ‚Schöpfer‘ der Sonne, ‚der sein Blut vergossen hat‘] = CRISTO $\triangleq$ 80 (= 3 + 17 + 9 + 18 + 19 + 14); IBERO $\triangleq$ 47 (= 9 + 2 + 5 + 17 + 14); LIBRA $\triangleq$ 40 (= 11 + 9 + 2 + 17 + 1); GANGE $\triangleq$ 33 (= 7 + 1 + 13 + 7 + 5). Hinzu kommt noch das explizit erwähnte Zahlwort *nona* (= 9) als Zeitpunkt der am Ganges herrschenden Mittagshitze. Aus allen genannten Werten kann folgender Operator gebildet werden: $(80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9) = 46.668.800$. Wenn wir mit diesem Schlüssel den aktuellen Stand der Expansion des kosmologischen Modells der *Commedia* untersuchen, können wir am Ende des Vorspanns erneut ein Diagramm ermitteln, das auf den Wert 2π ($= \pi + \pi$) hin ausgerichtet ist:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
8.440,941524	601.412.810.900	314.899.011.400
		$2\pi \cdot 1/(80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9)^2 \cdot 10^{26}$

Wie gewohnt kann das Ergebnis in Zweierstrukturen umgewandelt werden (wobei hier aus Platzgründen auf die Berücksichtigung des dezimalen Modifikators 10^{26} verzichtet werden muss):

$$\{[\sqrt{\pi} \cdot 1/(80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9)] \cdot [\sqrt{\pi} \cdot 1/(80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9)]\} + \\ \{[\sqrt{\pi} \cdot 1/(80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9)] \cdot [\sqrt{\pi} \cdot 1/(80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9)]\}$$

In dieser Formel finden die im Text angesprochenen Zweierparadigmata ‚Morgen‘ versus ‚Abend‘ und ‚Mittag‘ versus ‚Mitternacht‘ sowie Dantes

Blick auf das geographisch-astronomische Ereignis des 24 Stunden umfassenden Laufs der Sonne eine abstrakte Abbildung.

Unmittelbar nach dieser Stelle, wo es heißt, der Tag sei vorüber, teilt uns der Dichter mit, dass *ci* ‚uns‘ – das heißt dem Jenseitswanderer und seinem Führer Vergil – der ‚Engel Gottes‘ erschienen sei. Wenn wir als numerisches Äquivalent des Pronomens *ci* die Summe der beiden Codes 42 (DANTE) und 97 (VIRGILIO) – also $(42 + 97)$ – setzen, können wir mit diesem Schlüssel am Anfang der Position 8.441 folgende Figur bestimmen:

d	$V_{\square} = d^3 = V_{\circ} \cdot 6/\pi$	$V_{\circ} = d^3 \cdot \pi/6$
8.441,105666	601.447.896.600	314.917.382.300
		$61 \cdot 1/(42 + 97)^9 \cdot 10^{29}$

Die beiden durch diese Berechnung neben der gematrischen Formel $(42 + 97)$ zutage tretenden Zahlen sind einerseits der Wert 9 als Exponent des Operators und andererseits (insbesondere!) der Wert 61 als isolierter Restfaktor. Da die beiden Numeralia abstrakte Zeichen des Wesens (9) beziehungsweise des Namens (61) der Freundin und Führerin des Jenseitswanderers darstellen, kann der anonyme ‚Engel Gottes‘ aus dem Exordium von *Purgatorio* XXVII als Präfiguration oder Alter Ego der wenige *canti* später vom Himmel herabsteigenden Beatrice identifiziert werden. Nun stellt sich aber die Frage, ob es zwischen dem auf das Ende des Tages verweisenden Diagramm, welches die lange Einleitung mathematisch resümiert, und der in unmittelbarer Nähe befindlichen Figur mit der Chiffre des himmlischen Gesandten irgendeine Beziehung gibt. Um diese Frage zu beantworten, stellen wir die beiden eng benachbarten Ergebnisse in eine approximative Gleichung, wobei sich zeigt, dass die gesamte Formel nach π auflösbar ist:

$$\begin{aligned}
 2\pi \cdot (1/80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9)^2 \cdot 10^{26} &\approx 61 \cdot (1/42 + 97)^9 \cdot 10^{29} \\
 \pi &\approx [1/2 \cdot (80 \cdot 47 \cdot 40 \cdot 33 \cdot 9)^2] \cdot [61 \cdot (1/(42 + 97)^9)] \cdot 10^3 \\
 \pi &\approx 3,141775931.
 \end{aligned}$$

Der aus dem Abgleich der beiden Diagramme resultierende Wert 3,1417759 weist gegenüber $\pi = 3,1415926$ eine Abweichung von nur ca. 2/10.000 auf. Dieser Befund zeigt, dass Dante das ausgedehnte chronotopographische Exordium von *Purgatorio* XXVII mit dem einleitenden Hinweis auf *Ibero* = Spanien erfunden hat, um mit dem Auftritt des Engels eine der zahlreichen von ihm ermittelten Näherungswerte für die irrationale Größe π in der *poiesis* des oben zitierten Textstücks zu verarbeiten und

auf diesem Wege erneut seine unentwegte Suche nach dem *principio per misurar lo cerchio* zu dokumentieren. Nicht zuletzt konnte er damit gleichzeitig den ungewöhnlich avancierten Stand der eigenen mathematischen Kenntnisse gebührend herausstellen. In der Tat, von den oben beschriebenen Befunden dürfte vor allem das zuletzt ermittelte Ergebnis, nämlich der nur um 2/10.000 abweichende Näherungswert für π , wohl kaum einer rein zufälligen Konvergenz von stereometrischen Maßen, gematriscen Codes und mathematischen Schlüsselzahlen der Kreisberechnung zuzuschreiben sein.

5. Fazit

Die oben dargebotenen Analysen zeigen, dass der Dichter die im Wortlaut seines epischen Textes angeführten geographischen Referenzen auf Spanien als Instrumente eines in der metrischen Tiefenstruktur der *Commedia* entwickelten mathematischen Modells des Kosmos verwendet hat. Zusammen mit meinen früheren Arbeiten wird somit durch die neuen Exempla einer *Lectura Dantis geometrica* folgende generelle Erkenntnis bestätigt: Im Gegensatz zum Prinzip der *pluralitas*, das die im Wortlaut des Jenseitsberichts geschilderten Begegnungen, Gespräche, Bilder und Gedanken beherrscht, ist der im mathematischen Subtext des Epos entfaltete geheime Schriftsinn durch und durch vom antonymen Konzept der *unitas* geprägt. Mit der im Werk realisierten Vereinigung zweier derart konträrer Ansätze ist Dante ganz dem aus Gegensatzpaaren konstruierten Weltbild der Pythagoreer verpflichtet. Dies fügt sich im Übrigen zu der oben erläuterten Beobachtung, dass der Dichter – mittels der numerischen Trias 9-16-25 – sowohl den chronologischen Rhythmus der in der *Vita Nova* erzählten Liebesgeschichte als auch die Struktur der in der *Commedia* beschriebenen Räume der Jenseitsreiche im Einklang mit dem Lehrsatz $a^2 + b^2 = c^2$ gestaltet hat. Dantes Kompositionstechnik kann somit zusammenfassend als *poiesis pythagorica* bezeichnet werden.

Zum obersten Grundsatz einer solchen Symbiose von Dichtung und Wissenschaft hat der *poeta-filosofo* selbst die gedankliche und kompositorische Beziehung bestimmt, die aus seiner Sicht zwischen dem epischen *iter mentis ad Deum* und der mathematischen Erforschung des ‚Prinzips der Kreismessung‘ besteht. Auf diesen Zusammenhang lässt Dante bereits in einer der in der *Vita Nova* (*cap.* XII) geschilderten Visionen niemand Geringeren als seinen poetischen Herrn, Gott Amor, mit Worten hinweisen, die

von Euklids berühmter Definition des Kreises inspiriert sind: „Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes [...]“. In seiner Eigenschaft als Alter Ego der Protagonistin Beatrice und damit gleichzeitig als Verkörperung der Dichtung präsentiert Amor mit seiner abstrakten Selbstdefinition eine Art poetologischer Präambel zu dem *opus maius*, in dem Dante Poesie und Geometrie einer vollkommenen Einheit von Inhalt und Form zugeführt hat.

Den beiden Ebenen der Komposition können die Termini *sensus litteralis* und *sensus allegoricus* zugeordnet werden, die der Dichter selbst in einem ebenfalls als selbstbezügliches Zeugnis angelegten Brief an Cangrande della Scala als Schlüssel zum *sensus polisemos* der *Commedia* präsentiert hat (cf. ed. Cecchini 1995). Die parallele Entfaltung des sprachlichen und des mathematischen Symbolisierungssystems dürfte sich schließlich auch noch mit Hilfe der beiden Begriffe *Kommunikation* und *Repräsentation* beschreiben lassen. Mit diesem an Gerhard Penzkofer Arbeit angelehnten terminologischen Zugriff können wir nämlich die Ergebnisse des vorliegenden Beitrags wie folgt zusammenfassen: Dante konzipiert die im Wortlaut seines Epos *kommunizierten* geographischen Bezeichnungen nicht schlicht als rein toponymische Zeichen, vielmehr erhebt er sie gleichzeitig zu numerischen Größen, deren semiotische Funktion darin besteht, zentrale Faktoren einer „unter dem Schleier der seltsamen Verse verborgenen Lehre“ zu *repräsentieren*.¹⁰

¹⁰ Cf. die metapoetische Apostrophe an den Leser in der berühmt-berüchtigten Terzine *Inf.* IX 61-63 und meine Deutung dieser Textstelle (Pötters 2004).

Bibliographie

- Alighieri, Dante (1932): *La Vita Nuova*. Edizione critica per cura di Michele Barbi. Firenze: Bemporad.
- (1996): *La Commedia*. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini, a cura di Antonio Lanza. Anzio: De Rubéis.
- (1991-97): *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori.
- (1995): *Epistola a Cangrande*, a cura di Enzo Cecchini. Firenze: Giunti.
- Arce, Joaquín (1976): „Spagna.“ In: *Enciclopedia Dantesca*. Vol. 5, s.v. Roma: Treccani (jetzt auch <http://www.treccani.it/enciclopedia/spagna_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>).
- Gizzi, Corrado (1974): *L'astronomia nel Poema Sacro*. Napoli: Loffredo.
- Hardt, Manfred (1989): „I numeri nella poetica di Dante.“ In: *Studi Danteschi*. Vol. 61, 1-27.
- Pötters, Wilhelm (2004): „La dottrina sotto 'l velame (*Inf.* I 61-63). Ermetismo ed ermeneutica.“ In: Giosuè Lachin und Francesco Zambon (Hg.): *OBSCURITAS. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno di Bressanone. Trento: Università di Trento, 213-256.
- (2008): „*L'enigma forte* di Dante: un caso di polisemia poetica.“ In: *Studi Danteschi*. Vol. 73, 1-17.
- (2011): „Circolarità e armonia. Principî geometrici nella poesia medievale dai Siciliani a Dante.“ In: Claudio Bartocci, Piergiorgio Odifreddi (Hg.): *La matematica*. Vol. 3: *Suoni parole forme*. Torino: Einaudi, 703-762.
- (2013): „Il nome Beatrice *in su lo nove*. Poesia e poetica nel cap. VI della *Vita Nova*.“ In: *Letteratura Italiana Antica*. Vol. 12, 129-162.

**Pluralisierung, Inversion, Utopie.
Doppelbödige Exemplarität im *Libro de buen amor* des
Arcipreste de Hita**

1. Einleitung

El Libro de buen amor ist einer der irritierendsten und komplexesten Texte des spanischen, ja letztlich des europäischen Spätmittelalters. Sowohl formal als auch thematisch entzieht er sich jeder klaren Zuordnung. Zwischen Repräsentation und Kommunikation ergeben sich immer wieder Zerklüftungen. Formal tritt er zunächst als eine fiktionale autobiographische Erzählung auf. Ein Ich-Erzähler, der sich selbst mehrfach namentlich als Autor, als Arcipreste de Hita bezeichnet, berichtet von verschiedenen Liebes-Abenteuern, die ihn offenbar in jenes Gefängnis gebracht haben, aus dem heraus er zu seinen Lesern spricht.¹ Doch die damit angedeutete narrative Ordnung wird immer wieder unterbrochen. Über lange Strecken hat man den Eindruck, eher eine lose Sammlung ganz unterschiedlicher Textsorten zu lesen: Zahlreiche Subplots, Exempla, Fabeln, Gedichte, Gebete und gelehrte Abhandlungen folgen einander oft ohne eine erkennbare narrative Motivation. Und am Ende franst der Text gar völlig aus; der Autor scheint dort ganz auf ein narratives Band zu verzichten. Formal stellt der Text also ein hochkomplexes Gebilde dar, das zwischen *narratio* und *compilatio* oszilliert.

Ähnlich unfassbar ist der Text auf der thematischen Ebene. So wird zwar immer wieder eine didaktische Funktion benannt, also die Exemplarität des Gelesenen. Doch zugleich erzeugt der Autor auch immer wieder Irritationen darüber, worin eigentlich die dargebotene Lehre besteht. Die anfangs eingeführte (orthodoxe) Gegenüberstellung des *buen amor* und des *amor loco* – also der guten, da himmlisch-geistigen und der schlechten, da irdisch-körperlichen Liebe (Ruiz 1972: 60) – wird geradezu systematisch zerschrieben. Der *buen amor* wird immer wieder anders definiert, sodass die

¹ Zur Fiktionalität der Ich-Instanz cf. schon Gumbrecht 1972: 25-41. Für eine insgesamt sehr gute Einführung in den Text und seine literartechnischen Besonderheiten cf. *ibid.*: 9-48.

klaren Oppositionen ins Gleiten geraten und man allenthalben auf Selbstwidersprüche stößt. Mit gutem Recht kann man deshalb von einem „sly text“ sprechen, wie dies etwa Martha M. Daas getan hat (Daas 2005: 165).² Zudem entfaltet der Text eine extreme Vielfalt an Themen, zu denen er sich wiederum auf die unterschiedlichste Weise belehrend äußert.

In der Forschung gibt es deshalb nach wie vor zwei offene Hauptfragen. Erstens: Handelt es sich bei dem *Libro de buen amor* überhaupt um ein Buch, also um ein einheitliches, narrativ durchkomponiertes Werk, oder ist es nur eine zufällige Sammlung von Gelegenheitstexten, die nachträglich in eine kursorische narrative Rahmung gebracht wurden? Oder anders formuliert: Repräsentiert und kommuniziert die Makroordnung etwas oder nicht? Und zweitens: Zielt der *Libro de buen amor* darauf ab, die zeitgenössisch vorherrschenden Machtstrukturen, Ordnungen und Dogmen zu bestätigen oder sollen diese eher unterlaufen werden; kurz: kommuniziert der Text Orthodoxie oder Subversion?

Im Folgenden möchte ich eine Deutung vorschlagen, die beide Fragen auf neue Weise zu lösen vermag. Dies gelingt, wenn man erkennt, dass sich der Text in die Tradition der Exempelsammlungen einschreibt und dabei subtile Transformationen am Traditionsbestand vornimmt. Obwohl die Forschung mehr und mehr Hinweise auf den Buchcharakter des *Libro* liefert³ und auf dieser Grundlage auch neue Lösungsvorschläge für die zweite Frage entwickelt,⁴ hat sie diesen intertextuellen Bezug bisher noch nicht systematisch untersucht. Deshalb entgehen ihr, wie ich zeigen werde, wesentliche Sinndimensionen des Textes. Ich werde vorführen, dass der *Libro de buen amor* frappierend präzise durchkomponiert ist. Vor allem mit seinen makrostrukturellen Ordnungsprinzipien inszeniert er besondere Formen einer doppelbödigen Exemplarität, mit denen er erstaunlich kon-

² Cf. dazu auch Ealy 2013: 94 f.; Galvez 2012: 18 f., 21, 39, 41; Hamilton 2007: 120; Brown 1998: 118.

³ Cf. etwa Galvez 2012; Vasvári 2004; Rössner 1984.

⁴ Nachdem sich in der älteren Forschung meist Deutungen gegenüberstanden, die entweder den orthodoxen oder den subversiven Charakter des *Libro de buen amor* hervorheben (cf. dazu Rössner 1984: 113 f.), stellt sich die jüngere Forschung vermehrt der Komplexität und inneren Pluralität des Textes. Dementsprechend herrschen derzeit Lektüren vor, die ihn als einen „proteischen Text“ verstehen (Ealy 2013: 94 f.), der bewusst als ein polyvalentes Gebilde konzipiert ist. Cf. dazu auch Galvez 2012: 18 ff., 21, 38, 44; Hamilton 2007: 120; Castro 2004: 494. Ich knüpfe durchaus an diese Lesarten an, treibe die Konsequenzen aber noch weiter.

struktiv und innovativ auf die spätmittelalterlichen Dominantenverschiebungen im Haushalt der Repräsentations- und Kommunikationsformen umgeht. Berücksichtigt man dies, dann erscheint nicht nur der *Libro de buen amor* in einem neuen Licht. Es ist auch eine Neujustierung der spätmittelalterlichen Wissens- und Textgeschichte sowie des Geschichtskonzepts selbst nötig.

2. Der *Libro de buen amor* als Exempelsammlung: Zur Makrostruktur

Dass der Text als eine Exempelsammlung zu lesen ist, signalisiert der Autor vielmals. So betont der Erzähler in seinen (auffallend häufigen⁵) Leseransprachen nicht nur immer wieder die didaktische Funktion der Geschehnisse. Die meisten der eingelagerten Texte werden zudem explizit als Exempla überschrieben und – mehr oder weniger definitionsgemäß – in verschiedenen Kommunikationssituationen als Textformen der *persuasio* realisiert.

In der rhetorischen Tradition der Antike und des Mittelalters wird das *exemplum* als eine kurze Geschichte definiert, die sich durch zwei Merkmale auszeichnet: ihre Indirektheit und ihre persuasive Kommunikationsfunktion.⁶ Das *exemplum* ist eine Form der ‚Andersrede‘, des *alieniloquium*, ein indirekter (und damit letztlich immer doppelbödiger) Sprechakt, der allerdings gleichwohl eine klar erkennbare didaktische Botschaft transportiert. Es handelt sich hierbei um ein „individuelles Allgemeines“, wie Peter von Moos sagt, um einen beispielhaften Einzelfall, der *per analogiam* für den jeweiligen Überzeugungszweck eingesetzt werden kann (Moos 1988b: IX). Die autoritativ vermittelte Lehre wird gleichsam über Umwege visualisiert. Es herrscht hier also immer schon ein besonderes Spannungsverhältnis, ja geradezu eine Spaltung zwischen Repräsentation und Kommunikation: Während Erstere aufgrund ihrer Indirektheit mehrdeutig sein kann, ist Letztere eindeutig. Diese Mehrdeutigkeit der Repräsentationsweise betrifft auch die Gattung, in der der exemplarische Fall präsentiert wird. So weist schon Peter von Moos darauf hin, dass es sich bei dem Exemplum nicht so sehr um eine Gattung *sui generis* handelt, als

⁵ Cf. dazu bereits Zahareas 1965: 125.

⁶ Für einen Überblick über die antiken und mittelalterlichen Reflexionen über das Exemplum cf. etwa Daxelmüller 1991; Moos 1991; Moos 1988a und 1988b.

vielmehr um eine bestimmte „rhetorische Funktion“, die letztlich alle Gattungen übernehmen können (Moos 1988a: 58).⁷

Von besonderem Interesse ist nun die Tatsache, dass diese Exempla, die die unterschiedlichsten Gattungsformen annehmen können, in der Antike und im Mittelalter zumeist nicht allein dargeboten werden. Man trifft sie vielmehr in Sammlungen an, in quasi-enzyklopädischen Kompilationen.⁸ Im Normalfall verzichten diese auf eine narrative Makro-Ordnung. Es handelt sich vielmehr um topisch bzw. kombinatorisch angeordnete Stoffreservoirs für Redner oder Prediger, aus denen diese die einzelnen Exempla je nach dem augenblicklichen Verwendungszweck herauslösen können – ganz gemäß dem topischen Wissenskonzept der Zeit.⁹ Walter Haug hat allerdings gezeigt, dass es bereits im Mittelalter auch Fälle gibt, wo die einzelnen Exempla in einen narrativen Rahmen eingelagert werden (cf. Haug 1991). Bezeichnend ist, dass diese aus dem asiatischen Raum stammen. Haug nennt das indische *Pañcatantra*, das bereits im 3.-6. Jahrhundert n. Chr. entstanden ist, sowie das Buch der *Sieben weisen Meister*, das vermutlich persischen Ursprungs ist und im 9. Jahrhundert entstand. Beide Texte, so weist er nach, wurden bereits im 12./13. Jahrhunderts ins Lateinische übersetzt und erfreuten sich im ‚Abendland‘ großer Beliebtheit (cf. *ibid.*: 270-277). Und beide Texte nutzen das zusätzliche Sinnpotential, das eine narrative Rahmung der Einzelexempla mit sich bringt. Das Verhältnis zwischen narrativer Mikro- und Makrostruktur wird bedeutungsrelevant. Damit verkompliziert sich das Spiel zwischen Repräsentation und Kommunikation, das bereits bei den Einzelexempla sehr komplex ist, noch weiter: Zum einen erhöht die narrative Großform die Offenheit des Sinnpotentials (cf. *ibid.*: 266); zum anderen ermöglicht sie die Integration von makro-narrativen Sinnstiftungsverfahren, die dem Einzelexemplum nicht (oder nur sehr bedingt) zur Verfügung stehen.

Bei seiner Skizze einer möglichen europäischen Rezeptionsschichte dieser Tradition nimmt Haug auch das spanische Spätmittelalter

⁷ Cf. dazu ausführlicher auch Moos 1988b: 22-69. Dass sich freilich durchaus einige formale Gemeinsamkeiten der Exempla herauspräparieren lassen, zeigt Daxelmüller (1991: 80 f.).

⁸ Cf. dazu vor allem die Beiträge in dem instruktiven Band von Haug, Wachinger 1991.

⁹ Cf. dazu vor allem Moos 1988b: §§ 79-88. Zum dahinterstehenden Wissenskonzept cf. vor allem Schmidt-Biggemann 1983.

in den Blick. Dabei konzentriert er sich allerdings ausschließlich auf eine andere Exempelsammlung: den *Conde Lucanor* Juan Manuels (cf. Haug 1991: 277-281). Berücksichtigt man jedoch nur diesen (so wie es bisher getan wird¹⁰), so führt dies zu einem etwas einseitigen Bild der Zeit: So weist der *Conde Lucanor* zwar, in Anlehnung an seine indisch-persischen Modelle, eine komplexe Schachtelstruktur auf, mit der die Leser zu einer Reflexion über die Wirkungsweise der Exempla gebracht werden (cf. Haug 1991: 279 f.). Peter von Moos, der an Haugs Erkenntnisse anknüpft, spricht von einer „Erzählzwiebel“ (Moos 1991: 54): Ein Rahmen-erzähler erzählt in loser Reihenfolge von den Gesprächen zwischen dem Grafen (dem titelgebenden Conde Lucanor) und seinem Ratgeber Petronius. Der Graf bittet dabei zu verschiedenen Themen um Rat und erhält als Antwort jeweils ein einschlägiges Exempel, in welchem wiederum Figuren miteinander kommunizieren und Exempla (also indirekte Erzählakte) austauschen. Der Text besteht somit aus drei Repräsentations-ebenen, die sich gegenseitig spiegeln und miteinander abgeglichen werden müssen, um das Kommunikationsziel zu erfassen. Doch obwohl dies eine Möglichkeit zur ‚Selbstreflexion‘ des Exempels schafft, bleibt die ethisch-moralische Botschaft doch stets eindeutig im Rahmen der christlichen Orthodoxie und wird auch mit dem Anspruch formuliert, im Besitz der einen christlichen Wahrheit zu sein. Der indische Relativismus und Pluralismus an Wahrheiten wird zurückgebrochen. Damit treten Repräsentation und Kommunikation auseinander. Die Repräsentationsform ist innovativ, die kommunizierte Botschaft orthodox, so wie dies häufig als Erklärungsfigur angeführt wird, um die historische Schwellenhaftigkeit spätmittelalterlicher Texte zu beschreiben.

Genau hier gilt es nun zu berücksichtigen, dass sich der *Libro de buen amor* ebenfalls in diese Tradition stellt: Auch er durchwirkt all seine Einzelepisoden mit exemplarischen Lehren, fügt sie in einer narrativen Großordnung zusammen und schachtelt dabei mehrere Kommunikationsebenen ineinander.¹¹ Ein Vergleich mit dem *Conde* enthüllt allerdings große Differenzen. Sie reagieren sehr unterschiedlich auf das spätmittelalterliche

¹⁰ Von Moos greift Haugs Anregung auf und fügt einige weitere Beobachtungen hinzu. Cf. Moos 1991: 54-57. Dazu im Folgenden mehr.

¹¹ Hamilton (2007: 118 ff.) weist bereits auf Bezüge zur Tradition der Exempelsammlungen hin, erwähnt dabei aber vor allem mögliche arabische und jüdische Bezugstexte und lässt die makrostrukturellen Ordnungsprinzipien außer Acht.

Prekärwerden bisheriger Ordnungen sowie auf die orientalischen Einflüsse, die die Erfahrung von Pluralität, zumal in Spanien, noch verstärken.¹² Während Juan Manuel sich darum bemüht zeigt, den indischen Relativismus und die Erfahrung der Vielfalt zurückzubrechen, führt Juan Ruiz genau dies weiter und fügt zudem frappierend ‚avancierte‘ Formexperimente hinzu. Es ist also ein komplexeres Konzept des (vor allem spanischen) Spätmittelalters nötig, das diese inneren Differenzen zu berücksichtigen vermag.¹³

Der auffälligste Unterschied liegt in einer viel stärkeren Pluralisierung. Im *Conde Lucanor* haben wir es zwar mit drei Erzählebenen und einer Fülle verschiedener Themen zu tun. Allerdings treten stets dieselben Gesprächspartner auf, und auch die Auflösung der „Erzählzwiebel“, also die Rückkehr von der innersten zu den äußeren Kommunikationssituationen, verläuft immer nach demselben Schema. Stets treten der Ratgeber Petronius und schließlich der Erzähler beziehungsweise der fikionalisierte Autor Juan Manuel als Belehrende auf und behalten auch das letzte Wort.¹⁴ Die textuell repräsentierte Vielfalt und Komplexität werden also zugleich formal in einer einheitlichen, repetitiven Ordnung gebändigt.

Im *Libro de buen amor* ist diese klare Trennung der Ebenen sowie vor allem die Uni-Lateralität der exemplarischen Kommunikation nicht vorhanden. Der Autor erreicht dies durch einige strukturelle Innovationen. So kreuzt er bereits auf der Rahmenebene die fiktionale Autobiographie und Aspekte einer exemplarischen *compilatio*: Er kombiniert mehrere Liebesepisoden und webt dort noch andere Textformen ein, wie etwa ein ausführliches Streitgespräch zwischen dem Ich und Amor, das als eine Psychomachie gestaltet ist, oder eine allegorische Schlacht zwischen Herrn

¹² Die Rede ist von der langen arabischen Herrschaft und der damit einhergehenden *convivencia* vieler Kulturen. Bislang wird diese spanische Besonderheit zumeist als Faktor kultureller Retardierung gelesen. Mit dem obigen Satz deute ich bereits an, dass ich eine alternative Deutung dieser Situation vorstellen werde. Im Folgenden mehr dazu.

¹³ Dass eine Vielfalt der Reaktionsweisen – *mutatis mutandis* – durchaus auch in Resteuropa vorfindlich ist, habe ich in früheren Studien gezeigt. Cf. Ventarola 2008a und 2008b.

¹⁴ Bei genauem Besehen faltet der Text noch mehr Repräsentationsebenen auf. Am Ende jedes Exempels findet sich nämlich die variierte Formel: „Juan Manuel fand, dass es ein gutes Exempel war“. Der extradiegetische Erzähler ‚zitiert‘ also in indirekter Rede den ‚Autor‘ selbst, der damit auf irritierende Weise fikionalisiert wird. Doch dies ist eine eigene Untersuchung wert.

Carnal und Dame Fastenzeit. Diese sind ihrerseits als Serien mehrerer Texte organisiert, was auch für den Prolog und den Epilog gilt. Der Text ist also gleichsam poly-narrativ und poly-seriell. Und die Exempla im engen Sinne tauchen meist in Dialogsituationen auf, in denen sich zwei Gesprächspartner gegenseitig von ihren konträren Meinungen überzeugen wollen (also in der Amorpsychomachie sowie in der ersten und letzten Geschichte erfüllter Liebe – der Endrina-Episode und der Garoça- bzw. Nonnenepisode). Man stößt dort auf ganze Reihen an Exempla, die wie in einem Ping-Pong-Spiel ausgetauscht werden.

Diese strukturellen Änderungen ziehen noch weitere nach sich. Zunächst resultiert daraus ein ständiger Wechsel der Dialogpartner, und zwar auf allen Erzählebenen, nicht nur in der innersten Kommunikationssituation, wie im *Conde Lucanor*. Besonders interessant ist dies, wenn der Ich-Erzähler als Kommentator und fiktiver Autor direkte Leserapostrophen unternimmt und sich dabei an eine Vielzahl wechselnder Lesergruppen wendet, und zwar dezidiert auch an imaginierte weibliche Leserschaften.¹⁵ Anders als im *Conde Lucanor*, der als Fürstenspiegel gedacht ist, wird der Universalitätsanspruch des Exempels offenbar so realisiert, dass der (kulturellen und geschlechtlichen) Pluralität der Leserschaft viel stärker Rechnung getragen wird: Der Text realisiert multiple Adressierungen.¹⁶ Wir haben es offenbar mit einer ‚modernisierten‘ Neufassung des mittelalterlichen *polyliber*-Gedankens zu tun.¹⁷

Mit der inszenierten Vielfalt an Dialogpartnern und Anwendungssituationen wird auch eine Vielfalt möglicher Funktionen und Wirkungen der eingesetzten Exempla durchdekliniert. Dabei deckt der Text zum einen die ganze Marge an Möglichkeiten ab, die, wie die jüngere Exempelforschung aufweist, durchaus bereits von der antiken und mittelalterlichen Rhetorik entwickelt wurden. Die Exempla changieren in verschiedenen Abschattierungen zwischen der autoritativen *persuasio* und der Anregung

¹⁵ Cf. etwa Strophe 881, 892.

¹⁶ Zum Versuch des Autors, mit dem *Libro de buen amor* auf die kulturelle Vielfalt im Spanien des 14. Jahrhunderts zu reagieren, cf. bereits Hamilton 2007: 117 ff., allerdings ohne die hier herausgearbeiteten Strukturbeobachtungen.

¹⁷ Zum mittelalterlichen *polyliber*-Ideal, also zum Ideal, mehrere Bücher in einem zu schreiben, cf. Moos 1988b: 556-568.

zum eigenen Nachdenken.¹⁸ Das Verhältnis zwischen Repräsentation und Kommunikation wird also selbst experimentell durchvariiert.¹⁹ Die Selbstreflexion des Exempels wird weit umfassender als im Conde realisiert. Dabei geht der Text aber auch über die Tradition hinaus. Dies deutet sich bereits an den oben erwähnten ‚Ping-Pong-Spielen‘ an. Aus der orthodoxen Unilateralität der exemplarischen Kommunikation ist dort eine Bilateralität geworden: Zwei Gesprächspartner versuchen sich gegenseitig mithilfe von Exempla zu überzeugen. Durch diese Kreuzung der ‚Belehrungsrichtungen‘ wird das Verhältnis zwischen *auctoritas* und Adressat grundsätzlich demokratisiert. Damit wird die Grenze zum *casus*, oder allgemeiner: zur Dialektik, fließend. Diese zielt nämlich nicht primär auf eine einseitige Belehrung ab, sondern versteht sich als Gesprächskunst. Sie unterweist in der Kunst, anhand von Beispielfällen (den *casus*) das Pro und Kontra verschiedener Streitfragen zu erörtern.²⁰ Und auch thematisch sprengt der *Libro de buen amor* die Tradition. Nicht selten wird die ursprüngliche homiletische Funktion der Exempla nämlich geradezu invertiert. So lässt der Autor das Ich oder seine Kupplerin selbst für die erotische Verführung Exempla (als Stratageme der *persuasio*²¹) einsetzen. Die indirekt kommunizierte „heilsame Lehre“ (Le Goff 1982: 37 f.) besteht (in den inneren Kommunikationssituationen) nun in der Aufforderung, alle moralischen Bedenken beiseitezuschieben.

Verkompliziert wird dies durch einige hochinteressante narrative Formexperimente, mit denen Juan Ruiz auch die klare Trennung der Kommunikationsebenen auflöst. So finden wir etwa, wie die Forschung durchaus bereits erkannt hat, erste Experimente mit einem *unreliable narrator* sowie mit narrativen Metalepsen (also ontologisch unmöglichen Sprüngen zwischen Kommunikationsebenen):²² Ohne dies zunächst kenntlich zu machen, schlüpft die Ich-Instanz immer wieder in andere Liebhaber-

¹⁸ Zur bereits ‚vorneuzeitlichen‘ Vielfalt exemplarischer Funktionen cf. bes. Moos 1988b, der sich damit gegen ein gängiges historisches Schema wendet, demzufolge erst das frühneuzeitliche Exemplum zur eigenständigen Reflexion anregt.

¹⁹ Bereits Brown (1998) liest den Text als ein Gebilde, das über die didaktische Kommunikation selbst nachdenkt. Ich knüpfe an diese Annahme an und führe sie weiter.

²⁰ Cf. Risse et al. 2007: 175-182.

²¹ Zum Stratagem-Charakter von Exempla cf. Moos 1988a: 31 f.

²² Cf. dazu bereits andeutungsweise Gumbrecht 1972: 30 ff. sowie Hamilton 2007: 121 f.

Figuren und spaltet sich dann gleichsam von sich selbst ab. Sie springt nämlich nicht selten direkt im Anschluss auf die nächsthöhere Kommunikationsebene, verwandelt sich dort in einen auktorialen Erzähler und kommentiert in der fiktiven Anrede an ganz unterschiedliche Lesergruppen das Verhalten der intradiegetischen Ichs, die rückwirkend zuweilen sogar wechselnde Namen erhalten.²³ Außerdem wenden sich manchmal Figuren aus der innersten Kommunikationsebene unvermittelt direkt an die Leserschaft, um ihnen Lektüreeinweisungen über das Buch selbst zu geben.²⁴ Mit beiden Techniken realisiert der Autor eine besondere Form doppelbödigter Exemplarität: Er destabilisiert die Erzählinstanz nicht nur, um Skepsis über ihre Autoritätsansprüche zu erzeugen und zum Nachdenken anzuregen.²⁵ Er nutzt die skizzierten Wechsel und Ebenensprünge vielmehr auch, um auf verschiedenen Kommunikationsebenen gleichzeitig unterschiedliche Botschaften zu formulieren und an verschiedene Adressaten zu richten. Damit bringt der Autor Repräsentation und Kommunikation in ein neues Verhältnis: Auch Letztere wird polyvalent und vervielfältigt sich, und zwar durchaus mit konstruktiven Absichten.

Bevor ich die kühnste strukturelle Innovation nenne, die Juan Ruiz in die Gattung der Exempelsammlungen einführt, möchte ich ein kurzes Zwischenfazit ziehen: Mit den angedeuteten Neuerungen verfährt der *Libro de buen amor* doppelgleisig. Er stellt die zeitgenössische und in Spanien besonders virulente Pluralität von Ordnungen weit sinnfälliger zur Schau als der *Conde Lucanor*. Die komplexe Makrostruktur repräsentiert gleichsam das Prekärwerden von Ordnungen selbst. Damit wird der Text zugleich aber auch zu einem Raum für zukunftsweisende meta-exemplarische und formal-ästhetische Experimente, mit denen der Autor konstruktiv auf diesen Wandel reagiert. Um der erwähnten Vielfalt und der damit einhergehenden Relativität aller Wahrheitsansprüche speziell im Spanien des 14. Jahrhunderts gerecht zu werden, weitet er den exemplarischen Diskurs und seine Einsatzmöglichkeiten stark aus. Dabei durchbricht er vor

²³ Cf. etwa das bereits vielkommentierte Ende der Endrina-Episode (Strophen 881-892), sowie die Strophen 1321-1331, die dieses Verfahren auf gedrängtem Raum wiederholen.

²⁴ Ein besonders eindrückliches Beispiel findet sich im Saphir-Exempel in den Strophen 1386-1392, dessen selbst-referentielle Aussageebene eine eigene Studie wert ist.

²⁵ So die Deutungen von Gumbrecht 1972: 30 ff. sowie von Hamilton 2007: 121 f.

allem die Grenzen zum bilateralen Dialog sowie zum literarischen Diskurs und experimentiert mit narrativen Techniken, die man für gewöhnlich erst der Moderne zuschreibt.

In diesem Zusammenhang realisiert der Autor nun noch eine weitere formale Neuerung, die von der Forschung noch gar nicht entdeckt worden ist. Berücksichtigt man diese, dann ändert sich der Blick auf den Text ein weiteres Mal. Denn hier kommt nun die Utopie ins Spiel.²⁶ Der Autor nutzt die Doppelbödigkeit des Exempels sowie die zusätzlichen Sinnpotentiale der quasi-autobiographischen Makronarration, um indirekt und vorsichtig sehr konkrete Vorschläge für Umbauten nicht nur in der Didaxe selbst, sondern auch im ethischen und sozialpolitischen Feld zu geben.

3. Utopische Mikrostrukturen: Die Verflechtung dynamischer Transversalen

Bereits Walter Haug hat erkannt, dass narrativisierte Exempelsammlungen ein neues Sinnpotential nutzen: Die Gesamtbotschaft des Textes liegt dort oft nicht in den Einzelexempla, sondern in der Zusammenfügung mehrerer (cf. Haug 1991: 269). Genau dieses Verfahren findet sich im *Libro de buen amor* ebenfalls, allerdings in besonderer Weise: Juan Ruiz verknüpft die einzelnen Exempla oder exemplarischen Episoden so miteinander, dass sich der Sinn nicht nur addiert (wie in seinen Vorgängertexten), sondern systematisch verschiebt. Das traditionelle Verhältnis zwischen Repräsentation und Kommunikation wird erneut abgewandelt: Wir haben es nun gewissermaßen mit dynamischen *glissements avant la lettre* zu tun. Unter nur vordergründig anachronistischer Verwendung eines proustschen Begriffs könnte man auch von ‚Transversalen‘ sprechen, weil sich diese Sinnverschiebungen oft über große textuelle Distanzen hinweg vollziehen:²⁷ Der Text besteht gleichsam aus einer Verflechtung zahlreicher solcher Transversalen, die sich gegenseitig spiegeln. Wir stoßen also auf eine

²⁶ Deren Aufkommen wird für gewöhnlich erst für die Renaissance veranschlagt. Cf. dazu sowie zur Legitimation des Vorverlegens Ventarola 2011: 30-38.

²⁷ Roland Barthes, mit dem man das Konzept der *glissements* für gewöhnlich assoziiert, hat sich bekanntlich stark an Proust inspiriert. Dass es kein Anachronismus sein muss, Konzepte der modernen Literaturtheorie auf frühere Texte anzuwenden, ergibt sich aus meinen Überlegungen in Ventarola 2015: Kap. 3.3. Im selben Band lege ich auch

Form durchkomponierter textueller Dynamik, die darauf hindeutet, dass es nicht ausreicht, wenn man das zeitgenössische Denken ausschließlich als ein statisches Denken im Sinne der topischen Kombinatorik begreift.²⁸

Auffällig ist nun, dass hierbei immer wieder dieselbe Dynamik realisiert wird, nämlich genau der in meinem Beitragstitel erwähnte Dreischritt aus Pluralisierung, Inversion und Utopie. Die Exempelserien, die durch intratextuelle Marker deutlich als solche gekennzeichnet werden, beginnen orthodox, pluralisieren dann ihre Botschaft, meist bis zur Inversion, und münden schließlich, mit einem utopischen Gestus, in neue semantische Zusammenschlüsse, exemplarische Wirkungsweisen oder Lehren. Damit inszeniert der *Libro de buen amor* eine ganz neue Form der Andersrede (des *alieniloquium*): Der Text repräsentiert, was noch nicht ist (so eine gängige Definition der Utopie).²⁹ Und es ist bezeichnend, dass sich solche systematischen Verschiebungen in allen möglichen – auffallend zahlreichen – Themen und auf allen möglichen Größenordnungen nachweisen lassen. Mit diesen Wiederholungsstrukturen bündigt also auch der *Libro de buen amor* Pluralität, allerdings auf eine neue, in die Zukunft gerichtete Weise. Die Opposition zwischen Orthodoxie und Subversion wird konstruktiv aufgelöst, indem die Semantik beider Begriffe selbst verändert wird.

Am Beispiel der Liebesthematik, also der Hauptthematik des Buches, möchte ich kurz vorführen, wie man sich das vorzustellen hat. Es handelt sich hierbei nicht um Exempla im engen Sinne, sondern um exemplarische Episoden. Wie bereits erwähnt, erfüllen diese jedoch von Moos' Definition des Exemplums als „rhetorische Funktion“ und bieten

eine Neulektüre Prousts vor, bei der ich genau die bislang übersehenen Dynamiken in seinen Leitmotiven aufweise. Cf. *ibid.*: Kap. 5. Zum Begriff der „transversales“ cf. Proust 1989: 606.

²⁸ Es frappt hier eine Analogie zum *Canzoniere* Petrarcas, für dessen Makrostruktur und ethische Dimensionen ich Ähnliches aufgewiesen habe. Cf. Ventarola 2008a. Gumbrecht (1972: 25) weist durchaus bereits auf die innere Dynamik des *Libro de buen amor* hin, verfolgt diesen Gedanken allerdings nicht weiter. Deshalb erkennt er auch nicht, dass sich genau hier der Beleg für den Buchcharakter des *Libro* verbirgt. Mehr dazu im Folgenden.

²⁹ Cf. dazu Ventarola 2011: 21.

sich deshalb für die Analyse durchaus an.³⁰ Die Pluralisierung zeigt sich bereits in der Vielzahl der Frauen, in die sich die Ich-Instanz nacheinander verliebt.³¹ Juan Ruiz geht damit deutlich über Dantes *Vita Nuova* hinaus³² und fächert eine ganze Bandbreite möglicher Liebeskonstellationen, -semantiken und -arten auf.

Dabei fällt erneut eine bestimmte Ordnung auf: Am Anfang und am Ende des Textes häufen sich Episoden unerfüllter, abgewiesener Liebe; in der Mitte jedoch findet sich eine ganze Serie erfüllter Liebesbeziehungen. Vergleicht man diese nun miteinander, so erkennt man zunächst ein klares *ascensus*-Schema, also ein deutliches Signal für die Exemplarität des Geschehens. Die jeweils geliebte Dame wird stets mit dem Vokabular der hohen, spiritualisierten Minneliebe eingeführt. Dabei werden von Mal zu Mal die religiösen Konnotationen erhöht.³³ Wie in Dantes *Vita Nuova* wird die Liebesgeschichte des Ichs damit als ein exemplarischer Weg zum Heil ausgewiesen. Diese orthodoxe Exemplarität wird allerdings in zweifacher

³⁰ Ähnliches ließe sich auch für die zahlreichen anderen Themen des Buches sowie für die Anordnung der Exempla im engen Sinne nachweisen. Die kühnsten semantischen Neuerungen finden sich meines Erachtens allerdings genau beim Thema der Liebe selbst. Deshalb konzentriere ich mich hierauf.

³¹ Trotz der oben erwähnten Rollenwechsel des Ichs bleibt die fiktive autobiographische Sinndimension stets erhalten und wird immer wieder aufs Neue bestätigt. Der Autor erzeugt also Kippspiele in der Gattungszuordnung selbst, und genau diese ermöglichen ihm die im Folgenden nachzuweisenden intertextuellen Dialoge und utopischen Transformationen.

³² Auch hierbei handelt es sich um eine prosimetrische fiktionale Autobiographie, die allerdings nur die Liebe zu einer Frau erzählt und mit einem exemplarischen Anspruch versieht.

³³ Besonders schön zeigt sich dies im Vergleich der folgenden Episoden: Endrina-Episode (bes. Strophen 596-611), Liebe zu einer reichen Jungfrau (bes. Strophen 910-912), Serrana-Episode (bes. Strophen 950 f.), Liebe am Tag des heiligen Markus (bes. Strophen 1321 f.), Garoça-Episode (Liebe zu einer Nonne, Strophen 1332-1507). In der Endrina-Episode liebt das Ich zunächst eine Witwe, die zudem aus seiner Nachbarschaft stammt. Die Beschreibung der Frau und der Liebesaffekte folgt dort ganz den Regeln des Minnediskurses. In der nächsten Episode, die in einem ähnlichen Ton gehalten ist, handelt es sich bereits um eine Jungfrau, also im damaligen Denkhauhalt um eine ‚unbefleckte‘ Liebe. In der Serrana-Episode finden sich erstmals explizite Anspielungen auf den religiösen Diskurs, indem der Apostel erwähnt und die religiöse Gebirgsallegorie verwendet wird. Die nächste Liebe ereignet sich an einem Tag des Kirchenkalenders und dezidiert in der Kirche während einer Messe. Und in der Garoça-Episode ist die geliebte Frau gar eine Nonne.

Weise gebrochen. Zum einen durch die Vervielfältigung der Liebesabenteuer; zum anderen durch den Fortgang der jeweiligen Liebesgeschichten, denn stets wird die aufgebaute geistige Höhe in die Schilderung sehr körperlicher Genüsse zurückgebrochen. Anders als bei Dante (und auch schon im früheren System der Minnelyrik) sind es also genau die erotisch erfüllten Liebesbeziehungen, die als ein *ascensus* gestaltet werden. Auf diese Weise inszeniert der Text eine sich ständig vergrößern Schere. Man könnte sagen, die Fallhöhe wird immer größer. Die Inversion ist überdeutlich: Das Kommunikationsziel dieser Serialisierung von exemplarischen Repräsentationen scheint zunächst eine klare Subversion vorherrschender christlicher Morallehren zu sein.

Am letzten Beispiel erfolgreicher Werbung, also am Kulminationspunkt dieser Ordnung, lässt sich jedoch zeigen, dass es dabei nicht bleibt. Denn genau hier scheint besonders deutlich auch eine Utopie durch: die Utopie einer Verbindung der beiden christlichen Hauptopponenten nämlich, der geistigen und der körperlichen Liebe. *Ratio* und *sensualitas*, *agape* und *eros* werden in ein harmonisches Verhältnis gebracht, wobei sich der Autor vor allem an der arabischen und indischen Tradition orientiert, die ja auch eines seiner formalen Vorbilder ist.

Die Inversion bedarf keiner langen Erklärung: Indem ausführlich die erfolgreiche Verführung und glückliche Liebesbeziehung zu einer Nonne geschildert wird, richtet sich der Text intertextuell deutlich gegen Andreas Capellanus' Traktat *De amore*, einem der wichtigsten mittelalterlichen Texte über die Liebe. Denn jener bezeichnet genau die Beziehung zwischen Priestern und Nonnen als die allersündhafteste (cf. Capellanus 2006: 174-178). Zugleich liefert Juan Ruiz allerdings zahlreiche Signale, mit denen er diese Episode zu einer exemplarischen Utopie umdeutet. Der erste Hinweis liegt in der zeitlichen Situierung des Geschehens: Es findet kurz nach Ostern statt, der christlichen Zeit der Erlösung und des Versprechens einer neuen harmonischen Ordnung. Sodann bezeichnet der Erzähler seine Liebe hier zum ersten Mal als eine „reine Liebe“, die ihn moralisch bessert und alle anderen Frauen vergessen lässt, die also seine problematische Promiskuität beendet:

1503. Recibíome la dueña por su buen servidor.
siempre le fui mandadoe leal amador,
mucho de bien me fizo con Dios en limpio amor;
en quanto ella fue biva, Dios fue mi guñador. (Ruiz 1972: 398)

Auf diese Weise wird die geschilderte Liebe deutlich positiviert und mit Exemplarität ausgestattet. Aufgrund des soeben angeführten Zitats deutet die Forschung besagte Beziehung meist als eine Abkehr vom *eros* zugunsten der rein geistigen *agape*.³⁴ Dabei vernachlässigt sie allerdings zahlreiche weitere Hinweise, die klar auf eine Fortdauer und Positivierung des Erotischen hindeuten. Die moralische Purifikation wird damit nicht mehr an die Vorbedingung der Entsagung des Körperlichen geknüpft. So gibt die Nonne ihren Widerstand erst auf, als die Kupplerin darauf hinweist, dass sich in der Person des Priesters geistige und körperliche Vorzüge perfekt verbinden, und zwar dezidiert solche, die Animalität und damit Sexualität konnotieren:

1485. “Señora”, diz la vieja, “yo l’ veyö a menudo:
el cuerpö ha bien largo, miembros grandes, trefudo,
la cabeça non chica, vellosö, pescuado,
el cuello non muy lengo, cabelprieto, orejudo.

[...]

1489. Es ligero, valiente, bien mancebo de días,
sabe los instrumentos e todas juglarías;
doñeador alegre.” (Ruiz 1972: 394)

In der Szene des *enamoramiento* wird zudem ihr glühender Blick betont, der den körperlichen Aspekt ihres Begehrens hervorhebt (Strophe 1502).³⁵ Und im Rückblick äußert der Erzähler keine Kritik *hieran*, sondern vielmehr am zeitgenössischen Klosterleben selbst, das die Frauen ihrer Körperlichkeit beraubt:

1499. En el nombre de Dios fui a missa de mañana,
vï estar la monja en oración: loçana,
alto cuello de garça, color fresco de grana:
desaguisado fizo qui l’ mandó vestir lana.

1500. ¡Valme, Santa María!, mis manos më aprieto:
¡quién dio a blanca rosa ábito e velo prieto! (Ruiz 1972: 396)

³⁴ Zu den verschiedenen Deutungen dieser Episode cf. Álvarez 1983.

³⁵ Zu den erotischen Aspekten des Blicks cf. Verdon 2011: 13-17.

Erneut fällt die Betonung der Animalität auf.³⁶ Damit deutet der Autor eine Umschrift des *limpio amor* an. Nachdem dessen Definitionen zuvor ständig zwischen Geistigem und Körperlichem hin- und hergeschwankt waren (also zwischen Orthodoxie und Inversion), löst sich der Widerspruch nun in einer utopischen Verbindung von *eros* und *agape* auf.

Bezeichnend ist nun, dass der Autor all dies im sakralen Raum des Klosters verortet und es sein textuelles Pendant eine Liebe in Gott nennen lässt.³⁷ Auf diese Weise lässt Juan Ruiz eine doppelte Utopie erahnen: Zum einen die erwähnte neue, holistische Liebessemantik; zum anderen aber auch die Utopie einer generell neuen, sinnlicheren, ‚natürlicheren‘ Frömmigkeit. Der Liebes-*ascensus* kulminiert somit in der utopischen Eröffnung neuer möglicher Zukünfte für die Liebessemantik und die christliche Frömmigkeit selbst. Und dass sich der Autor auch hier offenbar an arabischen und indischen Quellen inspiriert – viele orientalische Anthropologien und Formen der Spiritualität basieren auf einer harmonischen Verbindung von Körper bzw. Eros und Geist³⁸ –, signalisiert er durch verschiedene intertextuelle Verweise, etwa auf *1001 Nacht* oder die arabisches Medizin.³⁹

³⁶ Um die hier geäußerte Kritik am Klosterleben zu verstehen, muss man berücksichtigen, dass Frauenklöster in der in Rede stehenden Zeit letztlich als frühe Formen von Frauengefängnissen angesehen werden müssen. Die meisten Frauen treten nicht freiwillig ein, sondern werden, in der Regel von ihren Familien, zwangseingewiesen, und zwar häufig gerade aufgrund unerlaubter sexueller Beziehungen. Von der Forschung zur Frauenmystik und ihrem auffällig erotischen Vokabular wurde dieser Aspekt noch nicht genügend berücksichtigt.

³⁷ Cf. nochmals Strophe 1503.

³⁸ Man denke etwa an Avicennas *Kanon* oder an das indische Kamasutra. Cf. dazu auch Verdon 2011: 32 ff.

³⁹ Cf. etwa die Einleitung der Garoça-Episode in den Strophen 1332-1336. Trotaconventos beschreibt das Nonnenkloster bereits dort als Ort irdischer Sinnlichkeit und stellt dabei ein deutlich orientalisches Flair her, indem sie eine Reihe orientalischer Gewürze der Libidosteigerung ins Spiel bringt (wie etwa Knabenkraut oder Sandelholz). Und genau die damit verklausulierte Liebe bezeichnet sie sodann als *buen amor* (Strophe 1452). Satire und Utopie liegen hier eng beieinander. Es ist bezeichnend, dass der Begriff des *limpio amor* zugleich wörtlich auf Capellanus' Konzept des *amor purus* anspielt, welcher bereits dort dezidiert körperliche Aspekte beinhaltet (cf. dazu Verdon 2011: 48 f.). Für seine neue Liebesutopie kann Juan Ruiz also durchaus auch auf europäische Quellen zurückgreifen. Gerade Capellanus bricht diese Öffnung des

Diese Deutung wird bestärkt, wenn man die oben erwähnte Fraktalstruktur des Textes, also die Spiegelung zwischen den einzelnen Exempla und Episoden mitberücksichtigt.⁴⁰ Die skizzierte Sinndynamik wiederholt sich nämlich unzählige Male und wird so mit neuer Exemplarität ausgestattet. Durch die Wiederholung wird deutlich, dass sie ein ganz zentrales Hauptkommunikationsziel in diesem poly-pragmatischen Gebilde darstellt. Hierfür nur ein paar Beispiele, und es kann meine Deutung nur stützen, dass sich allesamt an textsemantisch wichtigen Stellen finden lassen.

Bereits der Prolog kündigt Entsprechendes an: Mit dem autobiographischen Schema und dem Gefängnisaufenthalt ruft der Text zunächst Augustins *Confessiones* und Boethius' *Consolatio philosophiae* auf – beides Texte, in denen die gesamte Ich-Erzählung eine exemplarische Funktion erhält.⁴¹ Doch statt, wie die Protagonisten der genannten Texte, allem Irdischen abzuschwören und sich von seinen Liebesabenteuern im Rückblick zu distanzieren, führt der Sprecher eine weitere Autorität an, nämlich Aristoteles:

71. Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la ötra cosa era
por aver juntamiento con fembra plazentera.
72. Si lo dexiés de mío sería de culpar;
dizlo grand filósofo, non só yo de reptar:
de lo que diz el sabio non devemos dubdar. (Ruiz 1972: 82)

Der körperliche Eros wird damit als natürlich ausgewiesen und hierdurch partiell legitimiert.⁴² Der Erzähler nutzt also die Pluralität einander widersprechender Autoritäten, um eine neue utopische Exemplarität zu etablieren.

Liebeskonzepts allerdings sodann in seiner *reprobatio amoris* völlig zurück. Wie der *Libro de buen amor* damit umgeht, werde ich gleich vorführen.

⁴⁰ Auch hier fällt die Parallele zu Petrarca auf, dessen *Canzoniere* ähnliche Fraktalstrukturen aufweist. Cf. dazu Ventarola 2008a.

⁴¹ Der Autor markiert diesen Dialog durch eindeutige intertextuelle Signale, auf deren Darstellung ich hier verzichten muss. Hierin liegt meines Erachtens die Erklärung für die Wahl der Ich-Perspektive, die Gumbrecht noch als offenes Problem formuliert (cf. Gumbrecht 1972: 17).

⁴² Aristoteles' *De anima* stellt bekanntlich eine wichtige Grundlage zumal für Avicenna und andere arabische Mediziner dar.

Eine ganz ähnliche Reihenfolge lässt sich in dem langen Streitgespräch zwischen dem Ich und Amor feststellen, das als Psychomachie ein wichtiges Sinnzentrum des Textes darstellt. Auffällig ist zunächst, dass hier erstmals der erwähnte bilaterale Schlagabtausch von Exempeln realisiert wird. Genau im paränetischen Diskurs der Psychomachie finden wir also das erste Beispiel für die ‚Demokratisierung‘ der Exempla.⁴³ Und dabei wird nun erneut Andreas Cappellanus’ Traktat gleichsam umgedreht und daraus exemplarisch eine neue Utopie der Liebe entwickelt. Cappellanus skizziert in *De amore* zunächst eine *ars amatoria*, die zur Grundlage der hochmittelalterlichen Minnelehre werden wird, bricht diese im dritten Buch allerdings in seiner berühmten und die Forschung bis heute irritierenden *reprobatio amoris* zurück. Denn dort betont er in harschen Worten die Sündhaftigkeit jeder (körperlichen) Liebe. Die Amorpsychomachie im *Libro de buen amor* verfährt genau umgekehrt: Zuerst beschimpft der von seinen erfolglosen Verführungsversuchen frustrierte Protagonist Amor sehr heftig und macht ihn zum Quell aller Todsünden; doch dann entkräftet jener nacheinander alle angeführten Argumente und führt bereits dort vor, wie sich Sinnliches und Geistiges in einer neuen Liebesethik verbinden lassen. In der zentralen Psychomachie verbindet der Autor also seine Liebes-Utopie mit der Utopie einer neuen, weniger autoritativen, dialogischen Exemplarität.

Besonders aussagekräftig aber sind die Schlussfragmente, die bisher als nicht zur Erzählung gehörig angesehen werden und die Forschung nach wie vor ein Rätsel stellen. Analysiert man den Sinnaufbau nämlich etwas genauer, dann entdeckt man, dass ihre Reihenfolge bei aller vordergründigen Chaotizität perfekt durchkalkuliert ist und sie damit einen wesentlichen Bestandteil des Gesamtsinns bilden. Unter aller Fragmentarität erkennt man nämlich erneut den Dreischritt von Pluralisierung, Inversion und Utopie.

Im Verzicht auf eine offenkundige narrative Verknüpfung zeigt sich die Pluralisierung überdeutlich; sie wird zunächst gar bis zur Chaotisierung getrieben. Doch bei genauer Betrachtung erkennt man auch die Inversion und die Utopie. Die orthodoxen Texte mittelalterlicher Exempelliteratur enden stets mit einer Abkehr vom Diesseits (*contemptus mundi*) und einer

⁴³ Bereits damit stellt diese Szene formal eine *mise en abyme* des darauffolgenden *ascensus* dar. Denn solche Schlagabtausche von Exempla tauchen gehäuft sodann wieder in der Endrina-Episode und in der Nonnenepisode auf, also am Anfang und am Ende des *ascensus*.

Hinwendung zum Jenseits. Auch diese Reihenfolge wird hier umgedreht. Die Fragmente beginnen mit einer Jenseitsausrichtung (den Mariengebete[n]) und wenden sich dann mehr und mehr dem Diesseits zu: Auf die Gebete folgt eine Serie von Scholaren- und Blindengesängen, sodann eine Schimpfrede auf Fortuna (die eine immanente Quelle von Kontingenz darstellt), und schließlich – als allerletztes Textfragment – ein pikanter Rechts-*casus*, der bezeichnenderweise offen endet. Erzählt wird nämlich, wie sich die Kleriker von Talavera zusammentun, um Berufung einzulegen gegen eine überbrachte Verordnung des Papstes, der zufolge kein Kleriker eine Liebesbeziehung eingehen dürfe (Strophen 1690-1709). Die vorgebrachten Argumente der Kleriker sind zahlreich und entbehren bei aller satirischen Überformung nicht einer gewissen Überzeugungskraft. Wie präzise komponiert der Text noch hier ist, zeigt sich daran, dass die Argumente für die Liebe wiederum eine *ascensus*-artige Reihenfolge aufweisen: Sie lassen immer integrere Motive erkennen. Am Ende wird neben aufrichtiger Liebe und Barmherzigkeit auch die zu erwartende Schande der Frau angeführt, und es wird erneut auf die Natürlichkeit des Triebes hingewiesen (Strophen 1702-1707). Erneut werden also *agape* und *eros* verbunden. Und in diesem Zusammenhang werden zwei Exempel aus der Literatur angeführt: Tristan und Isolde sowie die Erzählung von Floire et Blancheflor, die auf eine Geschichte aus *1001 Nacht* zurückgeht (also wieder eine persisch-indische Quelle) und um 1300 auch als spanische Version kursiert (*Flores y Blancaflor*):⁴⁴

1703. ca nunca tan leal fue Blancaflor a Flores
ni es agora Tristán con todos sus amores,
que faze muchas vezes rematar los ardores:
e si la m' parto ¡nunca me dexarán dolores! (Ruiz 1972: 456)

Beides sind Geschichten um die glückliche Erfüllung zunächst unerlaubter Liebesbeziehungen: Im Tristan Gottfrieds von Straßburg hält selbst Gott seine schützende Hand über die Ehebrecher (man denke an das berühmte Gottesurteil); und in *Floire et Blanchefleur* dürfen die beiden Liebenden nach langen Wirrnissen schließlich heiraten, obwohl sie verschiedenen Kulturen und Religionen angehören, und kaum zufällig handelt es sich dabei um einen Mauren und eine Christin. Ganz am Schluss des *Libro de buen amor*

⁴⁴ Zur Quellen- und Rezeptionsgeschichte speziell der spanischen Version cf. die Begleitstudie in Arbesú 2011.

werden also Exempel angeführt, die die vorangehend entwickelte Liebesutopie bestärken und erneut als eine Utopie des friedlichen Kulturkontakts ausweisen. Und es ist bezeichnend, dass der Erzähler diese Argumente nicht abschmettert, sondern den Fall und damit den gesamten Text offen enden lässt.

Die Exempelsammlung endet folglich mit einem *casus* im doppelten Sinne: einem Rechts-Kasus und einem *casus* der Dialektik, der im Unterschied zum rhetorischen *exemplum* dialogischen Charakter hat. So dient er, wie bereits erwähnt, definitionsgemäß als Grundlage für anschließende Gespräche oder Dispute, in denen das *pro et contra*, das *sic et non* (Abaelard) ausgehandelt wird (siehe oben). Das offene Ende des *Libro de buen amor* führt so die doppelbödige Stoßrichtung des Textes noch einmal besonders anschaulich vor: Einerseits relativiert der Autor damit seinen eigenen Autoritätsanspruch. Die Leser sind aufgefordert, selbst zu entscheiden und dialogisch auszuhandeln, wie sie zu den aufgeworfenen Fragen stehen. Andererseits werden gleichwohl vorsichtige Wegweiser für neue friedliche Lösungen angeboten, die Gegensätze harmonisieren und allen Seiten Recht widerfahren lassen. Und diese liegen, so suggeriert der Text, in einem vorsichtigen Umbau an den zugrundeliegenden Ordnungen selbst, der sich auch an arabischen und indischen Lebensformen inspirieren kann. Die orthodoxe Jenseitszuwendung wird durch eine recht diesseitige und unorthodoxe Utopie ersetzt. Die Tatsache, dass der gesamte Text mit diesen Abwandlungen endet, ist höchst bezeichnend. Vor allem in der autobiographischen (Konversions-)Literatur entscheidet nämlich erst das Textende über die Bedeutung des Gesamttextes. In orthodoxen Texten werden dort alle zuvor inszenierten Normüberschreitungen wieder zurückgebrochen und in eine (meist reuige) Jenseitszuwendung überführt. Hier jedoch bleiben die Prekaritäten bestehen und werden sogar noch prononciert.⁴⁵

Wie präzise durchkomponiert der Text ist, zeigt sich daran, dass sich selbst noch die zahlreichen Selbstaussagen des Buches in diese Ordnung fügen. Sie bilden nämlich ebenfalls eine Serie, die derselben Logik folgt und diese zugleich erklärt. Ich kann dies nur noch sehr knapp andeuten

⁴⁵ Cf. zu dieser Struktur mittelalterlicher autobiographischer Texte meine entsprechenden Ausführungen in Ventarola 2008a. Auch hier ergeben sich frappierende Analogien zum *Canzoniere* Petrarcas, dessen Ende bei genauem Besehen ähnliche Umdeutungen zu erkennen gibt.

und beschränke mich deshalb auf die erste und die letzte Selbstbeschreibung, die sich beide zudem an hochsignifikanten textuellen Orten befinden. Bei der ersten handelt es sich um die berühmte Instrumentenmetapher, die den Prolog beschließt:

70. De todos estrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente;
quál tú dezir quesieres, ý faz punto, ý tente;
si puntarme sopieres siempre me abrás en miente. (Ruiz 1972: 82)

Nach der vorangehenden Re-Lektüre wird deutlich, wie konzise sie die herausgearbeitete Poly-Pragmatik und multi-adressierende Kommunikationsstrategie zusammenfasst. Der Autor bringt die oben erwähnte Weiterführung des mittelalterlichen *polyliber*-Gedankens hier selbst auf den Punkt: Das Buch, das nun bezeichnenderweise selbst zu Wort kommt, wird letztlich als eine Übereinanderlagerung vieler möglicher Bücher bezeichnet. Jeder Adressat erhält die Freiheit, sich durch eine Auswahl entsprechender Textstellen, also durch eine Art *bricolage*, sein ‚eigenes‘ Buch zusammenzustellen. Damit liefert die Metapher eine klare Lektüreeinweisung für den folgenden Text und macht seine Polysemie als Effekt eines strategischen Kalküls kenntlich.⁴⁶

Die letzte wichtige Selbstbeschreibung wurde erstaunlicherweise bisher noch nie eingehender analysiert. Dies ist umso verblüffender, als sie sich erneut an einer wichtigen Stelle befindet. Sie leitet nämlich genau die fragmentierte Serie der Schlusstexte ein und ist somit ebenfalls als eine Lektüreeinweisung zu lesen. Sie erklärt gewissermaßen, wie man mit der potenzierten Sinnoffenheit des Textendes umzugehen hat. Damit beweist sie, dass die Schlusstexte zum Sinnaufbau des *Libro* dazugehören. Dafür führt sie die Implikate der Instrumentenmetapher schlüssig weiter und ergänzt sie durch einige Sinnfacetten:

1626. Porque Santa María, segund que dichö he,
es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
fizle quatro cantares. E con tanto faré

⁴⁶ Die Forschung erkennt die in der Instrumentenmetapher verklausulierte Offenheit des Buches durchaus an. Cf. dazu etwa Rössner 1984 sowie Gumbrecht 1972: 23, der seinerseits auf die Studien Leo Spitzers verweist. Allerdings wurde die Metapher bislang noch nicht in einen Zusammenhang zum mittelalterlichen *polyliber*-Gedanken sowie zur hier aufgewiesenen Präzision der Textkomposition gebracht.

puntö a mi librete, mas non lo cerraré.
 [...]
 1629. Qualquier omne que l' oya, si bien trobar sopiere,
 puede i más añedir e emendar si quisiere:
 ande de mano en mano a quienquier que l' pediere
 [...]
 1630. Pues es de *Buen Amor*, emprestadlo de grado
 no l' neguedes su nombre ni l' dedes rehertado,
 no l' dedes por dineros, vendido ni alquilado,
 ca no ha grado nin gracia buen amor el comprado.
 1631. Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa
 non creo quë es chica, antë es bien grand prosa. (Ruiz 1972: 424 f.)

Mit einer frappierenden Präzision stellt diese Passage eine perfekte *mise en abyme* all dessen dar, was ich vorangehend entwickelt habe. Als Einleitung des Schlussteils beginnt sie sehr traditionell mit einer Hinwendung zum Jenseits, indem der Autor ankündigt, dass er sein Buch nach diversen Mariengedichten beenden wird. Genau hier baut er allerdings ein sehr auffälliges Enjambement ein. Die Ankündigung, einen Schlusspunkt zu setzen, wird so auf die Verse verteilt, dass genau jenes Lexem, welches dieses angekündigte Ende gleichsam auf den Punkt bringt („punto“), an den Anfang des Folgeverses gesetzt wird. Die textuelle Verortung des Lexems streicht dessen Semantik gleichsam durch. Und just in diesem Vers betont der Autor sodann explizit, dass er sein Buch noch keinesfalls abschließen wird. Durch diesen Kunstgriff kündigt er also bereits hier jene Abwandlung der traditionellen Diskursregeln für exemplarische Großnarrationen an, die ich soeben aufgewiesen habe.

Doch es steckt noch mehr dahinter. Nachdem der Autor dergestalt selbst auf die Offenheit des Textes aufmerksam gemacht hat („non lo cerraré“), ergänzt er diesen Gedanken durch eine klare Handlungsaufforderung an die Leserschaft, die deutlich an jene der Instrumentenmetapher anknüpft und sie noch weiter treibt: Die erwünschte Aktivität der Leserschaft beschränkt sich nun nicht mehr nur auf eine freie Auswahl von Textstellen; sie werden dazu angehalten, den Text selbsttätig zu ergänzen oder auch zu korrigieren, kurz: sie sollen ihn weiterschreiben. Damit reduziert der Autor noch einmal seinen Autoritätsanspruch und erklärt im selben Zuge den fragmentierten Charakter des Schlussteils: Es sind die dadurch erzeugten Leerstellen, die einen solchen freien Umgang mit dem Text überhaupt erst ermöglichen. Und in den beiden letzten Versen der

Passage zieht der Autor selbst die Schlussfolgerung aus den vorangehenden Umkodierungen. Er nutzt das Vokabular der mittelalterlichen Kommentartradition, um die Textgrenzen imaginär zu überschreiten. Mit dem Bild des kleinen Buches („pequeño libro“), das einen riesigen Kommentarapparat nach sich zieht („la glosa non creo què es chica“), welcher wiederum große Prosa ist („grand prosa“) verklausuliert der Autor letztlich genau die intendierten und prophetisch recht präzise vorhergesagten Wirkungen seines Buches. Er formuliert das Wissen, dass der Text aufgrund seiner zahlreichen Leerstellen und Polysemien unendlich viele Kommentare erzeugen wird, eine unendliche Rezeption mithin, die unzählige dialogische *re-writings* mit einbegreift. Damit ist eine Ahnung bestätigt, die bereits Spitzer und sodann Gumbrecht sowie Rössner äußern. Das Buch ist offenbar sehr bewusst als ein offenes Sinnangebot geplant, das sich in den Lektüren erst vollendet.⁴⁷ Diese These lässt sich aber zugleich fortführen. Zum einen erkennt man, dass sich die Schlussfragmente textstrategisch perfekt in diese Sinnordnung einfügen; zum anderen zeigt sich, dass sich hinter dieser Strategie eine ausgefeilte implizite Text- und Rezeptionstheorie verbirgt. Letztlich führt der Autor hier das Konzept des unendlichen Textes ein, wie es theoretisch erst viel später entwickelt wird.⁴⁸ Der Text ist so geschrieben, dass er unendlich viele Kommunikationen mit und über sich erzeugt.

Doch auch die vorangehend entwickelten ethisch-moralischen Utopien finden sich hier verklausuliert. Wieder mündet die Reduktion des Autoritätsanspruchs nämlich in eine vorsichtige utopische Leserlenkung. Zum einen bekräftigt der Autor, dass er hier sehr wohl ein bestimmtes Konzept des *buen amor* in Umlauf bringen möchte. Und dieses wird nun mit einer weiteren Sinndimension verbunden, auf die ich in diesem Zusammenhang leider nicht eingehen konnte: der Dimension des Geldes. Es handelt sich hierbei um einen ganz zentralen Sinnaspekt des gesamten Textes, der von der Forschung insgesamt noch vernachlässigt wird. Mit denselben Serialisierungsverfahren, wie ich sie vorangehend anhand der Liebesthematik aufgewiesen habe, wird die neue Liebes-Utopie nämlich stets mit einer Utopie erhöhter Zirkulation (sozialen) Kapitals und damit einer erhöhten sozialen Gerechtigkeit verbunden, die an das christliche

⁴⁷ Cf. dazu die vorangehende Anmerkung.

⁴⁸ Man denke etwa an Jorge Luis Borges' *Pierre Menard*, Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerkes oder auch Roland Barthes' Konzept des *texte scriptible*.

Barmherzigkeitskonzept anknüpft und dieses gemäß den zeitgenössischen gesellschaftlichen Umschichtungen re-aktualisiert.⁴⁹ Das benannte Zitat stellt gleichsam den Kulminationspunkt dieser thematischen Engführung dar. Und es ist bezeichnend, dass sich der Autor bei diesem Thema stets jeder Ambivalenz enthält. Doch all dies erfordert noch weitere Forschung. Für den Augenblick ist nur wichtig, wie präzise die analysierte Passage als eine *mise en abyme* des Gesamttextes komponiert ist.

4. Fazit

Peter von Moos fragt am Ende seiner Analyse des *Conde Lucanor* nach einem ähnlich komplexen Fall indirekter Kommunikation im Spätmittelalter (cf. Moos 1991: 56 f.). Ich hoffe gezeigt zu haben, dass mit dem *Libro de buen amor* eine Exempelsammlung vorliegt, die noch viel komplexer, subtiler und ‚avancierter‘ operiert. Juan Ruiz inszeniert Formen doppelbödiger Exemplarität, mit denen er nicht nur die spätmittelalterliche und spezifisch spanische Pluralitätserfahrung noch stärker sichtbar macht als der *Conde Lucanor*, und zwar durchaus mit allen chaotisierenden, desorientierenden Wirkungen. Er legt vielmehr zugleich Sinnspuren durch seinen pluralistischen, rhizomatisch gleitenden Text, die einen utopischen Impuls erkennen lassen. Die Erfahrung der Vielheit wird zur Legitimationsgrundlage für die Andeutung möglicher neuer Ordnungen und Wirklichkeiten, die die Leser kraft ihrer von Wilhelm von Ockham verliehenen *potestas instituendi* im Gespräch untereinander und mit dem Buch selbst auszuhandeln haben.⁵⁰ Mit den skizzierten schillernden Zuordnungen von Repräsentation und Kommunikation macht sich der Text so selbst zum utopischen Agenten der Veränderung. Hierfür greift er auf die bereits im

⁴⁹ Zu den sozioökonomischen Umschichtungen in Spanien der betreffenden Zeit cf. Imamuddin 1965.

⁵⁰ Für die hier angedeutete Neuinterpretation des ockhamschen Voluntarismus cf. Ventarola 2008a: Kap. 3. Ich weise dort nach, dass Ockham, entgegen einer häufig geäußerten Forschungsmeinung, einen durchaus auch kritischen Dialog mit Augustinus' Konzept göttlicher Allmacht führt. Während der Voluntarismus bei Augustinus dazu dient, die Eigenmacht des Menschen zu reduzieren, leitet Ockham daraus genau die oben erwähnte menschliche *libertas instituendi* ab: Wenn der göttliche Wille ohne Grenzen und damit unergründbar ist, ist der Mensch letztlich auf sich selbst gestellt. Aus der Verborgenheit Gottes resultiert somit die Freiheit des Menschen, sich nach eigenem Gutdünken selbst um die Gestaltung diesseitiger Ordnungen zu kümmern. Cf. dazu auch Ventarola 2008b.

Mittelalter vorfindliche Komplexität und (kulturelle) Pluralität zurück und entringt ihr Potentiale, mit denen er weit über seine eigene Zeit hinausweist. Die Exempelsammlung stellt nicht nur ein Kompendium allen bestehenden Wissens dar, sondern zielt zugleich auf dessen Ausweitung und Transformation ab. Dabei demokratisiert sie die Wissensvermittlung selbst und fordert zur verstärkten Kommunikation zwischen den Kulturen, Schichten und Geschlechtern auf.

Damit sind zunächst die beiden eingangs genannten Forschungsfragen auf neue Weise beantwortet, also die Frage nach dem Buchcharakter und die Frage nach dem Verhältnis von Orthodoxie und Subversion: Es hat sich gezeigt, dass es sich bei dem *Libro de buen amor* eindeutig um ein geradezu frappierend präzise durchkomponiertes Buch handelt, das die traditionelle Gegenüberstellung von Orthodoxie und Subversion als solche in Frage stellt, indem es utopisch neue mögliche Text-, Wissens- und Moralordnungen kommuniziert. Aus der bereits mittelalterlichen Doppelbödigkeit des Exempels, dessen Sinnpotential sich im Großnarrativ noch erhöhen lässt, schlägt der *Libro de buen amor* ganz neue Möglichkeiten. Der Text wird zu einem Labor für meta-exemplarische Experimente, die die Spielräume für die Rhetorik, die formale Textästhetik und die Ethik gleichermaßen neu abstecken.

Damit kann die vorangehende Analyse noch weitreichendere Neuerungen befruchten. Sie legt die Grundlagen für eine neue Wissens- und Textgeschichte insgesamt. Und dies in mehrerer Hinsicht:

1. Zunächst erlaubt sie eine komplexere Sicht auf die Schwellensituation des Spätmittelalters selbst, die sich als in sich pluraler und ausdifferenzierter zu erkennen gibt als zumeist angenommen. Der unbestreitbare Ordnungsverlust provoziert, wie sich gezeigt hat, durchaus bereits Versuche eines konstruktiven, auf eine offene Zukunft hin ausgerichteten Umgangs. Und diese sind auf der iberischen Halbinsel noch weit kühner als in anderen Gebieten Europas, wo man sie ebenfalls antrifft.⁵¹ Dies mag daran liegen, dass die Erfahrung der Pluralität aufgrund der jahrhundertelangen *convivencia* vieler Kulturen und Religionen dort viel älter und tieferschürfender ist als anderswo. Seit je kommunizieren damit mehrere transzendente Wahrheitskonzepte miteinander und relativieren sich gegenseitig. Die spätmittelalterliche innere Korrosion der christlichen Wahrheit stößt hier also auf eine ganz andere Ausgangssituation als im

⁵¹ Cf. dazu nochmals Ventarola 2008a und 2008b.

restlichen Europa, was offenbar durchaus innovative Energien erzeugt hat. Damit ergibt sich auch ein neuer Blick auf die vielberufene spanische Sonderstellung. Die Verschiebungen im Verhältnis von Repräsentation und Kommunikation, die man im *Libro de buen amor* antrifft, haben gezeigt, dass die *convivencia* nicht unbedingt nur ein Faktor der Retardierung sein muss, wie dies bislang zumeist angenommen wird. Die tagtägliche Kommunikation zwischen den Kulturen hat offenbar auch Synergien geschaffen, die ein ungeheures kreatives Potential entfaltet haben. Die weitere Forschung hat sich nun auf die folgende Frage zu konzentrieren: Wie verhalten sich auf der iberischen Halbinsel das Hoch- und das Spätmittelalter zueinander, wenn bereits Ersteres durch eine Erfahrung transzendentaler Pluralität geprägt ist? Und wie lässt sich hierauf aufbauend Spaniens vielberufene Sonderstellung re-evaluieren?

2. Sodann erlauben es die vorangehenden Ergebnisse, der nach wie vor nicht seltenen Abwertung des Mittelalters entgegenzuarbeiten, wie dies bereits von Moos und viele andere Mediävisten intendieren. Mit dem Nachweis, dass der *Libro de buen amor* für seine Innovationen oft genau auf mittelalterliche Gedanken zurückgreift und sie transformiert, lassen sich die Bemühungen der Mediävisten noch viel weitreichender realisieren. Es zeigt sich, dass viele scheinbar erst moderne Errungenschaften ethischer und ästhetischer Natur dort bereits im Keim vorhanden sind.

3. Die ersten beiden Punkte ermöglichen auch eine kritische Selbstreflexion der europäischen Moderne. Denn diese geht selbst heute noch oft unausgesprochen von einem allzu linearen Fortschrittsmodell der Geschichte aus, indem sie viele texttheoretische, narratologische und subjekttheoretische Errungenschaften und Komplexitäten ausschließlich für sich selbst reklamiert. Dies führt bei der Interpretation älterer Texte oft zu einer übertriebenen Furcht vor möglichen Anachronismen, wodurch der Blick bereits im Vorfeld allzu sehr eingeengt wird.⁵² Eine echte Kommunikation mit den interpretierten Texten wird verhindert. Mit seinen vorangehend herausgearbeiteten Besonderheiten ist der *Libro de buen amor* ein Mahnmal dafür, wie nötig es demgegenüber ist, beim Vergleich einzelner epochaler Konstellationen auf ein komplexeres Zusammenspiel von Analogien und Differenzen zu achten und auch Befunde als möglich in Betracht zu ziehen, die zunächst als unzeitgemäß erscheinen.

⁵² Cf. ausführlich dazu Ventarola 2015: Kap. 3.3.3.2, bes. 214 ff.

Damit erwachsen der weiteren Forschung einige neue Aufgaben: Sie ist dazu angehalten, insgesamt ein komplexeres Geschichtskonzept zu entwickeln, das den benannten Schleifenbildungen und Multi-Vektorialitäten Rechnung trägt. Auf dieser Grundlage sind sodann die bisherigen Literatur- und Wissensgeschichten umzuschreiben, indem komplexere Zuordnungen von Analogien und Differenzen herausgearbeitet werden. Und schließlich ist der historische Einfluss des *Libro de buen amor* neu zu evaluieren, indem geprüft wird, wie er mit seinen hier aufgewiesenen Neuordnungen von Repräsentation und Kommunikation auf die weitere Denk- und Literaturgeschichte gewirkt hat. Noch heute gilt also seine Aufforderung, ihn dialogisch weiterzuschreiben und weiter über seine Zeit zu kommunizieren.

Bibliographie

- Álvarez, Nicolás Emilio (1983): „Loco amor“, goliardismo, amor cortés y „buen amor“: el desenlace amoroso del episodio de Doña Garoça en el *Libro de buen amor*“. In: *Journal of Hispanic Philology* 7, 107-119.
- Arbesú, David (2011) (Hg.): *Crónica de Flores y Blancaflor*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Brown, Catherine (1998): *Contrary Things. Exegesis, Dialectics, and the Poetics of Didacticism*. Stanford: Stanford University Press.
- Burke, James F. (1998): *Desire against the Law. The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Capellanus, Andreas (2006): *De amore / Von der Liebe*. Übers. und mit Anm. und einem Nachwort versehen von Fritz Peter Knapp. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Castro, Américo (2004): *Obra Reunida. España en su historia. Ensayos sobre historia y literatura*. Ed. José Miranda. Madrid: Editorial Trotta.
- Daas, Martha M. (2005): „The Sly Text. Contradiction and Parody in the *Libro de buen amor*“. In: *Romance Studies*. Vol. 23, N° 3, 165-173.
- Daxelmüller, Christoph (1991): „Narratio, Illustratio, Argumentatio. Exemplum und Bildungstechnik in der frühen Neuzeit.“ In: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.): *Exempel und Exempelsammlungen*. Tübingen: Max Niemeyer, 77-94.
- Ealy, Nicholas (2013): „Born Under the Sign of Venus. Phantasmatic Desire and the Woman-Who-Never-Was in the *Libro de buen amor*“. In: Marla Segol, Jennifer Brown (Hg.): *Sexuality, Sociality, and Cosmology in Medieval Literary Texts*. New York: Palgrave Macmillan, 79-99.
- Galvez, Marisa (2012): *Songbook. How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- González, Aurelio, María Teresa Miaja de la Peña (2005): *Introducción a la cultura medieval*. México: UNAM.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1972): „Literarische Technik und Schichten der Bedeutung im *Libro de buen amor*“. In: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*. München: Fink, 9-49.
- Hamilton, Michelle (2007): *Representing Others in Medieval Iberian Literature*. New York: Palgrave Macmillan.

- Haug, Walter (1991): „Exempelsammlungen im narrativen Rahmen: Vom ‚Pañcatantra‘ zum ‚Dekameron‘.“ In: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.): *Exempel und Exempelsammlungen*. Tübingen: Max Niemeyer, 264-287.
- Haug, Walter/Wachinger, Burghart (1991) (Hg.): *Exempel und Exempelsammlungen*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Imamuddin, S.M. (1965): *Some Aspects of the Socio-economic and Cultural History of Muslim Spain (711-1492)*. Leiden: Brill.
- Juan Manuel (2001): *El Conde Lucanor*. Ed., prólogo y notas de Guillermo Séres. Barcelona: Crítica.
- Karnein, Alfred (1997): *Amor est passio. Untersuchungen zum nicht-höfischen Liebesdiskurs des Mittelalters*. Trieste: Edizioni Parnaso.
- Le Goff, Jacques (1982): „L'exemplum médiéval“. In: Claude Brémond, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt: *L'exemplum*. Turnhout: Brepols, 15-107.
- Moos, Peter von (1988a): „Das argumentative Exemplum und die ‚wächserne Nase‘ der Autorität.“ In: Willem J. Aerts, Martin Gosman (Hg.): *Exemplum et Similitudo. Alexander the Great and other heroes as points of reference in medieval literature*. Groningen: Egbert Forsten, 55-84.
- (1988b): *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike bis zur Neuzeit und die historiae im „Polycraticus“ Johanns von Salisbury*. Hildesheim et al.: Georg Olms.
- (1991): „Die Kunst der Antwort. Exempla und *dicta* im lateinischen Mittelalter.“ In: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.): *Exempel und Exempelsammlungen*. Tübingen: Max Niemeyer, 23-57.
- Proust, Marcel (1989): *À la recherche du temps perdu*. Bd. 4. Éd. Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard.
- Risse, Wilhelm et al. (2007): „Dialektik“. In: Joachim Ritter et al. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 164-226.
- Rössner, Michael (1984): „Rezeptionsästhetische Lektüre im Werk des Arcipreste de Hita. Zu den Leerstellen im *Libro de buen amor*.“ In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 221, N° 136, 113-129.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita (1972): *Libro de buen amor*. Übers. und eingeleitet von Hans Ulrich Gumbrecht. München: Fink.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (1983): *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Hamburg: Felix Meiner.

- Seidenspinner-Núñez, Dayle (1981): *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the Libro de Buen Amor*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Vasvári, Louise O. (2004): „The Novelness of the *Libro de buen amor*“. In: Louise M. Haywood, Louise O. Vasvári (Hg.): *A Companion to the Libro de Buen Amor*. Woodbridge: Tamesis, 165-181.
- Ventarola, Barbara (2008a): *Kairos und Seelenheil. Textspiele der Entzeitlichung in Francesco Petrarca's ‚Canzoniere‘*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- (2008b): „Bewegung im Buch der Natur: Entzug und Rekonstruktion der Dauer bei Johannes Buridanus und Francesco Petrarca“. In: Andreas Speer, David Wirmer, (Hg.): *Das Sein der Dauer (Miscellanea Mediaevalia, 34)*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 244-283.
- (2011): „Einleitung: Literarische Stadtutopien als Anschauungsobjekte und Experimentierfelder sozialer Phantasie. Für eine Re-Definition des Utopischen als liminaler Diskurs.“ In: Dies. (Hg.): *Literarische Stadtutopien zwischen totalitärer Gewalt und Ästhetisierung*. München: Martin Meidenbauer, 7-49.
- (2015): *Transkategoriale Philologie. Liminales und poly-systematisches Denken bei Gottfried Wilhelm Leibniz und Marcel Proust*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Verdon, Jean (2011): *Irdische Lust. Liebe, Sex und Sinnlichkeit im Mittelalter*. Aus dem Frz. von Gaby Sonnabend. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zahareas, Antony N. (1965): *The Art of Juan Ruiz Archipriest of Hita*, Madrid: Estudios de Literatura Española.

Maß und Exzess: Emotionalität in den Amor-Lauden des italienischen Mystikers Jacopone da Todi

Sprechen über die Liebe ist stets in besonderer Weise von Emotionalität geprägt. Literarisches Sprechen über die Liebe transponiert dieses schwer fassbare anthropologische Phänomen in eine reflektierte künstlerische Form, die ihrerseits auf Freisetzung von Emotionen auf Seiten des Zuhörers beziehungsweise des Lesers zielt. Maß und Exzess markieren zwei Pole, zwischen denen sich das Sprechen über die Emotion der Liebe in der italienischen Lyrik des ausgehenden 13. Jahrhunderts bewegt. Beschritt Dante in seiner dichterischen Entwicklung zunehmend den Weg des rechten Maßes, verurteilte die transgressiven Formen der Liebe in seinem *Inferno* und inszenierte sich in der Begegnung mit Beatrice im Irdischen Paradies seiner *Divina Commedia* als zerknirschter Sünder, der dank der strengen Beatrice aus dem Jenseits zur rechten Gottesliebe fand, ging Jacopone da Todi einen radikaleren Weg. Aus der Poesie des italienischen Mittelalters ragen die Gedichte Jacopones wie ein erratischer, inkohärenter Block heraus, bis heute sind Zuordnung oder Deutung umstritten, werden in der aktuellen Forschung nicht zuletzt aufgrund ihrer religiösen Thematik vernachlässigt. Für den Mystiker Jacopone bot sich in der Lauda die Möglichkeit, seine extreme Gefühlslage literarisch zu bannen. Unter den umstrittenen Künstlern und Gestalten des christlichen Glaubens, die Dante Alighieri in seiner *Divina Commedia* auftreten lässt, fehlt überraschenderweise der Spirituale und Mystiker Jacopone da Todi, auch wenn viele Forscher heute davon ausgehen, dass Dante Jacopones Werke gekannt hat.¹ Von dem Rigorismus des Spiritualen Ubertino da Casale, der 1317 aus dem Franziskanerorden ausgeschlossen wurde, distanzierte sich Dante bekanntlich explizit in *Paradiso* (XII: 124), über Jacopone schweigt er sich aus. Politische Vorsicht und eine gegen Lebensende zunehmende Orthodoxie mögen ihn dazu veranlasst haben. Mir scheint es aber auch möglich, Jacopones

¹ Cf. Canettieri (2001: 181) zu zahlreichen intertextuellen Bezügen. Man vergleiche „nave senza nocclero rompe en tempestanza“ (*Lauda* 46: 4) und „nave senza nocchiere in gran tempesta“ (*Purgatorio* VI: 77). Allerdings handelt es sich hier um eine politische Anklage Dantes gegen sein Vaterland.

Poetik als Gegenposition zu Dantes Mesotes-Position zu lesen. In der *Nikomachischen Ethik* II präzierte Aristoteles sein Ideal von der Mesotes (*Nikomachische Ethik* II, Abschnitt 6: 1106b-1107a). Er stellte klar, dass

die Tugend nach der Mitte zielt, die sittliche oder Charaktertugend wohlverstanden, da sie es mit den Affekten und Handlungen zu tun hat, bei denen es eben ein Übermaß, einen Mangel und ein Mittleres gibt. Beim Zagen z.B. und beim Trotzen, beim Begehren, Zürnen, Bemitleiden und überhaupt bei aller Empfindung von Lust und Unlust gibt es ein Zuviel und Zuwenig, und beides ist nicht gut (ibid.: 35).

Irdische Liebe, aber auch die Liebe zu Gott artikulieren sich in der Spätphase von Dantes Schaffen innerhalb des Ordnungsprinzips des rechten Maßes, ja Dante rückt in seiner *Divina Commedia* deutlich von seiner in der Jugendzeit vertretenen Position ab. Beide Dichter, Dante wie Jacopone, setzten sich mit der Liebe als Passion auseinander. Dante ging von profanen Liebesgedichten um verschiedene Frauengestalten aus, um sich später immer stärker von der Konzeption leidenschaftlicher sinnlicher irdischer Liebe zu entfernen und selbst seine Beatrice-Liebe immer stärker zu sublimieren. Für den Juristen Jacopone dagegen bildete der tragische Tod seiner Ehefrau ein tiefes Trauma, das ihn in die Radikalität mystischer Gottesliebe führte. Als Dichter vertritt und praktiziert er fortan dezidiert eine Poetik der Maßlosigkeit, des Exzesses.² Im Folgenden sollen einige seiner Gedichte nicht so sehr als Zeugnisse individuellen Glaubens oder naiven mystischen Erlebens, sondern als bewusst konstruierte poetische Gebilde gelesen werden, die einen elaborierten Gegenentwurf zur dominierenden Liebesdichtung seiner Zeit darstellen. Diese Gedichte, so meine Hypothese, inszenieren Emotionen eines Ich im Ausnahmezustand und möchten ihrerseits bei ihren Adressaten starke Emotionen hervorrufen. Zu diesem Zweck setzen die Texte unterschiedliche provokative Strategien ein: Rhythmus, emphatische Syntax,³ sprachliche Bilder.

² Dante verwendet den Begriff *eccesso* nicht im Sinne der Mystik, es sei denn man sähe im Bild des Geometers Gott, der mit einem Zirkel die Welt umgrenzt, einen versteckten Hinweis auf das in der Mystik anzutreffende Kreissymbol: „non poté suo valor sì fare impresso / in tutto l'universo, che 'l suo verbo / non rimanesse in infinito eccesso“ (*Paradiso* XIX: 43-45).

³ Irene Steiger (1945: 87-90) spricht gar von einer „Auflösung der Syntax“, Lecker (2003: 309) von Jacopones „freiem Stil“. Cf. zum Beispiel Lauda 51: „O

Leben und Werk

Wir müssen davon ausgehen, dass Jacopone (nach 1234-1306) die meisten Lauden als alter Mann geschrieben hat. 1268 oder 1269 war seine Frau Vanna, wie die Viten berichten, durch eine herabstürzende Decke bei einer Hochzeitsfeier plötzlich gestorben. Nach diesem traumatischen Erlebnis wählt er für ungefähr zehn Jahre die Aussteigerexistenz eines *bizocco* – Jacopone spricht in der Gefängnislauda von *bezocone* –, das heißt er lebt in radikaler Form die Ideale von Askese, Buße und Armut. 1278 tritt er dem Franziskanerorden bei, vielleicht hatte er vorher schon zu den Franziskanern Kontakt.⁴ Ob er Laienbruder blieb, ist ungewiss (cf. Suitner 1999: 57). Jacopone schlägt sich auf Seiten der Spiritualen gegen die Konventualen, wie die antiintellektualistische Lauda 91 *Tale qual è, tal è non ci è reliione* bekundet. Er kämpft mit den Colonna für die Absetzung des Papstes Bonifaz VIII. Deshalb inhaftiert und exkommuniziert Bonifaz ihn nach der Eroberung der Colonna-Festung Palestrina, wo sich Jacopone aufgehalten hat. Erst drei Jahre vor seinem Tod befreit ihn der nachfolgende Papst Benedikt XI. Die Legende und auch manche Forscher machten aus Jacopone einen weltfremden, verrückten Phantasten und ungebildeten Gaukler Gottes. Der Literaturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts Adolfo Bartoli behauptete, bei Jacopone gebe es keine Kunst, sondern lediglich *sentimento*, „ein Gefühl, das Überschwemmung ist, Wirbelsturm und Erdbeben in einem, und das in unseren Augen wahrlich erschreckender Wahnsinn wird“ (Bartoli, zitiert nach Casella 1920: 287). Heute wissen wir, dass der Jurist Jacopone literarisch hochgebildet war, die profane Liebeslyrik und die satirische burlesk-realistische Literatur ebenso kannte wie die einschlägigen mystischen und theologischen Texte. Er bediente sich wohl ganz bewusst literarischer Gattungen – wie dem dialogisch strukturierten *contrasto* – und poetischer Verfahren, um mit seiner Lyrik seine Klostermitbrüder aufzurütteln.

glorioso stare en *nihil* quïetato, / lo 'ntelletto pusato e l'affetto dormire!“ (V. 61-62)

⁴ Zur Diskussion, ob Jacopone den *Fratelli del Libero Spirito* angehört habe, cf. s.v. „R. Guarnieri“, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*. Bd. IV, 633-652. Guarnieri (ibid.: 636) zitiert Jacopones Lauda *O amor de povertate*. „Povertate è nulla avere - e nulla cosa puoi volere / e onne cosa possedere - en spirito de libertate.“

Jacopone da Todis *Laude*, so meine These, sind nicht nur bloße Glaubenszeugnisse eines Spiritualen und Mystikers, sondern bewusst komponierte, hochelaborierte Poesie. Mit Hilfe einer aggressiven Bildersprache entwerfen sie eine Ästhetik violenter Körperlichkeit, die noch an Schärfe gewinnt, wenn man sie vor dem Hintergrund der profanen Dichtung seiner Zeit betrachtet. Jacopone nimmt zu einem Ansatz zur Darstellung der Wirklichkeit, wie sie ihm von der satirisch-realistischen Dichtung geboten wurden, auf und übersteigert im Dienste der asketischen Selbsterprobung und der Polemik gegen die Amtskirche den Realismus der Ich-Aussage zur Groteske. Zum anderen greifen seine *Laude* auf den von der profanen Liebeslyrik entwickelten Liebesdiskurs zurück und schmelzen deren Stileme und Ideologeme in einen dezidiert religiösen Diskurs ein.

Zwischen den Stühlen der Forschung

Dass Jacopone in der deutschen Italianistik bislang auf wenig Interesse stieß, lässt sich nur teilweise durch die schwierige dialektale Prägung der *Laude* erklären. Zwar genießt Jacopone in der franziskanischen Theologie hohe Wertschätzung, doch hat vor allem die jüngere deutsche Italianistik die religiöse Poesie Jacopones bislang zu wenig beachtet.⁵ Dazu treten sprachliche Verständnishürden wie altitalienische dialektale grammatikalische Formen und Wortschatz sowie bezüglich der mystischen *Lauden* inhaltliche Komplexität, die theologische Kenntnisse voraussetzen. Die süßlich-trivialisierende Übertragung H. Federmanns aus dem Jahre 1918 mit ihren Jacopones Rhythmik verfälschenden Reimen führt zudem eher von Jacopone weg, als dass sie einen Zugang zu seinem Œuvre ermöglichte.

Seit Francesco De Sanctis werden Jacopones *Lauden* einer Poetik der Aufrichtigkeit subsumiert. Dessen wirkmächtiger Literaturgeschichte verdankt sich der Mythos vom literarisch wie theologisch ungebildeten, von göttlicher Liebe erfüllten Heiligen Jacopone, der ohne poetischen Anspruch kraft spontaner Inspiration seine volkstümlichen Werke aus

⁵ Neben der immer noch lesenswerten kurzen Dissertation Irene Steigers aus dem Jahre 1945 und dem Beitrag des germanistischen Mediävisten Kurt Ruh in seiner *Geschichte der Mystik* (Bd. 2: 473-485), widmet Elisabeth Lecker in ihrer Dissertation aus dem Jahr 2003 über die Gattungsgeschichte der *Lauda* Jacopone ein umfangreiches Kapitel (cf. *ibid.*: 271-347).

sich herausstößt. Kunstlosigkeit und mangelnder Stilwillen werden im Munde romantischer Literaturgeschichte zu Qualitätsmerkmalen:

Non sa di provenzali, o di trovatori, o di codici d'amore: questo mondo gli è ignoto. E non cura arte, e non cerca pregio di lingua e di stile, anzi affetta parlare di plebe con quello stesso piacere con che i santi vestivano vesti di povero. E nondimeno c'è in Jacopone una vena di schietta e popolare e spontanea ispirazione, che non trovi ne' poeti colti finora discorsi. Se i mille trovatori italiani avessero sentito amore con la caldezza e l'efficacia, che desta tanto incendio nell'anima religiosa di Jacopone, avremmo avuto una poesia meno dotta e meno artistica, ma più popolare e sincera. (De Sanctis 1983: 91)

Dezidiert situiert De Sanctis Jacopone sowohl außerhalb von Theologie und Philosophie, kurz der Scholastik, als auch außerhalb der Traditionen abstrakt-elitären lyrischen Sprechens und charakterisiert ihn abwertend als grotesk und disharmonisch (cf. *ibid.*: 97). In den Gedichten des Heiligen mit seinen Ekstasen und Extravaganzen fände sich Plebeisches, Indezenes und Abstoßendes mit edlen Affekten gemischt, als Ausdruck nicht gesuchten Kunstwillens, sondern roher Natur (*rozza natura*) in einer widersprüchlichen Mischung, wie man ihr eben in der Wirklichkeit begegne (cf. *ibid.*: 98). Bewusst akzentuiert De Sanctis einen scharfen Gegensatz zwischen der abstrakten, uniformen und konventionellen Liebeslyrik der *trovatori* und der natürlichen, unausgegorenen Ursprünglichkeit Jacopones (cf. *id.*). So sieht der neapolitanische Literaturhistoriker auch in Jacopones Moralismus die Imagination des Volkes am Werk. In den Lauden Jacopones mit seiner auf Maria konzentrierten Mutterliebe findet er die phantasieerfüllten Paradiese seiner Kindheit wieder. Derart beeinflusst, tendierte die Forschung in der Folge dazu, Jacopones Lauden als spontane Äußerungen intensiver Religiosität zu deuten, auch wenn mittlerweile Bezüge zur lyrischen Tradition, etwa zur sizilianischen Dichterschule, nachgewiesen sind (cf. Cudini 1968: 561-572). Auch Erich Auerbach betont noch in seiner Teilanalyse der *Lauda Donna del paradiso* die „vollkommene Einbettung des erhabenen und heiligen Vorgangs in die zugleich zeitgenössisch-italienische und jederzeitliche Wirklichkeit“ und hebt das Volkstümliche in der sprachlichen Gestalt hervor (cf. Auerbach 1946: 164-165).

Umwertende Funktionalisierung der *poesia comico-realista*

Die berühmte Gefängnislauda *Que farai, fra Iacovone?* verzerrt die Wirklichkeit polemisch (cf. Canettieri 2001: 192-202; Suitner 1999: 181 ff.). Jacopone greift hier das Gattungsmuster der Dichterklage auf, um sie für seine konkreten kirchenpolitischen wie persönlichen Zwecke zu instrumentalisieren. Realismus und groteske Übertreibung wollen die für seine Haft Verantwortlichen anklagen und fordern die Anteilnahme seiner Leser und Zuhörer ein. Er möchte damit demonstrieren, dass er durch keinerlei äußere Zwänge von seiner radikalen Position des asketischen Spiritualen abgebracht werden kann. Selbstverhöhnung und Selbsthass stehen im Dienst der Buße vor Gott. Die Komik der Darstellung, die vor den niedrigsten Körperfunktionen nicht haltmacht, funktionalisiert schließlich die traditionelle Selbstklage zur bewusst bejahten Selbstverleugnung um. Die Darstellungsweise ist primär deskriptiv, zu Beginn erhält die an sich selbst gestellte Frage zusammen mit der Apostrophe Appellcharakter. Zugleich distanziert der Sprecher sich ironisch von sich selbst und seiner Situation. Mit dem vehementen Einstieg ist durch den fast identischen Wortlaut eine Rückanbindung an die vorhergehende Lauda über den Einsiedlerpapst Pier da Morrone gleich Coelestin V. gegeben, lediglich die Namen sind ausgetauscht: „Que farai, Pier da Morrone ((fra Iacovone)) /Èi venuto al paragone.“ Damit werden Parallelen und Unterschiede zu Pier da Morrone betont: Jener hatte bislang als Einsiedler gelebt („Vederimo èl lavorato / ché en cell’ài contemplato“ (V. 3-4)) und muss nun seine Fähigkeit unter Beweis stellen, dieser (Jacopone) dagegen sitzt nun im Gefängnisverlies eines Klosters, nachdem er die Belagerung von Palestrina 1297-1298 erlebt hat und dort metaphorisch gesprochen krank wurde (*malina*). Im Folgenden liefert die Lauda in ironisch-zynischen Worten Informationen, wie es zur Haft kam, eine detaillierte Deskription des Gefängnisses und eine Selbstdeskription. Jacopone transgrediert die Realismus-Topik des 13. Jahrhunderts. Er kennt zwar die klerikale Topik der didaktisch-moralistischen Literatur, in der scheinbar realistische Elemente als Beispiele für Vergänglichkeit dienen oder in der die Klage über Armut und Not Bestandteil einer gezielten Petition sind, er funktioniert sie aber aufgrund einer von radikaler Spiritualität und aggressiver franziskanischer Armutsliebe geprägten Lyrizität um und bringt so eine für die mittelalterliche Dichtung ungewöhnliche Selbstaussage zur Anschauung. Was ruft diesen Eindruck von

Realismus hervor? Es ist die Detailgenauigkeit, mit der Jacopone sein Gefängnis beschreibt, zum Beispiel hebt er hervor, dass sein Gefängnis sich unter der Erde in einer Art Keller („*casa sotterrata*“) befindet, in den die Latrine („*privata*“) mündet, was dazu führt, dass es in seiner Behausung nicht nach Moschus duftet („*non fa fragar de moscone*“). Er ist angekettet und wird nicht einmal zum Schlafen von seinen Ketten befreit. Essen und Trinken erhält er nur über einen heruntergelassenen Korb: altbackene Brotstücke und Zwiebeln. Keiner außer der Wächter, der ihn sofort denunziert, darf mit ihm sprechen. Wie ein Sperber trägt Jacopone Riemen, die beim Gehen klingeln und einen ‚neuen Tanz‘ erklingen lassen. Nach dieser ironischen Selbstbeschreibung mündet die Darstellung in eine Satire seiner prassenden Mitbrüder ein, die „*cornuti*“, also mit der Bischofsmitra gehörnt, vom Papsthof zurückkehren. Die Klage gerät zur Anklage. Jene haben sich nicht mit der von Franziskus geforderten Armut vermählt. Der spätere Teil der *Lauda* wendet in einem rhetorischen Schachzug die Strafe und damit auch den Hyperrealismus der Gefängnisbeschreibung in die selbstgewählte Entscheidung für Christus und die franziskanischen Primärtugenden um. Drastische, körperbetonte Wortwahl findet sich auch hier noch: Die Demütigungen muten dem Sprecher wie Schweinsblasen der Gassenjungen an, die zerplatzen und nichts als leere Luft enthalten (cf. V. 133-134).

In zahlreichen *Lauden* sprengt Jacopone gleichsam die Sprache, explodiert in Ausrufe, setzt unflektierte Verben, verbohrte sich in einzelne Substantive, die er staccatoartig wiederholt. Drastisch ist von einer brennend heißen Zunge (*Lauda* 39: 115) oder von einer gabelartig stechenden Zunge die Rede, die Verletzungen zufügt und diese wieder heil lecken soll: „*Co la lingua forcuta / m'ài fatta esta feruta; / che co la lingua ligne / e la plaga ne stigne*“ (*Lauda* 55: 5 ff.). Der Körper wird von der Seele aggressiv als völlig durchfault beschimpft („*O corpo enfracedato*“, *Lauda* 31: 1). Als Jacopone in *Lauda* 40 von der Stigmatisierung des Hl. Franziskus in la Verna erzählt, lässt er die Hl. Chiara sich mit den Zähnen ins Fleisch von Franziskus verbeißen („[...] *Santa Clara se cci appiccio co dente*“ (V. 85-86)). Andererseits löst sich das Herz des Heiligen vor *amor divino* bei der mystischen Umarmung Christi wie Wachs, das ein Siegel erhält (V. 145-146). In *Lauda* 65 *Omo chi vòl parlare* beschreibt er den Vorgang mystischen Aufschwungs in Termini des Zeugens und Gebärens: Die Liebe hat das Herz ‚geschwängert‘, das voller Begehren ist. Schwanger löst es sich auf, kommt schmachkend nieder und gebiert einen Raptus

(„parturesce un ratto“, V. 65-70). In der Lauda 58 *O vita penosa* zentriert Jacopone das Motiv des *Contemptus mundi* auf sein Ich und präsentiert eine Art Miniautobiographie, die die Negation der Welt und Weltverachtung am eigenen Leben und Körper zu demonstrieren sucht. Obgleich das Gedicht didaktisch argumentiert und den Einzelfall als Exemplum für das Menschsein überhaupt darbietet, wirkt es aufgrund der hohen Präzision, Emphase und Konkretheit der Selbstaussage innovativ: „O vita penosa, continua bataglia! / Con quanta travaglia la vita è menata!“ (V. 1-2). Seine pessimistische Sicht des Menschen gestaltet Jacopone als erdichtete Autobiographie. Er porträtiert sich etwa in negativen Termini als im engen Bauch seiner Mutter Eingeschlossenen, mit dem aus dem Alltag entnommenen Bild des Sackes und des Mantels für die Fruchtblase: „Vinni recluso en un saccarello / e quel fo 'l mantello co' vinni adobato;“ (V. 9-10). Die fortgesetzte Isotopie qualvoller Inklusion befördert den Eindruck von Klaustrophobie. In Opposition zum marianischen Dulden der Mutter steht der dem Kind verhasste Vater, der ihn mit körperlicher Züchtigung zum Lernen zwingt. Fast freudianisch sinnt der Junge auf den Vatermord, weil er nicht mit den anderen Kindern spielen darf: „se non già a la scola, giame frustanno / e svinciglianno con meo lamentare; / stava a ppensare meo pate moresse, / ch'eo plu no stiaesse a questa brigata!“ (V. 53 ff.). Die Tradition satirisch-realistischer Selbstbeschreibung nimmt Lauda 81 *O Signor, per cortesia, / manname la malsania!* auf, um sie mittels der Figur der Hyperbel ins Groteske zu treiben: Das Ich bittet Gott, ihm alle nur erdenklichen Krankheiten zu schicken. Über sieben Strophen hinweg, die jeweils mit „A mme“ beginnen, wünscht sich das Ich im Katalog präzise benannter Krankheiten vier verschiedene Arten von Fieber. Ersehntes Ziel ist die völlige Selbstauslöschung, denn das Ich wünscht sich, seine Leiche möge von einem Wolf gefressen werden und imaginiert sich zu Exkrementen zwischen Dornengestrüpp aufgelöst: „e l'arlique en cacatura / en espineta e rogaria“ (V. 61-62). Mit dem Neologismus der *cacatura* ist der Endpunkt der masochistischen Selbstzerstörung erreicht: Von ihm soll nur noch ein Haufen Tierdreck übrig bleiben.

Das Mittelalter zeigt sich in höchstem Maße fasziniert vom menschlichen Körper, auch die Beziehung zu Gott wird körperlich erfahren und in bald grausig-abstoßenden, bald erotisch-sinnlichen Körperbildern zum Ausdruck gebracht, so wissen wir nicht zuletzt dank der Forschungen von Caroline Walker Bynum (1987). Immer wieder

artikuliert Jacopone autolesive Gewalt, so etwa in der Lauda 81 *O signor per cortesia* (cf. Canettieri 2001: 222), wo Jacopone von Gott erbittet, ja fordert, mit allen erdenklichen, höchst konkreten Krankheiten und Qualen getroffen zu werden. Sein masochistischer Wunsch nach Selbstentäußerung geht soweit, dass er sogar auf die Belohnung im Jenseits verzichten will. Jacopone inszeniert sich bewusst als Gegenheiligen, der sich ewige Verdammnis ersehnt. Die Nachwelt soll sich über ihn entsetzen. Um Christi willen strebt er nach der völligen Selbstausslöschung (cf. *ibid.*: 226).

Als blanker Zynismus mutet der Anfangsvers „O Signor, per cortesia manname la malsania“ an, der mit dem Begriff der Höflichkeit anhebt. Der Topos der Liebeskrankheit aus der Minnelyrik wird hier sarkastisch pervertiert. Besonders markiert zu Beginn und am Ende der Lauda, apostrophiert das Ich Gott als Lehnsherrn wie die Liebenden der Trobadors, Sizilianer und Stilnovisten und kehrt den Begriff in der Redewendung *per cortesia* blasphemisch um. Nicht wie das lyrische Ich der Liebesdichtung stimmt hier das Ich seine Liebesklage an und nennt die Symptome der Liebeskrankheit, sondern es leitet mit der ganzen Wucht der Sprache die eigene Vernichtung ein. Doch all der rhetorische Aufwand versagt vor der Ungeheuerlichkeit, dass das Ich („eo“) Gott völlig unhöflich („a villania“) getötet hat, obgleich dieser ihn in seiner Liebe geschaffen hat (cf. Canettieri 2001: 222). Emblematisch rückt Lauda 87 den Begriff der *cortisia* ins Blickfeld. „Verstand und Höflichkeit scheint es mir, um des schönen Messias willen wahnsinnig zu werden“ („Senno me par e cortisia / empazzir per lo bel Messia“ (V. 1-2)). So radikal beschrieben selten Dichter vor Jacopone die Torheit um Christi willen. Ganz dezidiert greift der Dichter zu Schlüsselbegriffen des Liebesdiskurses, um ihn zu destruieren und neu zu füllen. Dem verstandesgeleiteten Maß und der Höflichkeit, die das männliche Ich in der Liebesdichtung leiten und es um die schöne Dame werben lassen, setzt er die irrationale Maßlosigkeit entgegen. Wer um Christi willen zum *pazzo* geworden ist, ist gelehrter als jeder Pariser Theologe, höhnt Jacopone. Die Ironie gewendet heißt das: Der Spirituale Jacopone mag mit dem Theologisieren der Konventualen genauso wenig wie mit dem abstrakten Philosophieren der Stilnovisten zu tun haben (cf. V. 3-6). Immer wieder spielt Jacopone ironisch die Bilder der profanen Liebesdichtung gegen

sein Ideal mystischer Gottesliebe aus. Wer sich in diesen Tanz⁶ heiligen Wahnsinns einreihen will, findet eine andere Art Amor, nämlich *amor d'esmesuranza*, nicht ins festnormierte Ordnungssystem höfischen Verhaltens gebannte Liebe, sondern die Maßlosigkeit der Gottesliebe (cf. V. 19-20).

Jacopones Amor-Lauden

Thomas von Aquin hatte in seiner *Summe der Theologie* die Mystik als „affektive beziehungsweise experimentelle Erkenntnis göttlicher Güte“ definiert, „wenn jemand in sich selbst den Geschmack göttlicher Süße und das Gefallen des göttlichen Willens erfährt“ (Thomas, *Summa theologiae* II/II (3), q. 97, a. 2, re 2).⁷ Die mystische Ausnahmeerfahrung gestaltet der Dichter Jacopone in einer Reihe höchst ungewöhnlicher Gedichte poetisch nach, die auch für seine frühen Biographen eine interpretative Herausforderung darstellten (cf. *Lauda* 9, 14, 18, 36, 51, 78, 84, 87, 89, 92). Wie raffiniert sich Jacopone des Modells profaner Liebeslyrik für seine Poesie mystischer Gottesliebe bedient, scheint die in einer Handschrift des ausgehenden 14. Jahrhunderts greifbare *Vita* Jacopones intuitiv erfasst zu haben.⁸ Jacopone da Todi wurde einmal, so berichtet seine Vita, von heftigen Gelüsten nach dem Verzehr von Tierinnereien heimgesucht. Um seine Gier nach der Delikatesse zu besiegen, besorgt er sich eine *coratella* – ein von *cuore* abgeleiteter Begriff, den die Wörter-

⁶ Ein hervorragendes Beispiel für das Thema der *danza sacra* bietet Guittone d'Arezzo mit seinem Tanzlied *Vegna, - vegna - chi vole giocundare, / e a la danza se tegna* (Canettieri 2001: 132-134).

⁷ Cf. Rosenau 1999: 548. In *S. th.* II/II, q. 97 a. 2, re 2 spricht Thomas von Aquin von der „cognitio divinae bonitatis seu voluntatis affectiva seu experimentalis, dum quis experitur in seipso gustum divinae dulcedinis et complacentiam divinae voluntatis, sicut de Hierotheo dicit Dionysius, II cap. de Div. Nom. quod didicit divina ex compassione ad ipsa. Et hoc modo monemur ut probemus Dei voluntatem et gustemus eius suavitatem.“ (Thomas Aquinas 2000, o. S.)

⁸ In dem Vortrag „*Amor, amor, lo cor sì me sse speza* – faulende Herzen und dichterische Inspiration“ an der Universität Innsbruck am 2.5.2003 hatte ich mich bereits näher mit der Thematik beschäftigt. Hinrich Hudde übersetzte und interpretierte 2003 in der *Biblioteca poetica, Italienisch* 50, 102-108, Jacopones *Lauda O iubelo de core* neu und ging dabei ebenfalls auf den Bericht der Vita ein.

bücher mit ‚Geschlinge‘ übersetzen.⁹ Er verwahrt diese *coratella* in seiner Schlafzelle, wo sie allmählich von Würmern zerfressen wird und entsetzlich stinkt. Voll Freude betrachtet und berührt Jacopone täglich das rohe Fleisch. Als dagegen seine Mitbrüder die Ursache des Gestanks herausfinden, sperren sie Jacopone voller Wut zusammen mit der *coratella* auf ein noch stinkenderes Örtchen: „lu portarono ne lo necessario e miselo dentro en quella puza dicendo: Poichè te sa cussì bona la puza, toglitene e saziatene mo quanto tu voli“ (Tobler 1878: 306-307). Dort soll Jacopone voller Begeisterung die Lauda *O iubelo de core, che fai cantar d'amore* gedichtet haben, wofür er durch eine Christuserscheinung belohnt wurde.

Jacopones Vita arbeitet mit Bildern der Minnedichtung: Die *coratella*, nach der Jacopone gelüftet, evoziert das literarische Motiv der Herzmäre, das Bild des Liebenden, der das Herz der Geliebten verspeist. Die heute abstrus bis degoutant erscheinende Entstehungsgeschichte eines Gedichts über mystische Liebe verweist implizit auf einige Aspekte, die mir wichtig sind: Im Begriff der *coratella* treffen sich nämlich semiotisch betrachtet radikale Körperlichkeit, religiöse Inbrunst und poetischer Liebesdiskurs. Die Erzählung von der *coratella* ruft ein ganz anders geartetes Herzstück in Erinnerung, nämlich Dantes *meravigliosa visione* im dritten Kapitel seiner *Vita nova*, wo mit der Einverleibung des Herzens nicht nur onirisch-symbolische Liebesvereinigung und Vorankündigung von Beatrices Tod angedeutet wird, sondern auch die Geburtsstunde des Liebesdichters. In der Vita Jacopones veranschaulicht die stinkende, faulige *coratella* Jacopones Liebesbegehren, seine Sehnsucht nach mystischer Christusvereinigung. Paradoxerweise ist auch in der Lauda 9 *O iubelo de core* vom Herzen die Rede, diesmal aber ist das Herz der Sitz der Gefühle des Ichs, das von der Liebe Christi überwältigt nach Ausdruck drängt. Das Ich amalgamiert in seinem Preis den Diskurs der Mystik mit dem weltlichen Liebesdiskurs: Entbrennen („aceso“), Süße („dolzore“, „dolce gaudio“), das verwundete Herz („cor frito“) oder der Ineffabilitätstos. Doch die Liebe des Mystikers übersteigt profane Liebe, kennt kein Maß („parlanno esmesurato“). Das Gedicht benennt sehr präzise die Zunge, die stammelt („la lengua barbaglia“). Rekurrenzstrukturen („O iubelo“ (V. 1), „Quanno iubel“ (V. 3), „Quanno iubel“ (V. 9), „Quanno iubelo“ (V. 15), „O iubel“ (V. 21)) und Ausrufe unterstützen die Steigerung bis

⁹ Federmann (1924: 14-16) übersetzt „coratella“ mit ‚Leber‘, wodurch der Bezug zu „cuore“ verlorengeht.

hin zum Schrei: „stridenno el fa gridare [...] non pò esser soffrente / che non faccia clamore“ (V. 13; 25-26).

Auch die profane Liebeslyrik benutzt bisweilen aggressive Körperbilder. Jacopones Zeitgenosse Guido Cavalcanti spricht vom Pfeil, der das Herz des Mannes durchbohrt und zerteilt (cf. Cavalcanti 1990: IX, 38-39) oder vom Tod, der sein Herz, in Kreuzesform zerschnitten, trägt (cf. ibid. XII, 13-14).¹⁰ Sind aber selbst bei dem Psychologen Cavalcanti solche Metaphern singulär, treten sie bei Jacopone derart vehement auf, dass sie die Ordnung konventionellen lyrischen Sprechens sprengen und eine Art Gegendiskurs aufbauen. Jacopone bevorzugt geradezu brutale Körperbilder, so spricht er etwa in Lauda 83 von einer mörderischen ‚Fleischerzunge‘ („O lingua macellara“ (V. 59)). Zu Recht charakterisierte Steiger eine solche Haltung als Selbsthass und Leidensbegierde (cf. Steiger 1945: 48). Eine Analyse der Lauda 89 *Amor de caritate* soll nachweisen, wie diese psychischen Dispositionen in eine stringente Ästhetik transformiert werden.

Jacopones Poetik des Exzesses: *Amor de caritate*

Auf den ersten Blick scheint Jacopones Lauda 89 *Amor de caritate* mit ihren 36 Strophen der von Jacopone in Lauda 65 selbst formulierten Poetik der Kürze zu widersprechen. Eine langatmige Argumentation, so hieß es da, kann Verdruss bei den Zuhörern hervorrufen, deshalb entschied sich das Ich für Kürze und einen knappen Vortrag. Dagegen inszeniert die Lauda *Amor de caritate* eben dieses mystische Erleben als unmittelbar nachvollziehbares, den zeitlichen und diskursiven Rahmen sprengendes Drama. Die Faszination des Textes liegt eben in der Fähigkeit begründet, dieses innere Drama entgegen der eigenen Behauptung – „non pòzzo dar figura de che veio semblanza“ (V. 17) – plastisch und emphatisch ins Bild zu setzen. Die kaum mehr ertragbare Länge des Gedichts, die viele Interpreten veranlasste, es als unpoetisch abzulehnen, hat, so meine ich, die bewusst einkalkulierte Funktion, den Zuhörer in die Liebesqualen des Mystikers mit hinein zu nehmen. Der Maßlosigkeit

¹⁰ Cavalcantis Herrin schneidet alle Süße Amors weg und durchsticht ihn (XLII, V. 10-11). In Gedicht XII fragt sich das lyrische Ich, warum ihm nicht die Augen ausgestochen wurden, um den Blick der Herrin zu vermeiden (cf. V. 1-2) oder zeichnet sein Herz, wie es lebendig im Schiffswrack verbrennt (XLIV b, cf. V. 10-11).

Amors entspricht Jacopones Poetik der Maßlosigkeit, wie allein die Rekurrenz des Begriffs belegt: „Amor esmesurato“ (V. 145); aber auch „esmesurato“ (V. 189), „Amor d’esmesuranza“ (V. 202), „Amor esmesurato“ (V. 210).¹¹ Ein Widerspruch zu Lauda 46 ergibt sich nur auf den ersten Blick: Die in der Lauda 46 *Amore contraffatto* geforderte *temperanza* gilt nur für die zwischenmenschliche körperliche Liebe, der Wechsel des Begriffs *amor* zu *caritate* (cf. V. 27) offenbart dies.¹²

Wenn in *Amor de caritate* rhetorische Verfahren der Emphase, wie klagende Ausrufe („oimè“), rhetorische Fragen oder Dialogisierungen sowie eine Fülle oft rekurrenter Liebestopoi aus der provenzalischen oder sizilianischen Liebeslyrik aufgerufen werden, dann hat diese hyperbolische Häufung die Funktion, den unaussprechbaren Mehrwert des *Amor Dei* zum sprachlichen Ausdruck zu bringen. Der Anfang meißelt fest, auf was sich der Zuhörer in der Folge einlässt. Die Lauda hebt mit der Apostrophe an den *Amor de caritate* an, gemeint ist hier die Liebe von und zu Gott, mit der anklagenden Frage, weshalb er den Sprechenden derart zugerichtet hat. Gleich zu Beginn finden wir das Vokabular aggressiver Gewalt: die Rede vom zerschnittenen, brennenden Herz, wie es unzählige Male variiert auf den Leser beziehungsweise Zuhörer einprasseln wird. Das Ich gibt zunächst eine Zustandsbeschreibung: Sein Herz ist zerrissen und brennt aus Liebe, es ist gebunden, kann nicht fliehen, verzehrt sich wie Wachs im Feuer. Es bemüht das von Giacomo da Lentini her vertraute Liebesparadox: Leben gleich sterben, Auflösung im Schmachten. Das Herz des Sprechers versucht zu fliehen, und findet sich doch in einem Schmelzofen gefangen.

Jacopones Lauda kennt nur das Extrem, das Paradox und die Rhetorik der Negation, der Antithese und des Oxymorons. In der antithetischen Gegenüberstellung von Einst und Jetzt verschärft sich die gegenwärtige Situation völligen Selbstverlustes, ja der Nihilierung von Realität überhaupt („Ià non pòzzo vedere creatura, / al Creatore grida tutta mente“ (V. 51-52)). Abrupt wechselt die Darstellung von der Schil-

¹¹ Man beachte neben der Häufung des Begriffs *amore* (z. B. erstes und letztes Wort der Ripresa) auch die Wiederkehr des Reims „-ore“ im achten Vers jeder Strophe.

¹² „Amore contraffatto, spogliato de vertute, / non pò far le salute là ’v’è lo vero amare. / Amor se fa lascivo senza la temperanza, / nave senza nocclero rompe en tempestanza, / cavallo senza freno curr’en pricipitanza; / sì fa la falsa amanza senza vertute, annare. [...] O caritate, è’ vita, c’onne altro amor è morto! [...]“ (Canettieri 2001: 182-184).

derung der einzelnen Stufen des mystischen Aufstiegs bis zur Vereinigung immer wieder zu Beschreibungen bestimmter Ich-Zustände innerhalb der mystischen Phasen, wie zum Beispiel der Selbstauflösung, oder finden sich dialogische Partien (zwischen Ich und Seele oder gar Christus zum Ich) eingebaut. Auffällig erscheint, dass einige Bildbereiche in immer neuen Varianten aufgerufen werden, wie der des Feuers, Brennens, der Verwandlung, des Einschmelzens oder des Zerspaltens. Das Bild des brennenden Herzens kennzeichnet das passive Erleben des Ichs, das der Herzspaltung markiert zunächst einmal einen aktiven Vorgang, einen aggressiven Akt durch Amor. Zum Teil werden beide Bereiche miteinander kombiniert: Das Ich erlebt die Qual, sein Herz spalte sich durch die enorme Hitze („ch’el cor sì me fendesse per calura“ (V. 16)) oder es scheint ihm, es werde mit einem Messer zerteilt („lo cor par che sse fenda con coltello“ (V. 110)) und ein ihn nährenden Liebesbaum werde ihm ins Herz gepflanzt (cf. V. 23). Das ebenfalls rekurrente Bild der „pazzia“ (V. 19, 33, 60 usw.) kombiniert die Tradition des Liebeswahnsinns mit der der paulinischen *stultitia per Christum*. Der Schrei aber spiegelt gleichsam den Duktus des gesamten Gedichts („grida“ (V. 52, 67, 89, 113 usw.)). Aus dem profanen Liebesdiskurs übernimmt Jacopone das Motiv des Herzraubs (cf. V. 131, 163). Nicht die *donna*, sondern Christus aber hat dem Ich das Herz gestohlen (cf. V. 163). Bisweilen dialogisiert das Ich mit seiner Seele (cf. V. 49), bisweilen sprechen Himmel und Erde (cf. V. 69). Als gewitzter Jurist lässt Jacopone Christus selbst auftreten und das Ich, genauer *l’alma*, die Seele, zur Ordnung rufen (cf. V. 146), doch in der 21. Strophe geht Jacopone über die Argumente der theoretischen Schriften zur Mystik hinaus. Rhetorisch geschickt wendet er nun Christi Rede um, schiebt Christus die Verantwortung für seinen Wahnsinn, seine Un-Ordnung zu. Im Laufe des Gedichts kommt es zu einer Verschiebung vom abstrakten *amor de caritate* hin zu *amor-Iesu*. Der Wunsch nach Christusnachfolge zeigt sich in der Evokation der Vita Christi und dem Drang, eben zu Christus zu werden. Gemäß mittelalterlicher Licht-Metaphysik, wie wir sie auch bei Dante kennen, steigert sich das wahrgenommene Licht von der „luce pia“ (V. 74) zur „luc’esmesurata“ (V. 82). Durch dessen Schönheit fühlt sich der Sprecher aus sich selbst ins Unbekannte herausgezogen und sein *cor* findet sich als *Figura Christi* wieder (cf. V. 83 ff.), ja seine *mente* erlebt eine Metamorphose zu Christus: „En Cristo trasformata, è quasi Cristo, /cun Deo conionta tutta sta devina.“ (V. 99-100).

Im impliziten Rückverweis auf die Maßhaltungsthesen der *Lauda* 46 fordert ihn Christus auf, seine Liebe in Ordnungsstrukturen zu überführen (cf. V. 177), die Isotopie von *ordene* beziehungsweise *ordena* unterstreicht dies. Doch der Sprecher begehrt dagegen auf, argumentiert in scholastischer Manier: Wie solle es ihm möglich sein, seine Mens auf die Liebe hin zu disponieren? Wenn er nun verrückt sei, dann habe ihn Christus, die höchste Weisheit, dazu gemacht. Alle bekannten Bilder der Mystik werden bemüht. Die Metapher des Kleidertausches bereitet seine Neuwerdung, seine „nova vita“ (V. 184), vor, bis ‚alle Türen zerborsten sind‘ und „iaccio teco, Amore“ (V. 186).

A tal fornace perché me menavi,
se volivi ch'eo fuss'en temperanza?
Quanno si esmesurato me tte davi,
tollivin' da me tutta mesuranza (V. 187-190).

Schließlich, so der Sprecher, habe Christus in Leben und Sterben am Kreuz selbst maßlose Liebe gezeigt (cf. V. 202) und verheißen (cf. V. 210). So sei es nur folgerichtig, dass ihn Christi Liebe wahnsinnig werden lasse. Derartige Selbstcharakterisierungen durchziehen das Gedicht – „pazzo si so' tenuto“ (V. 33), „tale Amore me fa pazzo gire“ (V. 60), „eo vo empazzato et en me senno perdo con fortezza“ (V. 229-230) – und verstärken sich durch Argumentationsstrukturen, die dem normalen linearen gedanklichen Aufbau zuwiderlaufen.

Von der 31. Strophe bis zum Ende der 36. Strophe eskaliert Jacopones poetisches Sprechen nochmals, um jegliches Maß aufzugeben und die Ekstase in konvulsivischer Sprache auszuleben.¹³ Nahezu fünfzig Verse lang hämmern Amor-Anaphern auf den Leser ein, werden Jacopones Appelle zu einem einzigen Schrei nach Liebe: „Amor, Amore, che si m'ài frito, / altro che amore non pòzzo gridare“ (V. 243-244). Bereits vorher im Gedicht gestaltete Momente finden sich hier nochmals auf den Punkt gebracht: Verletzung, Schrei, Unio, Umarmung, Raptus, Ausdehnung des Herzens, Bewusstseinsverlust und endlich die Bitte um den

¹³ In Jacopones *Lauda* lassen sich wesentliche Aspekte der Ekstase ausmachen, wie sie Hugo von St. Cher qu. 480, I, ad 7; B, 130^{va-vb} nüchtern definierte: „Secundus raptus est quando anima non solum ab exterioribus vacat, sed etiam omnium sensuum corporis officio sive usu ablato, solo mentis intuitu non ipsa res sed rerum imagines Dei revelatione contemplatur, et dicitur extasis sive excessus sive alienatio mentis“ (zit. nach Torrell 1992: 13).

Tod. In der 32. Strophe hat das Ich sein Ziel erreicht, das erste Mal benutzt Jacopone hier die Gleichsetzung von *amor* und Jesus Christus („Amor, Amor-Iesù, so' iont'a pporto“), der Moment der Vereinigung ist da und wird dank der *amor*-Anaphern als permanenter Liebesschrei dramatisch in Szene gesetzt. Jacopone bedient sich verschiedener Bilder, die uns in Dantes *Divina Commedia* in gezähmter Gestalt wiederbegegnen: Amor, so Jacopone, sei der runde Kreis (cf. V. 263), wer mit ganzem Herz in diesen Kreis eintritt, liebe ihn immer, denn für den, der ihn liebt, sei Amor *stame e trama*, Faden und Schussfaden, d. h. wie die beiden Fäden das Gewebe der Kleidung bilden, so eng sei die Seele mit Amor verbunden (cf. Strophe 33). Die Ästhetik der Negation und Zerstörung verbindet sich mit der positiv konnotierten Brautmystik. Sie konzentriert sich auf die Vokabeln der Süße („dolce amare“ (V. 176), „pasce cun dolzore“ (V. 210), „per sì gran dolcezza“ (V. 228), „sì dolce sentire“ (V. 266), „dolce languire“ (V. 273), „dolce meo sposo“ (V. 285)) und der Umarmung (freilich am Kreuz, cf. V. 215, 226, 234, 246, 256, 262, 284) und reicht bis zur Koitus-Metapher („rotte sì so' le porte e iaccio teco, Amore“ (V. 186)).

Amor, Amor-Iesù desideroso,
 Amor, voglio morire te abbracciando,
 Amore, Amor-Iesù, dolce meo sposo,
 Amore, Amor, la morte t'ademando,
 Amore, Amor-Iesù, sì delettoso,
 tu me tt'arènni en te me trasformando!
 Pensa ch'eo vo pasmanno, Amor, non so o' me sia,
 Iesù, speranza mia, abissame enn amore! (V. 283-290)

In der Abschlussstrophe 36 häufen sich noch einmal die Amor-Apostrophen, nun spricht das Ich von *amor-Iesù desideroso*. Nicht eine Frau in Liebesekstase wendet sich hier an ihren Geliebten *dolce meo sposo* im Augenblick höchster sexueller Erregung, sondern der Mystiker an Jesus. Das Ich will in der Umarmung mit Jesus sterben, es bittet ihn um den Tod. Jacopone hat den abstrakten, introvertierten Liebesdiskurs der Stilnovisten weit hinter sich gelassen. An der Schwelle zum 14. Jahrhundert darf kein Dichter so über die Liebe zwischen Mann und Frau sprechen, nur der Mystiker nimmt sich diese ungeheuerliche Freiheit, um das Ineffabile des *amor de caritate* sagbar zu machen. Wir haben hier ein Ich vor uns, das die Momente der ekstatischen Liebesvereinigung minutiös in

einer äußerst klaren, körperlichen Begrifflichkeit als Vorgang beschreibt („quanto tu me fai“ (V. 267), „tanto me tte dàì“ (V. 269), „tanto preso m'ài“ (V. 271)) und zugleich mittels der Imperativformen weiterdrängt („famme en te transire“ (V. 272)). Nur in diesem Moment erlaubt sich Jacopone erstmals die Häufung von Adjektiven, um die Verzückung auszumalen: „dolce languire“ (V. 273), „amor-Iesù descideroso“ (V. 283), „amor Iesù, delettoso“ (V. 287). Mit einer Kette von Aufforderungen verleiht das Ich seinem unstillbaren Begehren Ausdruck, bis es in den verschiedenen Absturz-Figuren des Liebestodes seinen Paroxysmus („anegam'enn amore“ (V. 274), „voglio morire“ (V. 284), „la morte t'ademando“ (V. 286), „abissame enn amore“ (V. 290)) und im Abgrund der Liebe seinen Schlusspunkt findet. Mit der *Lauda Amor de caritate* hat Jacopone das Drama seiner Liebe zu Gott in irdische Worte gebannt. Trotz vielfacher Ohnmachtsbeteuerung spricht aus dem Gedicht ein extrem starker Wille, voller Aggressivität und Gewalt, die das Äußerste nicht scheut, um die äußerste Liebeserfahrung in Worte zu fassen.

Iacopones poetische Innovation

Die bisweilen brutale Konkretheit von Jacopones Sprache, der aggressive Ton und die Vorliebe für das grausige Detail gehen über das in der mittelalterlichen Literatur Gewohnte hinaus, speisen sich aber aus der gelehrten Literatur an der Grenze zur Häresie, von den pseudo-dionysischen Schriften, über die Viktoriner zu Bonaventura, ja bis zu den Spiritualen eines Ubertino (cf. Suitner 1999: 214). Jacopone versteht, so sahen wir, diese alle menschlichen Kategorien übersteigende Liebe als Gewalt und antwortet auf die Extremerfahrung seinerseits mit einer gewalttätigen Sprache. Er konnte sich bei der Suche nach einer angemessenen Sprache auf einen lateinischen Theoretiker der Mystik stützen, den Pariser Abt von St. Viktor Richard und seine Schrift *Über die Gewalt der Liebe* (*De quattuor gradibus violentae caritatis*). „O vehementia dilectionis, o violentia charitatis“ (Richard von St. Victor 1855: 1208) ruft der mittelalterliche Theologe aus. „Caritas vulnerat, caritas ligat, caritas languidum facit, caritas defectum adducit“ präzisiert er bereits lange vor Jacopone die Auswirkungen mystischer Liebe. An anderer Stelle fasst Richard die Phasen mystischen Erlebens zusammen, die wir auch in der *Lauda Amor de caritate* gefunden hatten: „In primo intrat meditatione, in secundo ascendit contemplatione, in tertio retroducitur in jubilatione, in quarto

egreditur ex compassione.“ (ibid.: 1217) Wie für den Kenner mittelalterlicher Mystik Georges Bataille stellt auch für Jacopone die erotische Begegnung des Mystikers eine bewusste Transgression der gesellschaftlichen Ordnung dar. Das Subjekt strebt den Selbstverlust, die Selbstverausgabung im mystischen Delirium geradezu an. Im Übermaß dieses Selbstverlustes artikuliert sich für Jacopone die mystische Erfahrung wie für Bataille die *expérience intérieure* (cf. Bataille 1973: 15-17). Präzis die Realität des Körpers benennend, roh, überbordend im Ausdruck, vornehmlich Figuren der Negativität benutzend, präsentiert sich Jacopones religiöse Poesie fast als Gegengesang zum *Cantico delle creature* des Ordensgründers Franziskus. Der Liebessprache wird mit unglaublicher Freiheit und leidenschaftlicher Aufrichtigkeit eine expressive Gewalt übertragen. Jacopone wird zum Sprachschöpfer, der neue Worte bildet, vorhandenes Sprachmaterial umbiegt oder mit neuem Sinn füllt, weil ihm die vorhandene Sprache nicht ausreicht, um das Unsagbare sagbar zu machen. Die volkstümliche Struktur der vielstrophigen Lauda mit der charakteristischen vorangestellten Ripresa und ihren vielen End- und Binnenreimen erlaubte dem Dichter extreme, bis ins Ekstatische reichende Rhythmisierung. Mit seinen Amor-Lauden leistete Jacopone, so sollte angedeutet werden, einen bedeutsamen Beitrag zur Innovation der italienischen Dichtung. Mit ihnen destruierte er die blutleere Abstraktheit des Stilnovismo und präsentierte in seiner dezidiert visuellen Ich-Zentriertheit und seiner exzessiven sprachlichen Ausdruckskraft einen ernstzunehmenden Gegenentwurf.

Bibliographie

Primärliteratur:

- Alighieri, Dante (2011): *La Commedia – Die Göttliche Komödie. II. Paradiso / Läuterungsberg*. Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (1995): *Nikomachische Ethik*. Bd. III, Übersetzt von Eugen Rolfes, bearbeitet von Günther Bien. Hamburg: Meiner.
- Cavalcanti, Guido (1990): *Sämtliche Gedichte. Tutte le rime*. Hg. und übersetzt von Tobia Eisermann u. Wolfdietrich Kopelke. Tübingen: Narr.
- Jacopone da Todi (1974): *Laude*. Hg. von Franco Mancini. Roma und Bari: Laterza (die Versangaben folgen dieser Ausgabe).
- (1952): *Laude*. Hg. von Franca Brambilla Ageno. Firenze: Le Monnier.
- (1991): *Jacopone da Todi. Laudi*. Hg. von Liliana Scrittore, Piero Dorazio. Disegni di A. Miniucchi. Roma-Bari: Laterza.
- (1969): *Jacopone e il Laudario Urbinate*. Hg. von Bettarini, Rosanna. Firenze: Sansoni.
- (1924): *Lauden des Jacopone da Todi*. Hg. und übersetzt von Hertha Federmann. München: Beck.
- Richard von St. Victor (1855): „Tractatus de quatuor gradibus violentae charitatis.“ In: I. P. Migne (Hg): *Patrologia latina* Bd. 196, 1207-1224.
- (1969): *Über die Gewalt der Liebe. (De quattuor gradibus violentae caritatis)*. Hg. und übersetzt von Margot Schmidt. München.
- Thomas Aquinas (2000): *Opera Omnia*. Hg. von Roberto Busa SJ, Eduardo Bernot und Enrique Alarcón, <http://www.corpus-thomisticum.org/sth3092.html> (zuletzt eingesehen am 01.07.2015).
- Tobler, Alfons (1878): „Vita del beato fra Jacopone da Todi.“ In: *Zeitschrift für Romanische Philologie*. Bd. 2, 25-39.

Sekundärliteratur:

- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke, 164-166.
- Bataille, Georges (1973): *Œuvres complètes*. Bd. 5. Paris: Gallimard.
- Battail, Marie-Hélène (1993): „Ironie et mystique dans les Laudes de Jacopone da Todi.“ In: *Filigrana*. Bd. 1, 8-31.
- Bynum, Caroline Walker (1996): *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*. Frankfurt: Suhrkamp (engl. 1991).

- (1987): *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. London: University of California Press.
- Canettieri, Paolo (2001): *Iacopone e la poesia religiosa del Duecento*. Milano: Rizzoli.
- Casella, Mario (1920): „Jacopone da Todi.“ In: *Archivum Romanicum*. Bd. 4, 281-339.
- Cudini, Piero (1968): „Contributi ad uno studio di fonti siciliane nelle laude di Jacopone da Todi.“ In: *Giornale storico della letteratura italiana*. Bd. 145, 561-572.
- De Sanctis, Francesco (1983): *Storia della letteratura italiana. (I classici della BUR)*. Bd. 1. Milano: Rizzoli.
- Getto, Giovanni (1956): „Il realismo di Jacopone da Todi.“ In: *Lettere Italiane*. Bd. 8, 223-269.
- Guarnieri, Romana: „Fratelli del Libero Spirito.“ In: *Dizionario degli istituti di perfezione*. Bd. IV, 633-652.
- Hudde, Hinrich (2003): „Bibliothek poetica: Iacopone da Todi's ‚O iubelo del core‘.“ In: *Italienisch*. Bd. 50, 102-108.
- Lecker, Elisabeth (2003): *Die Lauda: Entwicklung einer italienischen Gattung zwischen Lyrik und Theater*. Tübingen: Narr.
- Rosenau, Hartmut (1999): „Mystik.“ In: *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 23, 547-592.
- Ruh, Kurt (1993): *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 2. *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*. München: Beck.
- Sapegno, Natalino (1926): *Frate Jacopone*. Torino: Baretto.
- (1923): „La ‚santa pazzia‘ di Frate Jacopone e le dottrine dei mistici medievali.“ In: *Archivum Romanicum*. Bd. 7, 349-281.
- Scheel, Hans Ludwig (1989): „Die Lauda und das Werk von Jacopone da Todi.“ In: *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. X/2, 124-128.
- Steiger, Irene (1945): *Jacopone da Todi. Welthass und Gottesliebe*. Diss. Zürich.
- Suitner, Franco (1999): *Iacopone da Todi. Poesia, mistica, rivolta nell'Italia del medioevo*. Roma: Donzelli.
- Torrell, Jean-Pierre (1992): *Recherches sur la théorie de la prophétie au moyen âge. XII-XIVe siècles. Etudes et textes*. Fribourg: Editions universitaires.
- Wittschier, Heinz Willi (2000): *Die italienische Literatur des Duecento*. Frankfurt: Lang.

«Maistrece de tous ses sens»: Christine de Pizans *Livre de la cité des dames* als mentale Maschine

1. Einleitung

Nach dem Tod des Vaters und ihres Mannes wählte Christine de Pizan (1364-1430) als weitgehend mittel- und schutzlose Witwe eine Überlebensstrategie, die für die Zeit mehr als ungewöhnlich war.¹ Als Dichterin und Schriftstellerin gelang es ihr, durch Mäzenatentum und Protektion ein Auskommen zu finden. Die wichtigste Voraussetzung dafür, in eine Männerdomäne einzudringen, waren die außerordentliche Bildung und das Talent Christines. Zugleich gelang es ihr, eine auktoriale *persona* zu erschaffen, wobei die Assimilation und Transformation von *auctores* (Ovid, Boethius, Jean de Meung, Boccaccio) eine entscheidende Rolle spielten (cf. Cerquiglini-Toulet 2004). Dies ist vor allem in den im weiteren Sinne autobiographisch geprägten Texten Christines offensichtlich (*Mutación de Fortune*, *Chemin de longue estude*, *Advison de Christine*) (cf. Brownlee 1988, der von einem „displacement“ der Autoritäten spricht und Walters 2003; cf. Brownlee 2000). Es gilt auch für die poetischen und politischen Schriften, die *consolationes*-artigen Texte und die Biographie Karls V. von Frankreich (cf. McWebb 1998; Hoche 2004; Zimmermann 2003). Insbesondere aber positionierte sich Christine in der *Querelle* über den *Rosenroman*, die zugleich eine *Querelle des Femmes* war, als Fürsprecherin des weiblichen Geschlechts (cf. Bock, Zimmermann 1997). Aus einer misogynen Perspektive konnte sie als Ausnahme von der ‚natürlichen‘ intellektuellen Inferiorität der Frau gesehen werden. Christine gelang es jedoch, argumentativ und auch performativ gegen die Inferioritätsdiskurse Stellung zu beziehen und dabei eine dezidiert weibliche Subjektposition zu reklamieren. Letztere Perspektive ist allerdings eine nachträgliche, denn eine grundsätzliche Infragestellung der herrschenden Ordnung war sicherlich nicht die Intention der Autorin: Erst die moderne Forschung hat mit der Begrifflichkeit des Feminismus und der Gender Studies Christines Schriften und ihre Person mit der Problematik der geschlechtsspezifischen Verteilung von wirtschaftlichen,

¹ Zur Biographie Christines cf. Autrand 2009.

sozialen und auch intellektuellen Ressourcen und damit dem Gesamtgefüge der sozialen Ordnung in Verbindung gebracht. Obwohl somit der Frage nach der Verhandlung der Geschlechterrollen in Christines Werk notwendigerweise etwas anachronistisch anhaften muss, stand auch Christines Zeitgenossen ein epistemologisches Instrumentarium zur Verfügung, um das Sprechen über den ‚Wert‘ der Frau nicht alleine als literarisches oder gelehrtes Spiel mit Argumenten, sondern als existentielle Frage zu begreifen.

Im Folgenden werde ich Christine de Pizans *Livre de la cité des dames* vor dem Hintergrund vormoderner Vorstellungen von Subjektivität und der pragmatischen Dimension von Diskursen lesen. Es wird sich zeigen, dass es in der *Querelle de femmes* um die Bedrohung der Integrität weiblicher Selbstentwürfe geht und dass Christine mit der *Cité des dames* eine ‚mentale Maschine‘ konstruierte, die es der Frau ermöglichen sollte, diese Integrität zu affirmieren.

2. Vormoderne Subjektivität

Wenn in der Forschung von Subjektivität in Zusammenhang mit der mittelalterlichen Literatur gesprochen wird, so geschieht dies zumeist, um einen Mangel zu markieren. Subjektivität ist mit Modernität verbunden, wird gar als deren wesentliches Charakteristikum definiert. Aus dieser Perspektive ist ‚mittelalterliche Subjektivität‘ ein Oxymoron. Antithetisch und zugleich komplementär zu dieser Auffassung ist die Position, Subjektivität als eine anthropologische Konstante zu betrachten, die die psychische Realität des Menschen seit jeher bestimmte; im Laufe der Entwicklung setzte Subjektivität sich gegenüber wesentlich von der sozialen Gruppe definierten Modi des Selbstbewusstseins durch.² Subjektivität kann aber auch als Begriff für eine Konfiguration eines Selbst gesehen werden, die sich wesentlich in der Geschichte veränderten und daher eine Art der Historisierung erfordert, die eine teleologische Reduktion vermeidet.³

² Anthony Low spricht davon, dass Subjektivität sich allmählich gegen eine „emphasis on community“ durchsetzte, in einem historischen Prozess der Entfremdung durch „psychological pressures that thwart personal desires“ (2003: x und xviii).

³ Ich diskutiere die Forschung zu vormodernen Subjektivitätskonzeptionen und der Sinnhaftigkeit der Beibehaltung des Begriffs ausführlich anderenorts (Folger 2009: 27–42).

In einer Untersuchung zur Subjektivität in der französischen Literatur des Mittelalters hat Peter Haidu Subjektivität in einer bündigen Definition als „potentiality for action“ (2004: 114) bezeichnet. Subjektivität ist demnach eine mentale Struktur, die es einem Ich erlaubt, auf die Welt einzuwirken. Seit René Descartes wird diese Handlungspotentialität so verstanden, dass das Individuum einen „unique or privileged access to his or her own inner discourse“ verfüge, „– an access that could not legitimately be contradicted by any collective process or external authority“ (Heller; Wellbery 1986: 5). Gerade darin aber unterscheidet sich die vormoderne Vorstellung von Subjektivität von unseren heutigen, da das Subjekt nicht als Innerlichkeit imaginiert wird, sondern als eingebettet in und durchdrungen von einer Umwelt, die ihm nicht radikal äußerlich ist.⁴ Eine derartige Subjektivität lässt sich mit Jörg Dünne (2003) als „schwach“ beschreiben.⁵ Ungleich dem autonomen, entkörperlichten cartesianischen Subjekt, das einer äußerlichen Objektwelt gegenübersteht, ist das ‚schwache Subjekt‘ als das Resultat einer auf Wiederholung basierenden Selbstpraxis zu verstehen, die ‚Welt‘ in das Selbst ‚einarbeitet‘. Weder steht das schwache Subjekt dem Außen gegenüber noch wird das Außen in einem individuellen Akt der Interiorisierung gedoppelt. In seiner Interpretation von Foucaults Subjektivitätsvorstellung spricht Deleuze in diesem Zusammenhang von einer Faltung (*pli*),⁶ in der das subjektive Innere als das Innen *des* Außen, „le dedans *du* dehors“ (1986b: 134), zu verstehen ist.

Den epistemischen Grund dieser einfaltenden Selbstpraxis bietet Jacques Lacans „skopisches Feld“. James F. Burke argumentiert, dass das prämoderne Subjekt in Analogie zu Lacans Subjektkonstitution gedacht werden kann, nämlich als eingebettet in ein

⁴ Noch für das 16. Jahrhundert konstatiert Natalie Zemon Davis: „the line drawn around the self was not firmly closed. One could get inside other people and receive other people within oneself, and not just during sexual intercourse or when a child was in the womb“ (1986: 56). Zum „embodiment“ des vormodernen Selbst cf. Biernoff 2002.

⁵ Dünnes Studie befasst sich mit der Literatur des späten 18. und 19. Jahrhunderts. Schwache Subjektivität basiert auf Deleuze’ „nackter“ Wiederholung, die eine Mittelstellung einnimmt zwischen der inneren Wiederholung des starken Subjekts und Nietzsches „ewiger Wiederkehr“, die Subjektivität negiert.

⁶ Ausgangspunkt von Deleuze ist Leibniz und der Barock (1986a).

generalized, choric visual field that encodes within the precepts of the symbolic order. This gaze involves a vast number, an enormous array, of projecting, interwoven ocular planes that can be understood to proceed not only from the eyes of those who look but also from inanimate objects that in the ancient and medieval understanding were thought to emit species that in some fashion conveyed the imprint of their essence. (Burke 2000: 25)⁷

Burke entwickelt diese Konzeption aus der mittelalterlichen Vermögenspsychologie, die wiederum untrennbar mit der zeitgenössischen Epistemologie verbunden ist.

Seit der Antike bestanden zwei Modelle von Kognition und Perzeption nebeneinander.⁸ Das ältere, basierend auf Platonischen Ideen, geht davon aus, dass ein innerliches „Feuer“ durch die Augen Sehstrahlen aussendet, die externe Objekte gewissermaßen abtasten und das Licht oder „Feuer“ der Objekte aufnehmen und an den Geist weiterleiten (cf. Camille 2000: 205).⁹ Mit der intensiven Aristoteles-Rezeption des 12. Jahrhunderts gewann das sogenannte Intromissionsmodell an Bedeutung und setzte sich vor allem im gelehrten, naturphilosophischen Milieu durch. Intromission bedeutet, dass von Objekten Formen oder *species* (*formae*, *phantasmata*) ausgehen, die sich in einem angrenzenden Medium fortpflanzen, normalerweise der Luft, weshalb man auch von *species in medio* spricht (cf. Tachau 1982). Die äußeren Sinne übertragen die *species* an das Gehirn und die in den Gehirnventrikeln verorteten inneren Sinne. Letztendlich kam es zu einer Synthese beider Modelle, indem Gelehrte wie etwa Roger Bacon argumentierten, dass die äußerlichen *species* durch vom Auge ausgesandte *species* „nobilitiert“ oder aktiviert werden (cf. Biernoff 2002: 63-107).¹⁰ Diese exteriorisierten *species* sind nicht weniger als eine Ausstülpung der *anima sensitiva* (auch „Tierseele“) des Betrachters über die Körpergrenzen hinaus.

⁷ Cf. auch Madeline Caviness' (2001) Konzept der „scopic economy“.

⁸ Im Folgenden cf. Folger 2002: 33-56 und 2009: 42-103.

⁹ Boccaccios Fiammetta wird ein Opfer der Liebeskrankheit durch die pneumatischen Strahlen, die von Pamphilos Augen ausgehen und ihre Seele durchdringen; (cf. Coulano 1987: 29-30). Auch Phänomene wie der böse Blick basieren auf der Annahme der Extramission von Sehstrahlen; cf. Burke 2000: 63-77.

¹⁰ Wie Roger Bacon in seinem *Opus majus* (5.1.7.4) argumentiert, sind die von Objekten ausgesandten *species* „*aided and excited by the species of the eye*“ (zitiert in Biernoff 2002: 87; Hervorhebung von Biernoff).

Im Gehirn werden die *species* von *facultates*, mentalen Vermögen, weiterverarbeitet. In einem vereinfachten Model ist von drei Basisvermögen auszugehen, die in den drei Gehirnventrikeln lokalisiert sind.¹¹ In der ersten Kammer befindet sich die *imaginatio*, in der zweiten die *vis aestimativa* (das Urteilsvermögen), in der dritten die *memoria*. Die Imagination nimmt die *species* auf, de-komponiert und assoziiert sie mit relevanten *images*, die in den Kammern der *memoria* gespeichert sind, weshalb „denken“ notwendigerweise mit Erinnerungsakten einhergeht. Die *aestimativa* extrahiert sogenannte *intentiones*, die man nach Mary Carruthers (2000: 124-26) als „attitudes“ oder emotionale Inklinationen und Intensitäten bezeichnen kann. Die Tätigkeit der *aestimativa* ruft orektische Impulse, *appetitus* (Begehren), hervor, die wiederum das Herz stimulieren, wo *pneuma* erzeugt wird. Der ganze psycho-somatische Komplex (*species*, *images*, *intentiones*, *appetitus*) wird *passio*, Leidenschaft, genannt. Schließlich wird die resultierende *imago*, bestehend aus *species* und *intentiones*, im Gedächtnis gespeichert. In diesem Zusammenhang ist es wichtig hervorzuheben, dass Perzeption und Kognition essentiell pneumophantasmatisch sind.¹² Aus einer aristotelisch-naturphilosophischen Sicht beruhen letztlich alle (auch die höheren) mentalen Operationen auf *phantasmata*. In *De memoria et reminiscentia* etwa stellt Aristoteles fest, dass es kein Denken ohne Bilder, *images*, gibt – eine Ansicht, die von Thomas von Aquin autoritativ bestätigt wird (cf. Folger 2009: 48-50). Das heißt, dass letztlich auch Texte Bilder evozieren, die sich nicht wesentlich von Bildern unterscheiden, die von den äußeren Sinnen wahrgenommen werden.¹³

Diese Operationen, die ich soeben beschrieben habe, gehören der *anima sensitiva*, der Tierseele, an. Obwohl der Mensch in einer theologischen Perspektive durch die rationale Seele bestimmt war, kann man sagen, dass die *anima sensitiva* eine Art *interface* zwischen Mensch und Welt darstellt, das es dem Individuum erlaubt, mit dieser Welt zu interagieren. Sie ist der Ort und das Instrument der Faltungen von Welt in Selbst. Die von Burke postulierten Parallelen zwischen dem mittelalterlichen skopischen Feld und der lacanianischen Subjekttheorie sind daher offen-

¹¹ Das verbreitetste Modell geht von fünf inneren Sinnen aus (cf. Folger 2002: 27-33 und Wolfson 1935).

¹² Diesen Begriff übernehme ich von Giorgio Agamben (1977).

¹³ *Images* sind nicht in visuell unserem Sinne, sondern synästhetisch. Der „Gemeinsinn“ im ersten Ventrikel hat die Aufgabe, die Eindrücke der anderen Sinne mit den optischen Stimuli zusammenzuführen.

sichtlich. Lacan selbst stellt sich dieses generalisierte skopische Feld als Aggregat von imaginierten individuellen Blicken (*regards*) vor, so dass die Dinge „mich ansehen“ (1998: 109). Das Subjekt ist eine Funktion von unpersönlichen, entkörperlichten *regards*. Das, was uns Bewusstsein verleiht, so Lacan, begründet uns als „*speculum mundi*“ (1998: 75). In Analogie dazu kann das prämoderne Subjekt als ein *speculum mundi* verstanden werden, wobei hier die *regards* der Dinge nicht als imaginiert betrachtet werden, sondern als ‚reale‘ *species* imaginiert werden. Dieses Subjekt ist konstituiert durch ein durch Extramission und Intramission aufgespanntes skopisches Feld, in das das Individuum eingebettet ist, von dem es durchdrungen ist. Wie Theo Kobusch hervorhebt, machen *existimatio*, Ehre, Ruf und Wertschätzung der andern den Menschen zum *ens morale* als konkretes Individuum in einem sozialen Kontext (cf. Kobusch 1998: 747). In den Worten von Petrus Aureoli: „esse morale non constitit in re extra, sed in aestimatione hominum“ (zitiert in Kobusch 1998: 747), und auch Guillaume de Conches erklärt im 12. Jahrhundert, dass die Blicke der Betrachter dem Betrachteten ‚Qualitäten‘ durch ihre Wertschätzung oder Ablehnung einprägen (cf. Hahn 2004: 175). Anhand des *Rosenromans*, mit dem sich Christine de Pizan so intensiv auseinandersetzte, zeigt Evelyn Birge Vitz (1989), wie wohlwollende und missbilligende Blicke dem Individuum *value*, also Wert, vermitteln und so Ganzheit verweigern oder ermöglichen. So ist das *cogito* des prämodernen Subjekts, wie Burke es formuliert, ein „I see and am seen“ (2000: 26-27). Das Subjekt ist, was es sieht und wie es gesehen wird.

Die Effekte des Sehens und Gesehen-Werdens sind natürlich nicht vorübergehend, sondern konstitutiv für das, was Stephen Greenblatt „sense of personal order“ (1980: 1) nennt. Die sich permanent verändernden Konstellationen von Blicken und *species* werden mit den Inhalten der *memoria* abgeglichen und in den psychischen Apparat integriert. Ähnlich der von Foucault untersuchten *cura sui* (Selbstsorge) ist das Selbst das Resultat eines lebenslangen Einarbeitens von immer bildhaft gedachten Erfahrungen und „Meinungen“ (*existimatio*), das schließlich zur Ausbildung und Stärkung von in der *memoria* verankerten *habitus* oder *hexis* führt (cf. Foucault 1984; Burke 2000: 30). *Hexis* ist ursprünglich ein Begriff der aristotelischen Ethik. Sie stellt durch wiederholte „Hand-

lungen“ eine stabile, aktive Disposition bereit, in der soziale Normen in subjektive, mentale Handlungs- und Denkmuster transformiert werden.¹⁴

Das genau meint „potentiality for action“. Das heißt auch, dass die Habitualisierung nicht nur und nicht in erster Linie eine somatische Mechanisierung ist, sondern eine mentale Einübung, die im mittelalterlichen Verständnis eine Verhandlung der sensorischen *images* im Zusammenspiel von Extromission und Intromission sein muss. Im vormodernen Verständnis ist die Ausbildung von stabilen mentalen Strukturen (*hexis*, *habitus*), also gleichbedeutend mit der Verarbeitung und der Abwehr von ‚Einflüssen‘ in der Form von *images* und *species*. *Habitus* sind Strukturen, die Ordnung unter den semi-autonomen mentalen Vermögen der *anima sensitiva* schaffen, und dem Individuum das geben, was für Greenblatt das Self ausmacht: „a sense of personal order, a characteristic mode of address to the world, a structure of bounded desires“ (1980: 1). Ist diese Ordnung eine christlich-moralische und von der Gemeinschaft sanktioniert, dann wird der *habitus* wiederum durch die *existimatio* stabilisiert. Das Ziel eines tugendhaften Individuums muss also darin bestehen, diese „persönliche Ordnung“ dadurch zu erreichen, dass es, wie es Christine in ihrem *Chemin de longue estude* ausdrückt, „Maistrece de tous ses sens“ (zit. in Fenster 2003: 118) wird.

Die Bedeutung der Ausbildung von *hexis* und deren Zusammenhang mit der Einfaltung von *species*, wirft ein neues Licht auf wesentliche Züge von Christine de Pizans Werk. Forscherinnen wie Thelma Fenster (2003), Maureen Quilligan (1988), Margarete Zimmermann (2003) und Rosalind Brown-Grant (2003), haben gezeigt, dass es Christine um ihre eigene *fama* oder *memoria* geht und auch um die *fama* und *memoria* der Frau im Allgemeinen. *Fama* ist in der vormodernen Epistemologie aber nicht nur als Effekt eines Diskurses zu verstehen. Misogynie Rede evoziert bei den Lesern oder Zuhörern negative Bilder von Frauen, die über das chorische skopische Feld auf Individuen einwirken. Misogynie

¹⁴ Für Thomas Aquinas ist Synderesis der Ausdruck einer geglückten Habitualisierung tugendhaften Denkens. Synderesis ist das Gewissen als praktische Vernunft und *habitus*: „synderesis dicitur instigare ad bonum et murmurare de malo, in quantum per prima principia procedimus ad inveniendum et iudicamus inventa“ (1970 [Bd. 11]: 188-90; 1a. 79,12) (cf. Delhay 1968: 112-14). Bourdieus Konzept des *Habitus* als „strukturierte Strukturen, die prädisponiert sind als strukturierende Strukturen“ sozialer Praktiken und Repräsentationen (2002: 72) steht in dieser Tradition, freilich unter den Vorzeichen einer grundlegend veränderten Epistemologie.

impliziert also eine Art phantasmatische Verschmutzung, die das subjektivierende Feld ‚vergiftet‘. Misogyne Rede provoziert wertverweigernde Blicke (*regards*) und verhindert beim weiblichen Subjekt die Ausbildung eines gottgefälligen, tugendhaften *habitus*, denn üble Nachrede – in Bilder ‚übersetzt‘ – führt zur Einfaltung von destabilisierenden *species*. Um diese Erfahrung zu verarbeiten oder ihr vorzukommen, schuf Christine de Pizan ihren *Livre de la Cité de dames*.

3. Misogyne Rede und De-Subjektivierung

Die *Cité*, entstanden in den Jahren 1404/05, zählt nicht zu Christines Auftragsarbeiten. Es ist eines der wenigen Werke, das die Autorin nicht einem Mentor oder Mäzen gewidmet hat. Die Rahmenhandlung besteht darin, dass drei allegorische Frauenfiguren Christine dabei helfen, eine Stadt der Frauen zu errichten. Die Baublöcke der Mauern sind *exempla* von Frauen, die großes für die Welt geleistet haben, Frauen, die Standhaftigkeit und Keuschheit bewiesen haben, Frauen, die die Tugend der Großzügigkeit bewiesen haben. Im dritten Teil berichtet Christine von Heiligen und Märtyrinnen. All diese exemplarischen Frauengestalten bewohnen die Stadt, die von der Jungfrau Maria regiert wird. Die Autorin schöpft hier aus der Tradition *de viris illustribus*, vor allem lehnt sie sich natürlich bei Boccaccios *De mulieribus* an, einer Sammlung von Frauenbiographien, die das Gegenstück zu seiner misogynen Diatribe *Il Corbaccio* darstellten.

Originell an Christines Werk ist vor allem die Rahmengeschichte, obwohl sie auch hier topische Elemente aufnimmt. Das Gespräch mit drei weiblichen Personifikationen (Raison, Droiture, Justice) gibt Christine die Gelegenheit, misogyne Gemeinplätze zu widerlegen. Die vordergründige Absicht ist offensichtlich: Christine will zugunsten der Damen in der *Querelle des Femmes* intervenieren. Umso bemerkenswerter ist es, dass die *Cité* nicht an die Verleumder gerichtet ist, sondern die Damen selbst anspricht. Ihnen will Christine *exempla* tugendhafter Frauen bereitstellen: *exempla* historischer Persönlichkeiten und implizit auch ihr eigenes.

In der Vorrede berichtet Christine darüber, wie sie in ihrer Studierstube (*estude*), die anstrengende geistige Arbeit unterbrach „deliberant pour celle fois laisser em pais choses soubtilles et m’esbatre et regarder aucune joyeuseté des dist des pouettes“ (1975: 616). Das Werk, das sie in

freudiger Erwartung zur Hand nimmt, sind allerdings die *Lamentationes* des Matheolus, ein krudes, misogynes Werk.¹⁵ Die Flut negativer Frauenbilder überwältigt sie:

En ceste pensee fus tant et si loguement fert fichiee que il sembloit que fe fusse si comme personne en etargie, et me venoyent audevant moult grant foyson de autteurs ad ce propos que je ramentevoye en moy meismes l'un après l'autre, comme se fust une fontaine resourdant. Et en conclusion de tout, je determinoye que ville chose fist Dieux quant il fourma femme [...] A donc moy estant en ceste pensee, me sourdi une grant desplaisance et tristesse de couraige en desprisant moy meismes et tout le sexe feminin, si comme fust monstre en nature. [...] me tenoye tres malcontent de ce qu'en corps femenin m'ot fait Dieux estre au monde. (Ib. 619-621)

Christine nähert sich dem Text mit einer falschen Haltung an, hat also nicht die richtige mentale Disposition (*habitus*), so dass sie in eine Art Stupor verfällt. Das Lesererlebnis führt zu einer Aktivierung negativer Gedächtnisinhalte, allesamt mit einem negativen emotionalen Gehalt (*intentiones*). Dieser mnemonische Bilderreigen ist umso bemerkenswerter, als dass sie Ihren Zustand mit der Lethargie, „etargie“ wie es im Text heißt, gleichsetzt. Christine, die im Hause eines Arztes aufgewachsen war – ihr Vater war der berühmte Arzt und Astrologe Tommaso di Benvenuto da Pizzano (gestorben circa 1387) – hatte den Begriff sicher mit Bedacht gewählt, denn er ist ein medizinischer *terminus technicus*. Bei dem berühmten Mediziner Bernard de Gordon (14. Jahrhundert) etwa kann man nachlesen, dass es sich bei ‚Lethargie‘ um eine Gehirnerkrankheit, nämlich um eine Art Abszess handelt, der vor allem zu einem Versagen der Memoria führt. Lethargie meint Gedächtnisverlust.

DE LITARGIA

Litargia, est apostema in parte posteriori cerbri subtus craneum. Causa huius, passionis, est omne illud quòd multiplicat chimum flegmaticum, & replet caput vaporibus, sicut sunt allia, cepae, porri, vinum forte [...] & similia. [...] & ita litargia inquantu<m> dicit obliuionem, non est morbus, sed accidens morbi, & si veniat apostema, tunc est morbus, causatur vt plurimum ex flegmate, & aliquando causatur ex melancolia. (1542: fol. 76^v)

¹⁵ Es handelt sich wahrscheinlich um eine Schöpfung von Jean LeFèvre, mit der er einen „authoritative text on misogamy“ schaffen wollte (cf. Pratt 1999: 421). Pratt zeigt, dass Matheolus' Text auf dem *Rosenroman* beruht, Christine *Cité des dames* also eine weitere Intervention in der *Querelle* um den *Roman* ist.

Als mögliche Ursache nennt Gordon einen Überschuss an Phlegma, der durch übermäßiges Trinken oder den Verzehr von Zwiebeln oder Knoblauch hervorgerufen wird. Auch eine melancholische Verfassung kann Lethargie zur Folge haben. Und in der Tat finden wir Christine im folgenden Kapitel in einer typisch melancholischen Pose wieder (cf. Zimmermann 2003: 67), gepeinigt von düsteren Gedanken, tränen-erfüllten Augen und den Kopf auf die Hand gestützt:

En celle dollente pensee ainsi que j'estoye, la teste baissiee comme personne honteuse, les yeulx plains de larmes, tenant ma main / soubz ma joe acoudee sure le pommel de ma chayere [...]. (Christine de Pizan 1975: 621)

Die *Lamentationes* des Mathéolus setzen einen mentalen Prozess in Gang, der eine Vielzahl von misogynen Gemeinplätzen und *imagines* in das Bewusstsein spült. Die Metapher der Quelle (*fontaine*), aus der die Bilder hervorquellen, deutet auf einen Zusammenbruch der Ordnung hin, auf ein Brechen der mentalen Dämme. Der Ansturm der negativen Frauenbilder mit negativen *intentiones* beeinflusst wiederum den Wärmehaushalt des Körpers. Negative *intentiones* implizieren *appetitus irascibilis* und führen damit dazu, dass das Herz *pneuma* zurückhält und in Ermangelung von Wärme und Feuchtigkeit des *pneumas* ist Melancholie die Folge (cf. Folger 2009: 71-92). Diese Melancholie in der Ausprägung der Lethargie destabilisiert den in der Seele eingepprägten *habitus* und führt zu einer ‚lethargischen Selbstvergessenheit‘. Der misogynen Diskurs führt so letztlich, wie Haidu bemerkt, zu einer „radical desubjectification“ (2004: 307).

4. *Maquina mentis*

In dieser Situation erscheinen die drei weiblichen Personifikationen, deren Aufgabe es sein wird – abgeschirmt vom chorischen Feld, in der Einsamkeit der Studierstube („estude“) – die Selbstvergessenheit durch misogynen Rede mittels einer Rekonstruktion des weiblichen *habitus* in Selbstaffirmation umzuwandeln: Es geht darum, „certainté de son estre“ zur erlangen, wie Christine an einer Stelle sagt. Die Anwesenheit von Frau Vernunft zeitigt unmittelbare Wirkung:

Ces parolles me dist la dame renomnee, a la presence de laquelle je ne scay le quel de mes scens fu plus entrepris: ou mon ouye, en escoutant ses dignes parolles, ou

ma veue, en regardent sa tres grant biauté, son atour, son reverent port et sa tres honnouree contenance. (1975: 625)

Das Erscheinen der drei allegorischen Figuren ist der Beginn einer Art Psychotherapie. Durch die imaginierte Szene werden die durch die Lethargie behinderten Sinne aktiviert und produzieren *images* von Frauen, die zum einen Gegenbilder des misogynen Diskurses darstellen. Zum anderen führen die Schönheit, Weisheit und Tugendhaftigkeit der weiblichen Figuren dazu, dass positive *intentiones appetitus concucisibilis* hervorgerufen werden und das Herz Pneuma ausstößt. Das heiße, feuchte Pneuma vertreibt die Melancholie. Dies ist jedoch erst der Anfang der Therapie, denn es geht um die Rekonstruktion eines *habitus*. Ein *habitus* aber beruht auf kontinuierlich und geordnet ablaufenden mentalen Prozessen.

Christine führt in ihrer *Cité des dames* eine lange Reihe von historischen exemplarischen Frauengestalten auf. Diese Gestalten stellen aber keine Identifikationsangebote im modernen psychoanalytischen Sinn bereit, denn Identifikation würde eine moderne Form von Subjektivität voraussetzen, die Ich und Welt definitiv voneinander abgrenzt.¹⁶ Die Bilder von exemplarischen Frauengestalten, die durch die *Cité* transportiert werden, müssen vielmehr nach und nach eingefaltet werden. Deshalb handelt es sich bei der Anhäufung von positiven *exempla* auch nicht eigentlich um einen „habit of ‘overproving,’ of citing multiple and not always consistent authorities and examples to create a plentitude of proof“ (1998: xviii), wie Natalie Zemon Davis es ausdrückt. Christine geht es nicht in erster Linie darum, etwas diskursiv oder argumentativ zu beweisen, sondern um die Bereitstellung von ‚Material‘ für die Rekonstruktion der *hexis*.

Diese Rekonstruktion ist nicht einfach eine Einschreibung auf einer *tabula rasa*, denn der misogynen Diskurs des Mathéolus und hat nicht nur das skopische Feld kontaminiert, sondern auch den mentalen Raum durch die Inkorporation (Einfaltung) der *images* im Lesevorgang und die Assoziierung mit negativen Gedächtnisinhalten in einer chaotischen Weise bevölkert. Die Wiederherstellung der *hexis* bedarf somit einer *ars oblivionalis*, die die misogynen, pathogenen Gedankeninhalte auslöschen. Wenn der misogynen Diskurs eine Lethargie (ein Vergessen) des Subjekts

¹⁶ Wie Lacans (1966) Fabel von der Spiegelphase zeigt, ist die Abgeschlossenheit und Fülle des Subjekts eine Verkenntung (*méconnaissance*).

hervorruft und es mit schädlichen Inhalten kontaminiert hat, dann muss der philogyne Diskurs auf ein Vergessen der Schmähungen und Erniedrigungen abzielen. Nun kann, wie Umberto Eco in einem Aufsatz mit dem aussagekräftigen Titel „*An ars obliuionalis? Forget it!*“ (1988) darlegt, die mittelalterliche Gedächtniskunst kein Pendant in der Form einer Kunst des Vergessens haben (cf. Lethe 1997: 30-34; Folger 2002: 51-56). Die wirksamste Strategie des aktiven Vergessens besteht darin, den Gedächtnisraum mit Bildern zu besetzen, die den unerwünschten Inhalt gleichsam überdecken. Das ist ein wesentlicher Grund dafür, dass Christine eine Vielzahl von *exempla* bereitstellt, um den mentalen Raum zu bevölkern. Eine weitere rhetorische Taktik bezeichnet Dame Raison als Antiphrasis: „La rigle de la grammaire qui se nomme antifrasis qui s’entant, si comme tu sces, si comme on diroit tel est mauuaise, c’est a dire que il est bon, et aussi a l’opposite“ (1975: 624).¹⁷ Es wird somit eine ironische Umwertung der misogynen Inhalte erreicht.

Auch die dritte Taktik des ‚Vergessens‘ ist im weiteren Sinne interpretativ. In Christines *Cité des dames* wird sie allegorisch durch das Ausheben der Fundamente zur Anschauung gebracht. Dame Raison übergibt Christine zunächst einen „mortier durable et sans corrupcion a faire les fors fondemens“ (1975: 632), also Mörtel, um ein unerschütterliches Fundament zu legen. Droiture gibt der Erzählerin ein Lineal, und die Gerechtigkeit sagt Christine, dass ihre Aufgabe darin bestehe die Stadt mit ihren Türmen mit Dächern zu bekrönen. Nach der Vorstellung der drei Damen macht sich die Erzählerin zum „champ des escriptures“ auf, um einen Graben („grant fosse“) auszuheben, wobei hier die „pioche de ton entendement“, also die Spitzhacke des Urteilvermögens, benutzt wird (1975: 639). Dame Raison schafft unterdessen den misogynen Unrat beiseite. Als Material der Grundmauern dienen Findlinge, große Steine, die für *exempla* stehen, die auf dem *champ des escriptures* zu finden sind. Einige dieser Findlinge wurden auch von misogynen Autoren als Belege für die Schlechtigkeit der Frauen verwendet. Da sie nun einmal da sind, besteht die Kunst der Baumeisterin darin, den vermeintlichen *exempla* für den Unwert der Frauen eine neue Bedeutung zu geben. So macht Christine es etwa mit Semiramis, deren Inzest sie historisierend entschuldigt, und Medea, deren Verbrechen sie gänzlich verschweigt. Damit gelingt es ihr, diese beiden legendären Frauen, die

¹⁷ Zur Rhetorik Christines cf. Redfern (1995).

von misogynen Autoren als Sinnbilder weiblicher Tücke und Verderbtheit angeführt werden, als Vorbilder in die Stadt der Frauen aufnehmen.

Christine ist aber nicht damit zufrieden, die misogynen Bilder überdeckt und transformiert zu haben, denn schon der nächste Mathéolus könnte die Arbeit zunichtemachen und zu neuerlicher ‚Lethargie‘ und Melancholie führen. Die *Cité* ist nicht nur eine Materialsammlung, sondern, wie der Titel sagt, eine geordnete Struktur von positiven *exempla*. Die Wahl der Metapher der Stadt ist sicherlich zum einen eine offensichtliche Anspielung auf Augustinus’ *Civitas Dei*, denn, indem die Stadt der Frauen mit der Gottesstadt assoziiert wird, erscheint die Misogynie „as just one of many divisions characteristic of the *civitas terrena*, or more specifically, of the *civitas hominum*“ (Richards 1996: 126). Mit diesem analogischen Bezug ist das Bedeutungspotential der Stadt aber nicht ausgeschöpft.

Christines Stadt ist ein wehrhaftes Gebilde mit hohen Mauern und Schanzanlagen, das als Refugium und Festung der tugendhaften Frauen dienen soll: „retrait et closture de deffence contre tant divers assailians“ (1975: 629). In zahlreichen mittelalterlichen Texten und bildlichen Darstellungen ist die Burg eine Metapher der Seele (so etwa bei Teresa de Ávilas *Castillo interior*). Auch die Stadt der Christine de Pizan ist ein Bild der weiblichen Seele, die in der Lage ist, den Anstürmen der misogynen Welt zu trotzen. Als Stadt, die, wie Christine mehrfach betont, nach Maß und genauem Plan errichtet wird, ist sie auch ein Sinnbild der Harmonie der Seelenteile und der Sinne und ihres harmonischen Zusammenhangs und Zusammenwirkens, das heißt, einer stabilen *hexis*.

Die architektonische Metapher hat zudem einige Christine-Spezialisten Verbindungen zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gedächtniskunst knüpfen lassen, wie sie Frances Yates in ihrem Klassiker *The Art of Memory* (1966) beschrieben hat (cf. Carruthers 1992). Zuletzt hat Betsy McCormick (2003) die *Cité des dames* als eine mnemonische *loci-imagines*-Struktur beschrieben (cf. Zimmermann 2003). Yates’ Studie der Gedächtniskunst geht auf antike Autoren zurück. Diese gehen von einer dem Gedächtniskünstler oder dem Rhetor wohlbekannten architektonischen Struktur aus, in der an markanten Stellen (*loci*) Bilder (*imagines*) platziert werden. Die verorteten Bilder ermöglichen es, die mit ihnen assoziierten Inhalte jederzeit wieder abzurufen, indem man in Gedanken das Gebäude abschreitet. Da es Christine um die Konstruktion und Bewahrung von *fama/memoria* der Frau geht (für das Individuum, für die

mémoire collective und das chorische, skopische Feld), ist es naheliegend, in der *Cité des dames* ein artifizielles Gedächtnissystem zu sehen, das ein probates Mittel gegen das ‚Vergessen‘ im Sinne von Bildüberlagerung und -überflutung durch misogynie Rede sein könnte. Entsprechend sieht McCormick in der Stadt eine *loci*-Struktur, in der die Autorin *images* verteilt, unterstützt durch ‚merkwürdige‘ Bilder, wie die Statue der Semiramis. Die *exempla* von Märtyrerinnen im dritten Teil der *Cité* interpretiert McCormick als *images agentes*. *Images agentes* sind ‚aktive Bilder‘, die aufgrund ihrer hohen emotionalen Wertigkeit besonders wirksam sind.¹⁸ Die affektive Qualität, so McCormick, wird in der *Cité des dames* im dritten Teil durch gewalttätige Szenen des Martyriums von Frauen gewährleistet. Das Ziel dieses „artificial memory system“ sei aber nicht alleine die Bewahrung von Information, sondern die Basis für eine „ethical memory practice“ (2003: 150) bereitzustellen.

McCormicks Studie zielt somit auf die ethische Dimension der Gedächtniskunst ab, die letztlich mit der Ausbildung von habituellen, mnemonisch eingeübten, mentalen Strukturen einhergeht.¹⁹ Es ist jedoch zweifelhaft, ob man Christine de Pizans *Cité de dames* als ein Produkt artifiziereller Memoria im Sinne von Yates sehen kann. Das Werk bildet nicht, wie verschiedentlich behauptet wird, eine klar definierte urbane Struktur ab, in der Bilder verankert werden könnten. Christines Text skizziert lediglich eine sehr vage Struktur von Mauern, Gebäuden, Palästen und Dächern. Ohne Zweifel aber finden wir in Christines *Cité* die von Marry Carruthers als Schlüssel für die Gedächtniskunst identifizierte Metapher vom Dichter als Baumeister („The Poet as a Master-Builder“). Ebenso gewiss kann Christines Text als Produkt von „locational memory“ bezeichnet werden,²⁰ weil er nämlich den Leserinnen genau das ermöglicht, was Carruthers als „kreatives Denken“ bezeichnet: ein mentales *gathering*, „built upon remembered structures ‘located’ in one’s mind as patterns, edifices, grids, and – most basically – association-fabricated networks of ‘bits’ in one’s memory [...]“ (Carruthers 2000: 23).

¹⁸ In seiner Glosse (*De bono*) zur *Rhetorica ad Herennium* beschreibt Albertus Magnus das Prinzip anschaulich (cf. 1951: 248; 4.2.2).

¹⁹ Auch Yates hebt hervor, dass Memoria im Mittelalter mit *prudentia* assoziiert, beizeiten gar gleichgesetzt wurde (cf. 1966: 20-21, 54).

²⁰ Carruthers definiert „locational memory systems“ als „any scheme that establishes a set of ordered, clearly articulated, and readily recoverable background locations into which memory ‘images’ are consciously placed“ (1993: 881-82).

Der Text bietet den Leserinnen diese „grids“ und „edifices“ für die Errichtung einer je wieder neuen Stadt in der individuellen Seele. Dies ist die epistemische Basis, die es ermöglicht, die ‚Idee der Stadt‘ in die individuellen Körper einzuschreiben, „‘mapped’ into individual female bodies“, wie Judith L. Kellog es beschreibt, „to be internalized to function as protection and fortification within the social spaces they actually inhabit“ (2003: 130 zit. nach. Haidu 2004: 310).

Durch die spatiale Anordnung der *Cité*, den Beginn mit den Fundamenten, der Errichtung der Mauern, der gemeinen Häuser und der höher aufragenden Paläste, die einer Hinführung der Seele zu höheren Zielen entspricht, gibt Christine das vor, was Carruthers einen *ductus* genannt hat (Carruthers 2000: 116-17), also den Fluss oder die Richtung der Komposition, den die Leserin als Richtschnur für die eigene *inventio* und letztlich die individuelle Errichtung der Stadt der Frauen nutzen kann. Insofern ist die *Cité de dames* ein Instrument in der Form einer Subjekt-Maschine. *Machina* war im mittelalterlichen Verständnis eine Hebevorrichtung: „Any structure that lifts things up or helps to construct things is a *machine*“ (Carruthers 2000: 23). Diese ‚Dinge‘, die errichtet oder aufgerichtet werden sollen, können Häuser und Städte sein, oder, im übertragenen Sinn, Seelen. Indem der *Livre de la cité de dames* die desaströsen Konsequenzen misogynen Rede für die weibliche Psyche und die Rekonstruktion eines affirmativen Selbstbildes modelliert, ist er eine *machina mentis*, die das Ziel hat, die Seelen einer jeden Frau zu erheben und das weibliche Subjekt in einer misogynen Welt zu konstruieren und zu bewahren (cf. Kellog 2003: 140).

5. Schluss

Inwieweit diesem Projekt Erfolg beschieden war, muss dahingestellt bleiben. Sicher ist lediglich, dass die *Cité* auch ein Moment des *self-fashioning* der Christine de Pizan war. Im dritten und letzten Teil der *Cité*, dem Katalog weiblicher Märtyrerinnen, finden wir beunruhigende Bilder des weiblichen *corps morcelé*, der sich der Zerstörung zugleich widersetzt und Auslöschung begehrt (cf. Quilligan 1988: 229). So wird die anfängliche Abscheu vor dem eigenen weiblichen Körper transformiert in eine durch spirituelle Stärke getriebene Affirmation des Körpers, die letztlich

aber in die Gender-neutrale Sphäre des Martyriums mündet.²¹ Wenn auch, wie ich bereits betonte, diese Märtyrerinnen-Bilder nicht als Identifikationsangebote betrachtet werden können, sondern als Material, das der individuellen *hexis* eingefaltet wird, so zeigt der *ductus* des Werks, dass Christines Auffassungen zu Ehe, Sexualität, Patriarchat, aus unser heutigen Perspektive eine ideologische ‚konservative‘ Stoßrichtung haben. Sehen wir aber von diesen inhaltlichen Aussagen ab, die wohl zur Zeit Christine gar nicht anders zu formulieren waren, wird deutlich, dass sie mit der *Cité des dames* ein überaus bemerkenswertes und subtiles Verfahren der Subjektkonstitution modelliert. Christine hatte keine andere Wahl als taktisch im Sinne von Michel de Certeau zu operieren. In einer symbolischen Ordnung, in der sie als Frau immer auf einem „champ de vision de l'ennemi“ (Certeau 1990: 60) agieren musste, griff sie zur Taktik der *braconnage*, der Wilderei, und eignete sich auf den *champs des écritures* die Bausteine an, die die *dames* zur Wappnung gegen de-subjektivierende Misogynie verwenden können.

²¹ Quilligan spricht davon, dass Hagiographie „insists upon parity between male and female passion“ (ibid.: 235) (cf. Munson 2004).

Bibliographie

- Agamben, Giorgio (1977): *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Albertus Magnus (1951): *De Bono. Opera Omnia*. Vol. 28. Heinrich Kühle, e. a. (Hg.). Aschendorf: Monasterii Westfalorum.
- Autrand, Françoise (2009): *Christine de Pizan: une femme en politique*. Paris: Fayard.
- Bernard de Gordon (1542): *Omnium aegritudinum a vertice ad calcem, opus praeclarissimum quod Lilium medicine appellatur*. Paris: Vivant Gaulterot.
- Biernoff, Suzannah (2002): *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bock, Gisela, Margarete Zimmermann (1997): „Die Querelle des Femmes in Europa: Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung.“ In: Gisela Bock, Margarte Zimmermann (Hg.): *Die Europäische Querelle des Femmes: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert. Querelles: Jahrbuch für Frauenforschung* 2. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 9-38.
- Bourdieu, Pierre (¹⁶2002): *Outline of a Theory of Practice*. Übersetzt von Richard Nice. *Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology* 16. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown-Grant, Rosalind (2003): „Christine de Pizan as a Defender of Women.“ In: Barbara K. Altmann, Deborah L. McGrady (Hg.): *Christine de Pizan: A Casebook. Routledge Medieval Casebooks* 34. New York: Routledge, 81-100.
- Brownlee, Kevin (1988): „Discourses of the self: Christine de Pizan and the Rose.“ In: *Romanic Review*. Vol. 59, 213-221.
- (2000): „Le projet ‘autobiographique’ de Christine de Pizan: histoires et fables du moi.“ In: Eric Hicks (Hg.): *Au champ des escriptures. IIIe colloque international sur Christine de Pizan*. Paris: Honoré Champion, 5-23.
- Burke, James F. (2000): *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Camille, Michael (2000): „Before the gaze: the internal senses and late medieval practices of seeing.“ In: Robert S. Nelson (Hg.): *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 197-223.

- Carruthers, Mary J. (21992): *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge Studies in Medieval Literature 10.* Cambridge, London: Cambridge University Press.
- (1993): „The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages.“ In: *New Literary History*. Vol. 24, N° 4, 881-904.
- (2000): *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200. Cambridge Studies in Medieval Literature 34.* Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Caviness, Madeline H. (2001): *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline (2004): „Christine de Pizan et le scandale: Naissance de la femme écrivain.“ In: Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry, Tania van Hemelryck (Hg.): *‘Toutes choses sont faictes cleres par escripture’: Fonctions et figures d’auteurs du Moyen Âge à l’époque contemporaine.* Louvain-La-Neuve: Université Catholique de Louvain, 45-56.
- Certeau, Michel de (1990): *L’invention du quotidien.* Vol. 1: *Arts de faire.* Luce Giard (Hg.). Paris: Gallimard.
- Christine de Pizan: *Livre de la cites des dames.* Siehe Curnow.
- Couliano, Ioan P. (1987): *Eros and Magic in the Renaissance.* Übersetzt von Margareth Cook. Chicago: University of Chicago Press.
- Curnow, Maureen Cheney (1975): *The Livre de la cité des dames of Christine of Pisan: A Critical Edition.* Diss. Vanderbilt University, 1975. Ann Arbor: University Microfilms International.
- Davis, Natalie Zemon (1986): „Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-Century France.“ In: Thomas C. Heller, Morton Sosna, David E. Wellbery (Hg.): *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought.* Stanford: Stanford University Press, 53-63.
- (1998): „Foreword.“ In: Christine de Pizan: *The Book of the City of Ladies.* Übersetzt von Earl Jeffrey Richards. New York: Persea Books, xv-xxii.
- Deleuze, Gilles (1986a): *Foucault.* Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1986b): *Le pli: Leibniz et le baroque.* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Delhay, Philippe (1968): *The Christian Conscience.* Übersetzt von Charles Underhill Quinn. New York: Desclee.

- Dünne, Jörg (2003): *Asketisches Schreiben: Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne. Romanica Monacensia 65.* Tübingen: Gunter Narr.
- Eco, Umberto (1988): „An *ars obliuionalis*? Forget it!“ In: *PMLA*. Vol. 103, 254-261.
- Fenster, Thelma S. (2003): „Who’s a Heroine? The Example of Christine de Pizan.“ In: Barbara K. Altmann, Deborah L. McGrady (Hg.): *Christine de Pizan: A Casebook.* Routledge Medieval Casebooks 34. New York: Routledge, 115-28.
- Folger, Robert (2002): *Images in Mind: Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 274.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (2009): *Escape from the Prison of Love: Caloric Identities and Writing Subjects in Fifteenth-Century Spain. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 292.* Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Foucault, Michel (1984): *Histoire de la sexualité.* Vol. 3: *Le souci de soi.* Paris: Gallimard.
- Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare.* Chicago: University of Chicago Press.
- Hahn, Alois (2004): „Wohl dem, der eine Narbe hat: Identifikation und ihre soziale Konstruktion.“ In: Peter von Moos (Hg.): *Unverwechselbarkeit: Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. Norm und Struktur: Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit 23.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 43-62.
- Haidu, Peter (2004): *The Subject Medieval/Modern: Text and Governance in the Middle Ages.* Stanford: Stanford University Press.
- Heller, Thomas C., David E. Wellbery (1986): „Introduction.“ In: Thomas C. Heller, Morton Sosna, David E. Wellbery (Hg.): *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought.* Stanford: Stanford University Press, 1-15.
- Hoche, Dominique (2004): „Come Boece a Pavie?: Christine de Pizan’s use of Boethius’s Consolation of Philosophy in The Book of the City of Ladies.“ In: *Carmina Philosophiae.* Vol. 13, 23-52.
- Kellogg, Judith L. (2003): „Le livre de la cité des dames: Reconfiguring Knowledge and Reimagining Gendered Space.“ In: Barbara K. Altmann, Deborah L. McGrady: *Christine de Pizan: A Casebook.* Routledge Medieval Casebooks 34. New York: Routledge, 129-46.

- Kobusch, Theo (1998): „Person und Subjektivität: Die Metaphysik der Freiheit und der moderne Subjektivitätsgedanke.“ In: Reto Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle, Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorge-schichte der Subjektivität*. Vol. 2. *European Cultures Studies in Literature and the Arts* 11:2. Berlin, New York: De Gruyter, 743-761.
- Lacan, Jacques (1966): „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique.“ In: Jacques Lacan: *Écrits*. Paris: Seuil, 93-100.
- (1998): *The Four Fundamental Principles of Psychoanalysis*. Übersetzt von Alan Sheridan. In: Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan*. Jacques-Alain Miller (Hg.). New York, London: W. W. Norton & Company.
- Low, Anthony (2003): *Aspects of Subjectivity: Society and Individuality from the Middle Ages to Shakespeare and Milton*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- McCormick, Betsy (2003): „Building the ideal city: female memorial praxis in Christine de Pizan's *Cité des Dames*.“ In: *Studies in the Literary Imagination*. Vol. 36, No 1, 149-171.
- McWebb, Christine (1998): „Lyrical conventions and the creation of female subjectivity in Christine de Pizan's Cent ballades d'Amant et de Dame.“ In: Earl Jeffrey Richards (Hg.): *Christine de Pizan and Medieval French Lyric*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 168-83.
- Munson, Marcella L. (2004): „*Détruire et disperser*: Violence and the fragmented body in Christine de Pizan's prose letters.“ In: Albrecht Classen (Hg.): *Violence in Medieval Courtly Literature: A Casebook*. New York: Routledge, 269-95.
- Pratt, Karen (1999): „Translating misogamy: The authority of the inter-text in the *Lamentationes Matheoluli* and its Middle French Translation by Jean LeFèvre.“ In: *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 4, 421-35.
- Quilligan, Maureen (1988): „Allegory and the textual body: female authority in Christine de Pizan's *Livre de la cité de dames*.“ In: *Romanic Review*. Vol. 59, 222-48.
- Redfern, Jenny R. (1995): „Christine de Pizan and the *Treasure of the City of Ladies*: A medieval rhetorician and her rhetoric.“ In: Andrea A. Lunsford, James J. Murphy (Hg.): *Reclaiming Rhetorica: Women and in the Rhetorical Tradition*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 73-92.

- Richards, Earl Jeffrey (1996): „Rejecting essentialism and gendered writing: the case of Christine de Pizan.“ In: Jane Chance (Hg.): *Gender and Text in the Later Middle Ages*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 96-131.
- Tachau, Katherine (1982): „The problem of the *species in medio* at Oxford in the generation after Ockham.“ In: *Mediaeval Studies*. Vol. 44, 349-443.
- Thomas Aquinas (1970): *Summa theologiae*. Volume 11: *Man (1a. 75-83)*. Hg. und übersetzt von Timothy Sutor. New York: Blackfriars; McGraw-Hill.
- Vitz, Evelyn Birge (1989): „Inside/outside: Guillaume’s *Roman de la Rose* and medieval selfhood.“ In: Evelyn Vitz Birge: *Medieval Narrative and Modern Narratology: Subjects and Objects of Desire*. New York: New York University Press, 64-95.
- Walters, Lori J. (2003): „Constructing reputations: *Fama* and Memory in Christine de Pizan’s *Charles V* and *L’advison de Christine*.“ In: Thelma Fenster, Daniel Lord Smail (Hg.): *Fama: The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 118-42.
- Weinrich, Harald (1997): *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C.H. Beck.
- Wolfson, Harry Austryn (1935): „The Internal Senses in Latin, Arabic and Hebrew Philosophic Texts.“ In: *Harvard Theological Review*. Vol. 28, 69-133.
- Yates, Frances A. (1966): *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zimmermann, Margarete (2003): „Christine de Pizan: memory’s architect.“ Übersetzt von Gesa Stedman. In: Barbara K. Altmann, Deborah L. McGrady (Hg.): *Christine de Pizan: A Casebook*. Routledge Medieval Casebooks 34. New York: Routledge, 57-77.

(Re-)präsentationen. Exzerpieren zwischen *memoria*, *imitatio* und *innovatio*.

Wenn der Kommentar zum ersten Mal das sagen muss, „was doch schon gesagt worden ist, und muss unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist“ (Foucault 1991: 19), dann zeichnet sich ein erstaunliches Resultat ab: „Viele Primärtexte verdunkeln sich und verschwinden und manchmal übernehmen Kommentare den ersten Platz“ (ibid.: 18). Man kann also nicht unterscheiden zwischen der Kategorie der grundlegenden und schöpferischen Diskurse auf der einen Seite und der Masse der wiederholenden, glossierenden und kommentierenden auf der anderen Seite. Daraus leitet Michel Foucault seine Diskursanalyse ab, bei der der Autor zum „Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts!“ (ibid.: 20) wird. Im Folgenden wird sich zeigen, dass Foucault eine besonders anschauliche Bestätigung für seine die Postmoderne charakterisierende Diskurstheorie, bei der der geniale Autor seine Bedeutung einbüßt, mit Blick auf die frühe Neuzeit hätte finden können. Natürlich ist zwischen Kommentar und Exzerpt zu unterscheiden. Doch Foucaults Bemerkungen zum Kommentar gelten auch für Exzerpte, zumal letztere auch Notizen und Zusätze sind und der Erleichterung des Verständnisses dienen.

Doch werfen wir zunächst noch einen Blick auf die textlinguistische Perspektive des 20. Jahrhunderts, für die Exzerpte wichtige Mittel zur Wissensaufbereitung sind. Das Exzerpt, meint Konrad Ehlich, gehört zur „Gruppe der textverarbeitenden Textarten, zu denen auch die Anmerkung, der Kommentar, die Glosse, die Zusammenfassung usw. gehören“ (Ehlich 1981: 379). Sie sind bezogen auf andere vorliegende Texte, die man Primärtexte nennen könnte. Je stärker sie ihre Bezogenheit auf diese Texte in den Vordergrund stellen, desto größer wird die Geringschätzung ihnen gegenüber. Ein Exzerpt steht dann zwei rein mechanischen Formen der Textreproduktion besonders nahe, dem wörtlichen Zitat und der technischen Reproduktion zum Beispiel durch Xerokopieren. Eigentlicher Zweck des Exzerpts in der Textverarbeitung ist aber „die quantitative Verminderung des Primärtextes bei möglichst weitgehender Erhaltung seiner Informationsqualität“ (ibid.: 382). So ist

das Exzerpieren eine Operation „zwischen dem Primärtext und weiteren Verwendungen des Wissens, das er enthält“ (ibid.: 384). Die Rekonstruktion der Zwischenschritte der Textverarbeitung, deren Resultat ein Exzerpt ist, erscheint dem Linguisten Ehlich ein Beitrag zur wissenschaftspraktischen Hermeneutik, was bereits auf die enge Beziehung von Hermeneutik und Exzerptenlehre, auf die wir am Ende eingehen, hinweist.

Dass das Exzerpieren schon in der Antike eine erfolgreiche Praxis war, davon zeugt Plinius der Ältere, von dem sein Neffe, Plinius der Jüngere, berichtet, er habe nichts gelesen, ohne es zu exzerpieren. Er sei der Meinung gewesen, kein Buch sei so schlecht, dass es nicht doch irgendwie von Nutzen wäre. Ein weiterer antiker Exzerpierer, Aulus Gellius, hätte seine zwanzig Bände der *Noctes Atticae* nicht ohne das Material schreiben können, das er als unermüdlicher Leser durch seine Aufzeichnungen gesammelt und geordnet hatte (cf. Neumann 2001: 53, 54). Und bei Seneca heißt es, Lesen sei

imitar a las abejas que revolotean de aquí para allá y liban las flores idóneas para elaborar la miel [...] también nosotros hemos de imitar a las abejas y distinguir cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas (zitiert nach Nakládalová 2013: 41).

Da die Bienen aus Blütenstaub Honig machen, ist Senecas Vergleich ein Plädoyer für eine kreative *imitatio*, die aus zahlreichen Quellen schöpft und diese transformiert wiedergibt. Beschränkung auf einen einzigen Autor wäre demnach ebenso kontraproduktiv wie ein Übermaß von Quellenautoren (cf. Stackelberg 1956: 271-293). Bereits ein erster Blick auf die antiken Autoren wirft also Fragen auf. Soll nur aus guten Büchern exzerpiert werden? Sollen möglichst viele Bücher Gegenstand des Exzerpierens sein? Und schließlich eine immer wieder gestellte Frage: Ist Exzerpieren eine kreative Tätigkeit?

Noch im 18. Jahrhundert wird die Diskussion fortgesetzt. Mit Blick auf die Tradition des Exzerpierens heißt es in Johann Heinrich Zedlers Universallexikon von 1734 unter dem Stichwort „Excerptiren“, dass durch Exzerpieren dasjenige, was von anderen vorbereitet wurde, Berücksichtigung finde. Denn diejenigen „machen sich den Weg in der Gelehrsamkeit selber schwer, welche nur durch ihre eigene Meditationen klug werden wollen“ (Zedler 1961: Spalte 2321). Dabei aber soll der Exzerpierende nicht stehenbleiben.

Wir müssen die Sachen nicht wegen ihren selbstn, sondern zu einem gewissen Endzweck excerpiren: das ist, wir müssen nicht andrer Leute Gedancken nehmen, um sie vor die unsre auszugeben, sondern sie bey unsern Meditationen zu gebrauchen (ibid.: Spalte 2322).

Ein Anfängerfehler sei es, Exzerpte für Realia zu halten und „mit diesen geborgten Kleidern, welche man doch, weil sie niemahls nicht recht passen, gleich davor erkennet, zu prahlen suchen“ (id.). Kritik, die das Exzerpieren als wenig eigenständige Leistung ablehnt und nach der das bloße Abschreiben einzelner Stellen, ohne den Gedanken des Verfassers bei sich zu verarbeiten und eigene Ideen zu entwickeln, Zeitverschwendung ist, wird auch im *Polyhistor* (1732) des Daniel Georg Morhof wie bei Zedler geäußert. Die *loci communes* Sammlungen erscheinen ihm als Instrumente der gelehrten Forschung, nicht selbst schon als Wissenschaft. Sie seien kein Resultat, sondern hätten nur eine inventorische Funktion (cf. Zedelmaier 2000: 76, 81). So ähnlich hatte es schon im 17. Jahrhundert Johan Heinrich Alsted in seiner *Encyclopaedia* gesehen. Man solle bei den Lektüren das Nützliche auswählen, exzerpieren und das Exzerptmaterial ordnen. Es folgt der Prozess des Nachdenkens, in dem das, was die Lektüre pflückte, verarbeitet und in die Erinnerung eingepreßt wird. Beim Schreiben wiederum dient dann das im Laufe der Lektüre gesammelte Material als Fundament der *inventio* (cf. Zedelmaier 2001: 20). Richtig fasst Nakládalová Alsteds Anliegen zusammen: „El objetivo único de los lugares comunes es contener una gran Bibliotheca en un volumen pequeño“ (Nakládalová 2013: 158). Hier gleichen sie den Enzyklopädien, deren Vorläufer sie sind. Exzerpieren hat also eine archivierende Funktion und bereitet Materialien auf, nicht allerdings zur direkten Übernahme, sondern zur Weiterverarbeitung im Rahmen eines neuen Endzweckes, dem zu schreibenden neuen Text. Für diesen also unterstützen Exzerptsammlungen die *inventio*.

Wer einen Text primär mit Blick auf einige zu exzerpierende Zitate liest, hat normalerweise nicht das gesamte Werk als solches im Blick. Ihn interessiert nicht, welche Funktion eine Stelle in der Kohärenz des Ganzen hat, sondern er sieht einen Garten vor sich, aus dem er die schönsten und besten Blumen pflücken will (cf. Minzetanu 2012: 32). Wenn ihm tatsächlich am Verstehen des Ganzen nicht gelegen ist, dann ist seine Methode nicht hermeneutisch, sondern antihermeneutisch. Benutzt man Exzerpte, ist also das Lesen auf künftiges Schreiben bezogen. Diesen Übergang vom Lesen zum Schreiben haben viele gesehen, Nakládalová

nennt Quintilian und Ramus. Ersterer fordert den Dreischritt: „legere, escribere, dicere“, bei letzterem heißt es „interpretatio, scriptio, dictio“ (cf. Nakládalová 2013: 127, 130, 132, 137, 142). Da das Schreiben dann aber derart von Gelesenem ausgeht, ist auch das künftige Schreiben auf das Gelesene bezogen. So hat es durchaus seine Berechtigung, wenn Anthony Grafton formuliert: „La escritura, al fin y al cabo, era en sí misma una forma de lectura, un homenaje letra por letra al poder del original“ (Grafton 1998: 322). Wenn also das Lesen nicht stehenbleibt beim Verstehen des vorliegenden Textes in seiner Gesamtheit, sondern von vornherein auf einen künftigen Text ausgerichtet ist, dann sind in ihm die Ausgangstexte überall dort zu erkennen, wo er seine Entstehung der Abarbeitung der Exzerpte verdankt.

Die zahlreichen Versuche, die Exzerpte nach Themen systematisch zu ordnen, wie sie besonders von deutschsprachiger Seite vorgebracht wurden, also von Vincentius Placcius im 17. Jahrhundert bis Johann Jacob Moser und Johann Caspar Hagenbuch mit seiner *Bibliotheca Epigraphica* (1738) im 18. Jahrhundert, riefen eine Opposition hervor, die Materialien ohne Ordnung unter dem Titel *Adversaria* publizierte und ab 1650 besondere Aufmerksamkeit fand (cf. Décultot 2003: 16). Dabei ist diese Opposition nichts anderes als ein Beleg für die weit verbreitete Praxis der Materialsammlungen. Mögliche Kriterien für die Anordnung der unterschiedlichen Exzerpte können sein: der Sachbereich (Wirtschaft, Recht, Medizin), die Quellenart (mündlich, schriftlich, eigene Erfahrung), intendiertes Publikum und Autorenintention (rhetorisch, spielerisch oder Tatsachenbericht) (cf. Blair 2004: 90; cf. Blair 1992: 541-551; Goyet 1991: 493-504). Bei der Wissensverwaltung erscheinen Exzerptzettel günstiger als Exzerptbücher, da letztere Neuaneordnungen erschweren, wie der deutsche Vincentius Placcius in *De arte excerpendi. Vom gelehrten Buchhalten über singularis [...]* (1689) feststellt (cf. Zedelmaier 2002: 45). Ein Ordnungssystem hat die Funktion, bei Bedarf die in den neuen Text passenden Stellen leichter zu finden. Unter der Umsetzung des Gelernten versteht schon Rudolf Agricola im 16. Jahrhundert in seinen Empfehlungen für die Schulpraxis *De formando Studio* (1532),

auf der Basis des Gelernten selber etwas zu gestalten (*excudere aliquid*) und eigenständig Neues zu schaffen (*invenire alique [...] et conficere*), das wir uns zuschreiben und als unser Eigentum ausgeben können. Ziel: *ad posteros mandare* (Blusch 1994: 359).

Hiermit stellt sich die Frage nach der Neuheit und der Eigenständigkeit. Dass bei der Auswertung von gesammelten Exzerpten tatsächlich auch neue Ideen entstehen können, exemplifiziert Anthony Grafton mit Jean Bodin, der zu einer neuen Theorie der Souveränität fand, als er in seinen Exzerpten nach Lehren der Geschichtsschreiber suchte (cf. Grafton 2003: 41). Das Neue wurde meist aber nicht im Inhaltlichen, sondern in einer neuen Anordnung der Materialien gesehen. Die Stoffe sind bekannt und vorgegeben. Literarisch neu werden sie erst durch ihre formale Gestaltung. Dies sei anhand eines etwas längeren Zitats veranschaulicht, das dem Vorwort von Segrais' Übersetzung der *Æneis* des Vergil entnommen ist:

On ne voit rien de nouveau sous le Soleil, si l'on en croit le Sage: mais ce seroit sans doute une rigueur bien injuste d'accuser pour cela un Poète de manquer d'invention: et en effet, ceux qui blâment Virgil d'avoir imité quelques endroits d'Homere, d'avoir employé quelqu'une des mêmes descriptions, et de lui avoir emprunté quelque comparaison, en usent de même qu'un homme, qui en considérant le Louvre, ou quelque'autre grand Palais, dirait que ces ouvrages ne seroient point nouveaux, parce qu'il auroit vû ailleurs des domes et des pavillons, des fenêtres même et des portes. Ces descriptions, ces figures, et ces fables sont comme les matériaux de la Poésie. Tout cela est dans le grand magasin ouvert à tous les Poètes, ou dans la grande carrière de la nature, dans laquelle l'esprit humain a droit de tirer tout ce qui lui semble propre à son sujet (Segrais 1668, Préface; zitiert nach Welslau 1976: 3).

Wer als Architekt Fenster und Türen für ein neues Haus von bereits existierenden Gebäuden übernimmt, tut ebenso wenig Unerlaubtes wie derjenige, der für einen neuen Text auf Exzerpte zurückgreift. Dass Exzerpte alles andere als ein Endprodukt sind, zeigt die Empfehlung, sie in losen Zetteln zu verwalten. Wichtigere Werke würde man lieber in Buchform aufbewahren. Es kommt darauf an, die passenden Stellen für die eigene schöpferische Arbeit möglichst schnell und unkompliziert zu finden. Auch wenn das Neue meist nur darin besteht, dass die Materialien in neuer Weise zusammengestellt werden, können doch auch auf Grundlage der Exzerpte neue Ideen entstehen, wofür Jean Bodins Theorie der Souveränität nur ein Beispiel ist.

Eingangs haben wir bereits auf die Nähe von Kommentar und Exzerpt hingewiesen. Beide orientieren sich an einer Textvorlage, von der sie etwas aufnehmen und anführen. Damit sind Kommentar und Exzerpt in gewisser Weise Nachahmungen. Bei Baltasar de Céspedes, der

den Kommentar unter dem Stichwort *imitatio* beschreibt, dient die *imitatio* zunächst der sprachlichen Übung in der lateinischen Sprache. Als *adición* fügt sie den Worten des vorliegenden Autors etwas hinzu, als *destrucción* nimmt sie ihnen etwas weg, als *inversión* stellt sie die ursprüngliche Wortreihenfolge um und als *imitación* im engeren Sinn werde ein Wort durch ein anderes ersetzt. Diese *imitatio* des Grammatiklehrers dient zum Beispiel der besseren Aneignung der lateinischen Sprache. Kommentare gehören aber auch zu den Aufgaben des Humanisten, wie Céspedes in seinem *Discurso de la letras humanas, llamado 'El Humanista'* (1600) betont. Sie sollen allerdings nicht der Zurschaustellung des enzyklopädischen Wissens des Kommentators dienen, sondern dem Textverständnis (cf. Strosetzki 1987: 290). Daher rät er dem Humanisten auch zu Exzerpten und Zitatsammlungen. So nützlich allerdings eine solche eigene Sammlung für den Privatgebrauch sei, so schädlich könne sie sein, wenn sie als Buch veröffentlicht und Fremden zugänglich wird. Denn diese haben keine Vorstellung vom Kontext des Zitats. So könne es passieren, dass sie Cicero angreifen wegen einer Stelle, die dieser gar nicht selbst vertritt, sondern einem gegnerischen Gesprächspartner in den Mund gelegt hat.

Nicht selten, meint Céspedes, wird bekanntlich aus dem Kommentator ein Schriftsteller:

Del oficio del Commentador han salido muchas ocasiones del Humanista, que son de tiempos muy antiguos, y ahora en los nuestros se han resucitado, como son varias lecciones, emendaciones, selectas, y otros libros asi, divididos por capitulos, donde sin consecucion de materia ninguna en cada capitulo se declara un lugar o muchos de Autores antiguos (Céspedes 1784: 103-104).

Das Rezept der schlechten Schriftsteller lautet nach Céspedes: Man nehme aus dem Stapel von Randbemerkungen, Textverbesserungen, Notizen von Übereinstimmungen, Abweichungen und Erklärungen, die jeder hat, wenn er seine Bücher sorgfältig liest, hier eine Kuriosität, dort eine Bemerkung, und schon ist das neue Buch fertig. „Qualquiera hace un largo capitulo de aquella anotación, à la qual añadiendo otra de otro libro, y de otras, viene a hacer una obra entera“ (ibid.: 106). So übel die Vorgehensweise der schlechten humanistischen Schriftsteller sei, so gut sei die der besseren. Als positives Beispiel nennt Céspedes Lipsius, bei dem die Stellen aus unterschiedlichen Quellen so gut zusammengefügt sind, dass man sogar den Eindruck hat, die antiken Autoren hätten ihre

verschiedenen Belege nicht für ihre eigenen Werke, sondern für den Zusammenhang verfasst, in den sie Lipsius stellt.

Es lässt sich festhalten, dass Céspedes die so nützliche Übung der *imitatio* mit *adición*, *destrucción*, *inversión* und *imitación* im engeren Sinn für die Sprachaneignung empfiehlt. Auch scheint sie ihm wie das Sammeln von Exzerpten und Zitaten für den privaten Gebrauch sinnvoll, für die öffentliche Anwendung allerdings problematisch. Will man nämlich aus Exzerpten, Zitaten, Randbemerkungen, Textverbesserungen und Erklärungen ein neues Buch machen, ist Vorsicht geboten. Nur in Ausnahmefällen wie bei Lipsius erscheint dies erfolgreich. Damit kritisiert Céspedes die zu seiner Zeit allgemein verbreitete und angepriesene Methode der Schaffung neuer Texte unter Rückgriff auf Exzerpte.

Unabhängig von der großen Zahl von Büchern, die auf den Markt kommen, gibt es einige Anleitungen, die den Leser sehr sorgfältig bei den einzelnen Schritten seiner Lektüre begleiten. Ihre Autoren, die die Problematik des Lesens aus eigener Erfahrung kennen, versuchen ihre Leser in verstreuten Bemerkungen, aber auch in Büchern mit jenen Regeln vertraut zu machen, von denen sich die Verfasser der Primärtexte leiten ließen. Ein Beispiel hierfür ist Francisco Sánchez' (genannt *el Brocense*) Schrift *De auctoribus interpretandis, sive de exercitatione* (1581), in der er Kernsätze aus der Poetik des Horaz zitiert und ausführlich erläutert. Die Dignität des richtigen Lesens hebt er durch die Feststellung hervor, dass es größerer Sorgfalt bedarf, die Schriften fremder Autoren durchzuarbeiten, als eigene zu verfassen: „*Maiores esse semper credidi diligentiae aliena scripta retexere, quam noua proprio Marte componere*“ (Sánchez 1581: 3). Wer sich in der Rhetorik auskenne, könne ohne weiteres mit flinker Feder Schriften verfassen. Soll er aber fremde Texte kommentieren, dann muss er aus Unwissenheit verstummen oder, was häufiger vorkommt, Unsinn reden: „*Quos si ad Poetam quempiam vel oratorem explanandum auocaueris: aut obmutescant protinus, suam inscitiam contentes aut, quod frequentius est, magno conatu magnas nugae effutiant*“ (id.). Zu dem, was er in Anlehnung an Aristoteles' *Analysis* eines Werkes nennt, gehört zunächst die Frage nach dem Thema, dann die Suche nach den Argumenten, die man auf die rhetorischen *loci* zurückzuführen habe, denen sie entnommen sind. Schließlich ist zu beachten, ob sich der Autor stärker von der rhetorischen Technik oder von der eigenen Eingebung hat leiten lassen, also ob *ars* oder *ingenium* dominieren, wie das Verhältnis von Nützlichkeit und Unterhaltung ist

und welche Bedeutung das *decorum*, *varietas* und Stil haben (cf. Strosetzki 1987: 167). Francisco Sánchez rät dem Leser, der einen fremden Text verstehen will, selbst über die benutzten Regeln und das Wissen des Autors zu verfügen. Der *poeta eruditus* korrespondiert somit mit einem *lector eruditus*.

Im Folgenden sollen drei Leseanleitungen etwas ausführlicher vorgestellt werden, zunächst zwei Texte zum Exzerpieren im schulischen Bereich im Deutschland des 18. Jahrhunderts, wobei der von Christoph Meiners sehr konkrete Hilfestellungen beim Exzerpieren bietet und der von Friderich Bertram sich auch mit den Gegnern des Exzerpierens auseinandersetzt. Der dritte Text ist eine Hermeneutik des 16. Jahrhunderts, in der Flacius Illyricus Bezüge zur Lehre vom Exzerpieren herstellt. Christoph Meiners (1747-1810) widmet dem Exzerpieren ein ganzes Kapitel in seinen „Anweisungen für Jünglinge zu eigenen Arbeiten, besonders zum Lesen, Excerptieren und Schreiben“, die in der ersten Auflage 1789, in der zweiten 1791 erschienen sind. Meiners betont, es sei nicht ausreichend, nützliche Bücher zu lesen, „man muß auch die merkwürdigen Gedanken und Facta, die man findet, auszeichnen“ (Meiners 1791: 84), um nicht in wenigen Jahren zu vergessen, was man gelesen hat. Zunächst nehme man einen Bleistift, mit dem man dort bei der ersten Lektüre einen Punkt ins Buch mache, wo eine wichtige Stelle ist. Auf einem beiliegenden Papier vermerke man die Seiten, in denen derartige Anstreichungen stehen, um sie leichter wiederzufinden. Papierstreifen in die jeweiligen Seiten zu legen, sei unpraktisch, da diese herausfallen könnten. Im Interesse der Aufmerksamkeit soll also bei der ersten Lektüre nur Vorarbeit geleistet und noch nicht exzerpiert werden. Beim Exzerpieren solle man unterschiedlich große Zettel, nämlich ganze, halbe und viertel Quartblätter benutzen, um das weniger Wichtige auf die kleinen und das Wichtigere auf die großen Blätter zu schreiben. Jeder Zettel soll durch seine Überschrift seinen Inhalt anzeigen. Bei jedem Exzerpt soll

der Name des Schriftstellers, woraus [es] genommen ist, die Zahl des Bandes, und der Seiten bemerkt werden, damit man das Ausgezogene auf eine gültige Art belegen, und gleich wieder finden könne (ibid.: 88).

Die Bündel von Exzerpten könne man mit Deckeln versehen, chronologisch oder thematisch ordnen. Der Vorteil des Exzerpierens liegt auf der Hand: „Man hat gleichsam den Geist einer großen Menge von

Schriften in seiner Hand, und ist von den Büchern, die man gelesen hat, und von ihren Besitzern unabhängig“ (ibid.: 91). Immerhin ist es auch für ein Exzerpt erforderlich, gut und klar zu schreiben. Folgerichtig schließt Meiners ein Kapitel „Über die vortheilhaftesten Übungen in der Kunst zu schreiben“ (ibid.: 93) an, in dem er Übersetzungen als mögliche Übungen empfiehlt, für die wichtigste Übung aber das Exzerpieren selbst hält.

Unter allen Arten von Übungen, die man Anfängern im Schreiben, und Denken empfehlen kann, habe ich keine so leicht, und so nützlich gefunden, als zusammenhängende und prüfende Auszüge aus erzählenden, besonders aber aus raisonnierenden Schriftstellern, die in Ansehung ihres Vortrags so wohl, als ihrer Art zu raisonnieren musterhaft sind (ibid.: 95 f.).

Exzerpieren ist aber nicht nur eine Übung für das Schreiben, sondern geht darüber hinaus. „Bei der Verfertigung solcher Auszüge übt man sich daher nicht nur in der Kunst zu schreiben, sondern auch in der – zu lesen, und zu denken“ (ibid.: 96). Ein besonders gutes Übungsfeld sind daher Werke, bei denen man widersprechende Meinungen gegeneinander abwägen kann. Da Exzerptsammlungen nun wiederum die Voraussetzung für das Schreiben sind, ist für Meiners die Hauptregel beim Ausarbeiten von Texten: „nicht eher zu schreiben, als bis man gehörig gesammelt, und reiflich, und oft nachgedacht“ (ibid.: 100) hat. Exzerpieren dient also zugleich dem Lesen und dem Schreiben.

Für den Gebrauch der studierenden Jugend ist Johann Friderich Bertrams *Discours von der Klugheit zu excerptiren*, der 1727 in Braunschweig erschien. Exzerpte werden hier als wichtige Hilfsmittel für ein ordentliches Studium gewürdigt, wobei auf vier Fragen geantwortet wird: „Deren 1ste, was Excerpta seyn, die 2te, ob man excerptiren solle, die 3te, woraus man excerptiren müsse, die 4te, wie man excerptiren müsse“ (Bertram 1727: 8). Zur Definition heißt es:

Excerpta sind denckwürdige Sachen oder Reden, welche in ein dazu verordnetes Buch eingetragen werden, damit wir sie von der Vergessenheit erretten, und bey vorfallender Gelegenheit zu unserm und anderer Vorthail, wieder hervor suchen und gebrauchen können (id.).

Nützlich seien die Exzerpte, da sie in der Logik zu den Mitteln der Verbesserung des Verstandes und in der Rhetorik unter den *fontibus inventionis* ihren Rang haben. Da Exzerpte mit Registern von ganzen

Bibliotheken verglichen werden können, nennt Bertram Placcius, nach dem die Kunst zu exzerpieren als gelehrte Buchhalter-Kunst bezeichnet werden kann. Gerade weil man sich nicht auf die den meisten Büchern beigefügten Indices oder Register verlassen kann, da sie unvollständig und unhandlich seien, müssen sie Exzerpte ersetzen. „So erscheinen Exzerpte als ein bewährtes Mittel, das zu glücklicher Erlangung der Gelehrsamkeit nicht wenig beiträgt“ (ibid.: 20).

Da es Studierende auf Schulen, Gymnasien und Universitäten ohne bereits ausgebildete Urteilskraft sind, die exzerpieren sollen, stellt sich bald die Frage, woraus man exzerpieren soll, das heißt welcher Kanon von Büchern ihnen empfohlen werden soll. Hier werden Regeln wie *non multa, sed multum* oder *natura non admittit saltum* angeführt. Wie soll man exzerpieren? Man soll wählerisch und anspruchsvoll sein und nur das eintragen, „was der Kern und das Beste ist, davon man gedenken kann, daß es nicht in allen gelehrten Gärten wächst“ (ibid.: 24). Das Exzerpierte soll dann einem Thema zugeordnet werden bzw. unter verschiedenen Themen aufgeführt werden. Das Gelesene wird exzerpiert und ist als Exzerpt wieder zu lesen, um es im Gedächtnis frisch zu halten: „Es hat auch seinen guten und vielfältigen Nutzen, wenn man die gemachte *excerpta repetendo* zu gewissen Zeiten durchgehet“ (ibid.: 28).

Schließlich setzt sich Bertram mit den Gegnern des Exzerpierens auseinander und kontert sechzehn Gegenargumente. Dem Argument, das Exzerpieren halte vom Meditieren ab und bringe die Gelehrsamkeit nur auf das Papier, nicht in den Kopf, entgegnet er, das Niederschreiben begünstige die Meditation gerade. Des Weiteren widerlegt er die Argumente, es gebe leichtere Mittel als das Exzerpieren, Exzerpieren koste viel Zeit und nutze wenig, viel zu schreiben sei ungesund und bringe manchen frühzeitig zu Grabe, Exzerpte seien nie vollkommen, viele von ihnen benötige man nie wieder, in der Jugend verfasste Exzerpte erweisen sich später als Lappalien und als ungenau, ein Pedant sei schließlich der, der alles exzerpiere, nur weil es zufällig in einem Buch stand. Schließlich geht es um die Bedeutung der Exzerptesammlung für das Abfassen eines neuen Textes. Der Kritik, schlecht sei eine Rede oder Schrift, die aus lauter Exzerptstücken zusammengesetzt sei, wird entgegnet, die Rhetorik lehre, „wie man seine und anderer Gedanken in einem egalten und natürlichen Stilo, zierlich und vernünftig verbinden soll“ (ibid.: 46). Ohnehin könne man in der Zeit des Durchlesens der Exzerpte durch die Meditation eine bessere Rede hervorbringen. Als

Beispiele für richtigen Gebrauch von Exzerpten werden Cicero und Lipsius genannt.

Schließlich wird der Mangel an Originalität und an Eigenem in einem Text kritisiert, in dem alles aus gedruckten Exzerptsammlungen stammt. Auch Bertram wendet sich gegen servile Übernahme und stellt klar:

Ich habe bereits gesagt, daß excerpten nicht zu dem Ende von jemand angerathen sind, daß man Predigten oder Oraciones von Wort zu Wort daraus schmieren; sondern daß man das Gelesene oder gehörte darinnen bewahren, und zu rechter Zeit hervor suchen solle (ibid.: 48).

In der richtigen *dispositio* also besteht bei der Abfassung neuer Texte die Eigenleistung und Originalität des Benutzers der Exzerptsammlungen. Auch bei Bertram dienen sie als Materialien für die Produktion neuer Texte. Zudem sorgen sie auch dafür, dass das einmal in einem guten, wohl ausgesuchten Buch Gelesene nicht vergessen wird und verlorengeht. Sie markieren das Verstandene und halten es zum Abruf bereit. So erweist sich die Theorie des Exzerprierens in einem Traktat zum Exzerpt als eine die einzelnen Schritte des Verstehens konservierende Technik.

Fridrich Bertram und Christoph Meiners belegen, dass die Tradition des Exzerprierens, die wir zunächst im spanischen Kontext des *Siglo de Oro* vorgestellt haben, auch noch im deutschen 18. Jahrhundert präsent ist. Da sie für den Kontext von Schule und Hochschule schreiben, gibt es bei ihnen zum Teil besonders konkrete Hinweise. So wird einerseits auf Markierungsmöglichkeiten im Primärtext, auf die Größe der Exzerptzettel und auf den Zusammenhang von Schreib-, Lese- und Denkübungen hingewiesen, andererseits wird der Zusammenhang von Gelehrsamkeit, Exzerpteordnung und Buchhaltung hervorgehoben, bevor nach Definitionen und Widerlegungen die Frage nach Servilität, Eigenleistung und Originalität erneut gestellt wird.

Exzerpte dienen dem Verstehen. Die Hermeneutik ist die Lehre vom Verstehen. Welche Beziehung besteht also zwischen Hermeneutik und Exzerpttheorie? Bereits eingangs hatten wir festgestellt, dass das Exzerpt zur Gruppe der Textarten wie Anmerkung, Kommentar und Zusammenfassung gehört, deren Aufgabe es ist, einen Text verständlich zu machen. Einziger Unterschied zwischen Exzerpt und Kommentar ist, dass ersteres etwas bereits Verstandenes neu formuliert, während letzterer etwas zunächst nicht Verstandenes dem Verstehen zuführen will.

Es gibt aber auch Fälle, in denen der Autor selbst Einsicht in die Unverständlichkeit seines Textes hat und dem Leser mit eigenen Erklärungen zuvorkommt. Ein Beispiel dafür ist der spanische Mystiker Alejo de Venegas, der seiner eigenen Schrift *Libro del transito de la muerte* (1537) eine Lektüreeanleitung für den Leser anfügt, eine *Breve declaración de las sentencias y vocablos oscuros que en el libro del tránsito de la muerte se ballan*. Hier schreibt der Autor also Anmerkungen zu seinem eigenen Buch. Dabei beginnt er mit einer Typologie der Erklärung und unterscheidet Glosse, Paraphrase, Kommentar und Übersetzung (cf. Venegas 1911: 259-261). Anwendung könnten nach Venegas diese Erklärungstypen auch beim Konzipieren von Texten finden, wenn zum Beispiel ein unklarer Satz durch eine folgende Erklärung verdeutlicht, eine Sentenz durch eine fiktionale Erzählung veranschaulicht oder ein fremdsprachliches Zitat durch seine Übersetzung verständlich gemacht wird. Vorläufer bei der Auslegung religiöser Schriften ist die mittelalterliche Tradition vom vierfachen Schriftsinn der Bibel, auf die noch Lektüreeleitungen des 16. Jahrhunderts zurückgehen. Deren ausführliche Regelwerke finden sich zum Beispiel in den *Regulae intelligendi scripturas sacras* (1553) des Francisco Ruiz de Valladolid oder den *Regulae de sensibus scripturae* (1587) des Sebastian Pérez, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll.

Interessanter sind in unserem Zusammenhang Hermeneutiken des 16. Jahrhunderts, die im protestantischen Umkreis entstanden, wo man ja bekanntlich ein neues Verhältnis zur Bibel suchte. Eine solche hermeneutische Schrift stammt von Matthias Flacius Illyricus (1520-1575), der 1520 in Istrien, einer venetianischen Kolonie geboren wurde, längere Zeit in Deutschland lebte, wo ihm Melanchton eine Professur für Hebräisch in Wittenberg vermittelte und Luther 1545 bei seiner Hochzeit Gast war. Später lehrte er unter anderem in Augsburg, Leipzig, Regensburg und Straßburg, hatte jedoch stets Schwierigkeiten wegen seiner heterodoxen Ansichten. Sein hermeneutisches Werk *De ratione cognoscendi sacras literas* erschien 1567 und hatte Neuauflagen 1580-81, 1609, 1617 und 1629 (cf. Geldsetzer 1968, Vorwort). Es beschränkt sich nicht auf die Lektüre der Bibel, sondern gibt allgemeine Hinweise für die Lektüre beliebiger Texte. So gelten die von ihm angegebenen Ursachen der Schwierigkeiten der Heiligen Schrift allgemein. Gleich zu Beginn betont er die Rolle des Lesenden: Hat er gute Voraussetzungen, wird er den Text schneller aufnehmen als der Schwerfällige. Fremden Auslegungen gegenüber gilt es zurückhaltend zu sein, da diese den Text häufig mehr

verdunkeln als ihn auszulegen, entweder aus Unwissenheit oder aus Bosheit. Schwierigkeiten bereiten zum Beispiel eine bildliche Sprache, metaphorische, verkürzende oder verdoppelnde Redeweisen oder eine sprunghafte Gedankenführung. Ihnen werden Heilmittel entgegengesetzt. Zu ihnen gehören gute Kenntnisse der Dinge, von denen die Rede ist, ausreichende Fremdsprachenkenntnisse oder gute Übersetzungen, Beharrlichkeit und der Vergleich der unterschiedlichen Stellen, so dass die eine die andere beleuchtet.

Es folgen 60 hermeneutische Regeln zum Verständnis der Bibel. So wird geraten, gleich am Anfang,

die Früchte, die man aus einem vorgelegten Werke entnehmen kann, zu kennen; nicht nur, damit man heiterer beim Werke sei, sondern auch damit man wisse, worauf man am meisten Acht haben muß und was man von daher herausplücken und sich gut merken müsse (Flacius Illyricus 1968 : 35).

Ähnlich heißt es später wieder:

Es ist für den Leser von großem Nutzen, wenn er sogleich zu Beginn der Lesung einer Schrift über die Absicht und die Art der Lehre oder der Materie vorunterrichtet ist, welche darin behandelt wird, damit er gleichsam wie von einem Theseusfaden geleitet, sicher und mit Nutzen gleichsam in dieses Labyrinth eintreten, darin voranschreiten und zurückkehren kann (ibid.: 41).

Hier zeigt sich eine Frühform der späteren hermeneutischen Theorie vom Vorverständnis. Vom Leser wird verlangt, er möge zunächst Intention und Grundidee herausfinden. Das Verstehen der jeweiligen einzelnen Stelle hängt nämlich von einer Vorinformation des Hörers ab. Hinzukommen muss die richtige Disponiertheit des Lesers. Mit Rückgriff auf die Nikomachische Ethik, in der Aristoteles anfangs vom Schüler spricht, betont er, dass die Philosophie im Gegensatz zur Theologie gleich zu Beginn einen fähigen und einsichtigen Hörer benötige:

Denn für eine richtige Unterweisung wird nicht nur eine bewährte Lehrweise, sondern auch die rechte Verfassung des Hörers erfordert. Er [Aristoteles] verlangt daher, daß der Hörer geeignet und fähig für diese Lehre sei (ibid.: 63).

Dazu gehört auch eine seelische Vorbereitung des Lesers, der sich nur auf das Werk konzentrieren kann, wenn er von allen Sorgen und erdrückenden Belastungen frei ist. Wenn empfohlen wird, es sollen „alle verkehrten Gedanken und perversen Leidenschaften“ (ibid.: 89) von ihm

fern sein, dann wird für die Lektüre eine stoische Grundhaltung empfohlen.

Die Lehre vom Vorverständnis geht über in die von der Zirkelhaftigkeit des Verstehens, wo dem Leser geraten wird, zunächst das Allgemeine des Textes zu erfassen, bevor er sich mit den Teilen beschäftigt.

Wenn du an die Lektüre eines Buches herangehst, so richte es gleich am Anfang, soweit es geschehen kann, ein, daß du zuerst den Gesichtspunkt, den Zweck oder die Absicht dieser ganzen Schrift, was wie das Haupt oder das Gesicht derselben ist, unverwandt und gehörig im Auge behältst (ibid.: 91).

Zweitens soll „das gesamte Argument, die Summe, [der] Auszug oder die Kurzfassung desselben“ (id.) erarbeitet werden, drittens die Anlage und die Gliederung, so dass klar wird, wo das Haupt, die Brust, die Hände und die Füße des Ganzen sind. Schließlich aber soll ein Exzerpt angefertigt werden, die Gliederung soll in eine Tabelle eingetragen werden,

damit du jenes Werk umso leichter geistig erfassen und verstehen und dem Gedächtnis einprägen kannst, da du so alles in eine Gesamtübersicht oder gleichsam unter einen Aspekt gebracht haben wirst (ibid.: 93).

Wenn nun der Gesichtspunkt, das Argument, die Gliederung und die tabellarische Übersicht korrekt und ordentlich vorliegen, ergeben sich die Vorteile, die man heute der Zirkelhaftigkeit des Verstehens zuschreiben würde:

Erstens wirft der Gesichtspunkt und die Gesamtsumme auf die einzelnen Teile und dadurch auch auf die Aussagen, Sätze und Wörter großes Licht, so daß du um so klarer durchschauen kannst, was ihr eigentlicher Sinn und was er nicht sei. [...] Auch hilft die Gliederung dabei, daß du die einzelnen Teile mit jenem Gesichtspunkt besser in Übereinstimmung bringen kannst (id.).

„Gesamtsumme“, also allgemeine Grundidee, Summe, aber auch Gliederung und Kurzfassung sollen also in einem Exzerpt festgehalten werden. Damit wird dem Exzerpt keine andere Aufgabe zugeschrieben, als die einzelnen von der Hermeneutik vorgeschriebenen Schritte schriftlich festzuhalten.

So fühlt sich der Leser, meint Flacius Illyricus, nicht wie ein Irrender im Wald oder ein Seefahrer in dunkler Nacht, sondern wisse genau,

an welcher Stelle er ist. Zudem sei die Gattung des Textes zu berücksichtigen,

ob es sich um eine Erzählung oder Geschichte, um eine Unterweisung oder irgendeine Lehre, um eine Trostschrift oder eine Schelte, um die Beschreibung irgendeiner Sache, um eine Rede oder etwas ähnliches handelt (ibid.: 97).

Auch davon hängt das Verständnis der Redeteile ab. Erneut empfiehlt Flacius Illyricus ein zusammenfassendes Exzerpt:

Keinen geringen Nutzen bringe es mit sich, wenn du das Geschriebene mit deinen Worten anders wiedergibst, so als ob du nach vollbrachter Anatomie und nachdem du gleichsam alles Fleisch, den Schmuck der Weiterungen und Verzierungen, der Abschwefungen und ähnliches beiseite gelegt hast, nur das Skelett mit deiner Sprache abzeichnest, damit du nur diejenigen Sätze aufnimmst, die gleichsam die Grundlage des ganzen sind, die alles andere gleichsam als weiteren Zusatz tragen, und die auch zugleich notwendigerweise, gerade so wie Knochen durch die Sehnen verbunden sind, untereinander zusammenhängen (ibid.: 99).

Deutlich wird hier die rhetorische Übung der Amplifikation, deren Erweiterungen und Verschönerungen im Exzerpt weggfallen sollen. Es zeigt sich also, dass Flacius Illyricus nicht nur zahlreiche hermeneutische Überlegungen anstellt, sondern dass das zusammenfassende Exzerpt in seiner Hermeneutik eine zentrale Rolle spielt. Ausgehend von den einzelnen Schritten des Verstehens in der Hermeneutik kommt also Flacius Illyricus zur Theorie des Exzerprierens, der er eine eigene wichtige Rolle als eine die einzelnen Schritte des Verstehens konservierende Technik im Kontext der Hermeneutik zuweist. Daneben, und dies ist besonders erwähnenswert, lassen sich bei ihm schon zentrale Modelle der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts, wie das von der Zirkelhaftigkeit des Verstehens und das vom Vorverständnis, finden.

Auch wenn derjenige, der bei der Lektüre Exzerpte schreibt, insofern antihermeneutisch vorgeht, als er nicht den Primärtext in seiner Gesamtheit verstehen will, sondern nur in seinen Teilen, hat er diese Teile zu verstehen. Dabei jedenfalls ist ihm die Hermeneutik sehr hilfreich. Es hat sich gezeigt, dass einige Fragen immer wieder thematisiert wurden. Da sie nach wie vor ungelöst sind, seien sie noch einmal in Erinnerung gerufen: Welche Beziehungen bestehen zwischen den textverarbeitenden Prozeduren von Exzerpt, Kommentar und Imitation?

Wie soll die Menge der Exzerpte thematisch und praktisch geordnet werden? Orientiert sich Exzerpieren am Primärtext oder am künftigen zu schreibenden Text? Und ist Exzerpieren eine kreative Tätigkeit, bei der nicht nur in der *inventio* und *dispositio* Neues entsteht? Wie soll man schließlich aus der Menge von neuen Büchern wählen? Wenn einem *poeta eruditus* ein *lector eruditus* entspricht, dann ist Lesen ebenso schwer wie Schreiben. Denn so hat auch der Leser alles zu wissen, was der Autor weiß, um Bücher mit einem angemessenen Vorverständnis und unter Berücksichtigung der Zirkelhaftigkeit zu verstehen.

Bibliographie

- Bertram, Johann Friderich (1727): *Discours von der Klugheit zu exzerpiren*. Braunschweig: Renger.
- Blair, Ann (1992): „Humanist Methods in Natural Philosophy: the Commonplace Book.“ In: *Journal of the History of Ideas*. Bd. 53, Nr.4, 541-551.
- (2004): „Note Taking as an Art of Transmission.“ In: *Chicago Journals*. Bd. 31, Nr. 1, 85-107.
- Blusch, Jürgen (1994): „Agricola als Pädagoge und seine Empfehlungen *De formando Studio*.“ In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Rudolf Agricola. 1444-1485*. Bern: Lang, 355-385.
- Céspedes, Baltasar de (1784): *Discurso de las letras humanas, llamado 'El Humanista'*. Madrid: Antonio Fernández.
- Décultot, Élisabeth (2003): „L'art de l'extrait: définition, évolution, enjeux.“ In: Élisabeth Décultot (Hg.): *Lire, copier, écrire*. Paris: CNRS éditions, 7-30.
- Ehlich, Konrad (1981): „Zur Analyse der Textart 'Exzerpt'.“ In: Wolfgang Frier (Hg.): *Pragmatik. Theorie und Praxis*. Amsterdam: Rodopi, 379-402.
- Flacius Illyricus, Matthias (1968): *De ratione cognoscendi sacras literas (1719)*. Düsseldorf: Stern-Verlag.
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Geldsetzer, Lutz (1968): „Vorwort des Herausgebers.“ In: Lutz Geldsetzer (Hg.): *Matthias Flacius Illyricus. De ratione cognoscendi sacras literas*. Düsseldorf: Stern-Verlag.
- Goyet, Francis (1991): „Encyclopédie et 'lieux communs'.“ In: Annie Becq (Hg.): *L'Encyclopédisme. Actes du colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*. Paris: Aux Amateurs de livres, 493-504.
- Grafton, Anthony (1998): „El lector humanista.“ In: Guglielmo Cavallo, Roger Chartier (Hg.): *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 281-328.
- (2003): „Les lieux communs chez les humanistes.“ In: Élisabeth Décultot (Hg.): *Lire, copier, écrire*. Paris: CNRS éditions, 31-42.
- Meiners, Christoph (²1791): *Anweisungen für Jünglinge zum eigenen Arbeiten besonders zum Lesen, Exzerpiren und Schreiben*. Hannover: Helwing.

- Minzertanu, Andrei (2012): „La lecture citationnelle ou l'*ars legendi* comme *ars excerpendi*.“ In: *Littérature*. Bd. 168, 31-42.
- Nakládalová, Iveta (2013): *La lectura docta en la primera edad moderna (1450-1650)*. Madrid: Abada editores.
- Neumann, Florian (2001): „Jeremias Drexels *Aurifodina* und die *Ars excerpendi* bei den Jesuiten.“ In: Helmut Zedelmaier, Martin Mulsow (Hg.): *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 51-61.
- Sánchez, Francisco (1581): *De auctoribus interpretandis, sive de exercitatione*. Antwerpen.
- Segrais, Jean Regnault de (1668): *Traduction de l'Eneide de Virgile*. Paris, Préface.
- Stackelberg, Jürgen von (1956): „Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitation.“ In: *Romanische Forschungen*. Bd. 68, 271-293.
- Strosetzki, Christoph (1987): *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*. Düsseldorf: Droste.
- Venegas, Alejo de (1911): „Breve declaración de las sentencias y vocablos oscuros que en el libro del tránsito de la muerte se hallan.“ In: Miguel Mir (Hg.): *Escritores místicos españoles*. Madrid: Bailly-Baillière, 259-261.
- Welslau, Erich (1976): *Imitation und Plagiat in der französischen Literatur von der Renaissance bis zur Revolution*. Gütersloh: Schönböck.
- Zedelmaier, Helmut (2000): „De ratione excerpendi: Daniel Georg Morhof und das Exzerpieren.“ In: Francoise Waquet (Hg.): *Mapping the World of Learning: The Polyhistor of Daniel Georg Morhof*. Wiesbaden: Harrassowitz, 75-92.
- (2001): „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit.“ In: Helmut Zedelmaier, Martin Mulsow (Hg.): *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 11-30.
- (2002): „Buch, Zettelschrank, Zettelkasten.“ In: Hedwig Pompe, Leander Scholz (Hg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln: DuMont, 38-53.
- Zedler, Johann Heinrich (1961): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 8. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Der Wandel des frühneuzeitlichen Gesellschaftsmodells in Lope de Vegas *Villano en su rincón*

1. Einleitung

Lope de Vegas im Jahre 1611 oder wenig später entstandene *comedia El villano en su rincón* hat ein hohes Maß an Aufmerksamkeit in der Kritik auf sich gezogen. Das liegt wohl vor allem daran, dass die Geschichte der Begegnung des reichen Bauern Juan Labrador mit seinem König besondere Schwierigkeiten der Deutung mit sich bringt. Bezogen hat Lope den Stoff aus den *Coloquios satíricos* von Antonio de Torquemada. Dort fand er die Geschichte von einem französischen König, der sich auf der Jagd im Wald verirrt, bei einem Köhler Zuflucht findet, auf diese Weise mit den Vorzügen des einfachen Lebens konfrontiert wird und dies zum Anlass nimmt, um seinen Gastgeber seinerseits an den Hof einzuladen und ihm die höfische Existenz vorzuführen.¹ Lope gestaltet den Stoff in doppelter Weise um: Anstelle des Köhlers wählt er einen reichen Bauern als Hauptfigur, der explizit das Projekt verfolgt, in seinem „rincón“ ein von der höfischen Sphäre unabhängiges Leben zu führen, und im Laufe des Stücks eines besseren belehrt wird. Im Mittelpunkt des Stücks steht nun die Frage, in welcher Weise der Untertan seinem Fürsten Respekt zu zollen hat. Darüber hinaus zeigt Lopes *comedia*, wie dessen ganze Familie mit der Alternative von Landleben und Hofleben konfrontiert wird, da die Kinder des störrischen Bauern sich im Gegensatz zu ihrem Vater der Faszination der nahe gelegenen Hauptstadt nicht entziehen können. Der Text wirft also die Frage auf, inwieweit die humanistisch-stoische Privilegierung des Landlebens in den Zeiten eines sich zunehmend ausbildenden Absolutismus Bestand hat. Man kann ihn sowohl als Abgesang auf das Ideal einer selbstgenügsamen Landexistenz als auch als Affirmation des absoluten Königtums lesen.² Ist die das Stück beschlie-

¹ Cf. Torquemada 1994: 315 ff. Die Bestimmung dieser Quelle ist das Verdienst von Marcel Bataillon (cf. Bataillon 1964: 341 ff.), der auch die Rolle des französischen Kontexts erhellend kommentiert.

² Die beiden Aspekte werden in unterschiedlicher Akzentuierung in den meisten Interpretationen angesprochen. Cf. z. B. Wardropper 1971; Wardlaw 1981; Sánchez

ßende Ernennung des Bauern zum „mayordomo“ des Königs, die ihn zu einer höfischen Existenz zwingt, Strafe oder Belohnung – das ist die Frage, an der sich die Kritik seit dem wegweisenden Artikel von Marcel Bataillon abarbeitet. Natürlich lässt sich diese Ambivalenz kaum auflösen, da sie in der besonderen Struktur literarischer und insbesondere dramatischer Texte angelegt ist. Im Folgenden werde ich daher zunächst darstellen, wie Lope de Vega die dem Theatermedium inhärente Tendenz zur Polyperspektivität dazu nutzt, um unterschiedliche Vorstellungen vom gesellschaftlichen Leben und der individuellen Selbstverwirklichung im sozialen Kontext gegenüberzustellen. In einem zweiten Schritt soll dann gezeigt werden, in welcher Weise der in dem Stück entfaltete Komplex an sozialen Vorstellungen auf den Wandel des politischen Selbstverständnisses der frühneuzeitlichen Gesellschaft verweist.

2. Dialog der Stände

Lope de Vegas *comedia* weist eine in hohem Maße dialogische Konstruktion auf. Zunächst ergibt sich das daraus, dass sich Vertreter der verschiedenen Stände gegenüberstehen. Repräsentanten der höfischen Existenz sind der König mit seinem Vertrauten Finardo sowie sein Marschall Otón, der insofern eine besondere Rolle spielt, als er sich in die Tochter von Juan Labrador verliebt. Die Seite des Landlebens kommt in noch differenzierterer Weise zur Darstellung. Im Mittelpunkt stehen der reiche bäuerliche Patriarch und seine beiden erwachsenen Kinder Feliciano und Lisarda; daneben treten ärmere und einfachere Landarbeiter auf, die wohl überwiegend in Diensten von Juan Labrador stehen. Zu dieser ärmeren Landbevölkerung zählt auch Constanza, die trotz der bestehenden Ungleichheit von ihm als Braut seines Sohnes akzeptiert wird. Dieses soziale Spektrum bildet aber nur die Basis für weitere Differenzierungen, da auch innerhalb der jeweiligen Gruppen unterschiedliche Haltungen im Hinblick auf die jeweiligen Vorzüge der Land- und der Hofexistenz auftreten. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass sich innerhalb der Familie von Juan Labrador die unterschiedlichen Einschätzungen mit einem Generationenkonflikt überlagern. Der Über-

Romarelo 1988; Berbel 2007. Einen eher versöhnlichen, den sozialen Konsensus betonenden Charakter konstatieren Varey 1973; Hesse 1960; Dixon 1998 und zuletzt vor allem Forcione 2009: 24-100.

zeugung des Vaters von der Überlegenheit der Landexistenz steht die Sehnsucht der Kinder nach dem höfischen und städtischen Leben gegenüber. Die Faszination, die von der höfischen Welt ausgeht, wird somit offensichtlich als modernes Phänomen gekennzeichnet.

Wie in anderen *comedias de villanos* weist die Darstellung des Landlebens in *El villano en su rincón* sowohl Merkmale der komisierenden Darstellung des Bauern auf, wie sie der traditionellen, an der Ständehierarchie orientierten Stilhierarchie entspricht, als auch die Tendenz zu einer Idealisierung, die vor allem durch die Rezeption der stoischen Philosophie und die bukolische Diskurstradition befördert wurde.³ Beispielhaft für die idealisierende Tendenz ist Juan Labrador selbst, bei dessen rühmender Darstellung seiner Lebensweise Lope de Vega die zeitgenössischen Topoi des Landlobs zitiert. Topisch ist schon die ästhetisch elaborierte Beschreibung der ländlichen Güter, die Lope dem bäuerlichen Protagonisten bei seinem ersten Auftreten in den Mund legt: des Körbchens mit den „uvas doradas“, des klaren Öls der Oliven „donde nadan los quesos por deleite“ (V. 360)⁴, der Bienenstöcke „de blanca miel rellenas“ (V. 366), der mit mächtigen Kornbergen gefüllten Scheuern, der reichlichen Weinernte und der riesigen Viehherden. Lope knüpft auf diese Weise an die Aufzählung der Reichtümer des ländlichen Lebens an, wie man sie schon in Theokrits *Idyllen* findet und die dann auch in der spanischen Bukolik, etwa bei Garcilaso de la Vega, wiederkehrt. Dabei sollte man allerdings nicht übersehen, dass eine der Fundstellen für diese Form des Landlobs die Selbstdarstellung des Polyphem ist, der mit dem Verweis auf die ihm zur Verfügung stehenden reichen ländlichen Gaben seine Werbung gegenüber Galatea unterstreichen will.⁵ Die schmeichelnde Rede des hässlichen Kyklopen stellt natürlich einen ironischen Kontext dar, der sowohl bei Vergil als auch bei Garcilaso de la Vega noch mitzitiert wird. Auf die Implikate solcher Ironisierung wird unten zurückzukommen sein. Die erste große Rede Juan Labradors, in der er

³ Zu den verschiedenen literarischen Stilisierungen des Bauern bzw. Landmanns im Theater des Siglo de Oro cf. Noël Salomon 1985.

⁴ Der Text wird zitiert nach der Ausgabe von María Marín 1987.

⁵ Siehe hierzu Theokrits Elfte Idylle „Der Kyklop“ sowie Vergils Zweite Ekloge, wo in entsprechender Weise der Hirte Corydon den Part des unglücklichenwerbenden gegenüber dem Knaben Alexis übernimmt. In Garcilasos Erster Ekloge ist es dann Salicio, der sich in seiner – nun wiederum an Galatea gerichteten – Klage auf seinen Reichtum an Milch und Butter bezieht (cf. V. 169 ff.).

Gott für die ihm erwiesene Güte dankt, gipfelt schließlich in der Betonung des „contento“ (V. 391), der glücklichen Zufriedenheit, die ihm in seinem ländlichen Lebenskreis vergönnt ist. Hier wird somit das stoische Ideal der selbstgenügsamen Existenz zum dominanten Bezugspunkt, wobei diese hyperbolische Beschreibung des sorgenfreien Lebens durch die folgenden Vergleiche mit den negativen Aspekten des gesellschaftlichen Lebens unterstrichen wird.⁶ Im Vordergrund steht dabei ähnlich wie zu Beginn von Jorge de Montemayors *Diana*⁷ die Opposition zum Höfling:

Parezco un hombre opuesto
al cortesano, triste
por honras y ambiciones,
que de tantas pasiones
el corazón y el pensamiento viste,
porque yo, sin cuidado
de honor, con mis iguales vivo honrado (V. 392-398).

Das Hofleben erscheint hier als Existenzform, bei der man in besonderer Weise störenden Affekten ausgeliefert ist. Vor allem der Verweis auf die „tantas pasiones“, welche der Ehrgeiz und die Sorge um das Ansehen auslösen, ruft das stoische Ideal der Leidenschaftsfreiheit auf. Auch die folgenden Vergleiche mit dem Soldaten und insbesondere mit dem Seefahrer führen das Thema eines den Menschen sich selbst entfremdenden Ehrgeizes fort.

Neben den schon genannten Texten bildet sicher Antonio de Guevaras *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* einen wichtigen Teil des diskursiven Kontexts, auf dem das Juan Labrador in den Mund gelegte Landlob beruht. Das wird besonders deutlich, als der Bauer im zweiten Akt gegenüber dem König sein Lob der ländlichen Existenz fortsetzt. Dort nämlich hebt er in ähnlicher Weise, wie das bei Antonio de Guevara geschieht, die freie Verfügungsmöglichkeit über die Zeit als einen

⁶ Zum stoischen Einfluss cf. Forcione 2009: 54 ff.

⁷ Cf. die folgende Passage: „No se metía el pastor en consideración de los malos y buenos sucesos de la fortuna ni en la mudanza y variación de los tiempos; no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano ni la confianza y presunción de la dama celebrada por sólo el voto y parecer de sus apasionados; tampoco le daba pena la hinchazón y descuido del orgulloso privado“ (Montemayor 1996: 12).

zentralen Aspekt seines unabhängigen Lebens hervor. Den Reichtum an Zeit („Soy más rico, lo primero,/ porque de tiempo lo soy“, V. 1673-1674) und an Muße („ser muy rico de ocios/ es suma felicidad“, V. 1679-1680) illustriert er durch die Schilderung seines nach eigenen Wünschen bestimmten Tagesablaufs.⁸ Dazu gehört auch die Darstellung seiner maßvollen Essgewohnheiten – wiederum handelt es sich um einen stoischen Topos⁹ –, die aber angesichts der offenbar doch reichlichen Mahlzeiten nicht der Ironie entbehrt. Denn die ‚Kleinigkeit‘ des Frühstückstücks („es niñería“) besteht aus: „Dos torreznillos asados,/ y aun en medio algún pichón/ y tal vez [...] un capón“ (V. 1693-1695); das frühe Mittagessen kurz nach elf Uhr, an dem auch die Kinder teilnehmen, wenn sie schon aufgestanden sind, ist dann noch um einiges substantieller, was durch entsprechende Fragen des Königs, ob denn ein Täubchen und ein aus Rind- und Hammelfleisch bestehender Eintopf schon alles sei (V. 1714), deutlich unterstrichen wird.¹⁰

Die zur Schau gestellte Zufriedenheit des ländlichen Patrons mit seinen Lebensbedingungen wird durch weitere Figuren aus seinem Umfeld orchestriert, wobei hier der „menosprecio de corte“ gegenüber der „alabanza de aldea“ in den Vordergrund tritt. So warnt Constanza ihre Freundin Lisarda, als die von der sich anbahnenden Beziehung mit Otón erzählt, in einer langen Tirade davor, einem „cortesano“ Vertrauen zu schenken (V. 1120 ff.). Auch hierfür bildet sicherlich Antonio de Guevaras Abhandlung eine der zentralen Quellen.¹¹ Dasselbe gilt für die von dem Landarbeiter Fileto geäußerte Kritik am Gebaren der Höflinge, deren formvollendetes Betragen sich mit einer fundamentalen Unehrlichkeit paare:

[...]
 cumplimientos extraños, ceremonias,
 reverencias, los cuerpos espetados,
 mucha parola, murmurar, donaires,
 risa falsa, no hacer por nadie nada,

⁸ In ähnlicher Weise hebt Antonio de Guevara die Möglichkeit der freien Zeitgestaltung als besonderen Vorzug des Landlebens hervor (cf. Guevara 1984: 164 f.).

⁹ Cf. z. B. Musonius *Lehrgeesprüche (Diatriben)*, Kap. 18 a, b.

¹⁰ Es ist noch nicht alles, denn es kommen auch noch eine Schweinskeule („pernil“) mit Wurst und Gemüse sowie ein Dessert hinzu (V. 1715 ff.).

¹¹ Cf. z. B. das Kapitel XV: „Que entre los cortesanos no se guarda amistad ni lealtad y de cuán trabajosa es la corte“ (Guevara 1984: 236 ff.).

notable prometer, verdad ninguna
[...] (V. 2477-2481).

Allerdings ist im Falle der von den einfachen Bauern geäußerten Kritik in Rechnung zu stellen, dass hier die Satire einen zweischneidigen Charakter hat, da sie zugleich die Unwissenheit der Landleute in komischer Weise zur Schau stellt. Dies zeigt sich besonders deutlich in der sehr abfälligen Begrüßung, die Otón und seinem Diener zuteil wird, als er Juan Labrador eine Botschaft des Königs überbringen will. Nachdem die beiden zunächst als „jodíos“ (V. 2120) beschimpft wurden, was ein Zitat des ländlichen Stolzes auf den Status von Althristen darstellt, wird Otón mit folgendem Fluch empfangen: „Por donde quiera que fueres,/ te alcance la maldición/ de Gorrón y Sobirón/ con agujas y alfileres“ (V. 2123-2126). Der verballhornte Verweis auf Sodom und Gomorrha führt hier also die Geißelung des höfischen Lasterlebens mit der Zurschaustellung ländlicher Ignoranz zusammen. Allerdings schließt die Bezugnahme auf eine karnevalesk geprägte Ständesatire, wie wir gerade schon gesehen haben, ernst zu nehmende Argumente nicht aus. Das gilt vor allem für den von Fileto geäußerten Hinweis, dass die zahlreiche Dienerschaft der städtischen Oberschicht einen Arbeitskräftemangel auf dem Lande nach sich zieht:

Agora acabo de ver
que hay acá más de un oficio,
que es vicioso su ejercicio,
y viste y come a placer.
Si no hobieran los señores,
los clérigos y soldados
menester tantos criados,
hubiera más labradores (V. 2670-2677).

Diese Passage bildet ein offensichtliches Echo der von den zeitgenössischen *arbitristas* geäußerten Klagen über die Entvölkerung des Landes und die mangelnde Produktivität der Landwirtschaft.¹² Dabei wiegt diese Kritik im Kontext des Stücks umso schwerer, als sich hier ein Landarbeiter zu Wort meldet, der gerade selbst nach der Ernennung von Juans

¹² Cf. z. B. die Ausführungen von González de Cellorigo (1991:76 ff.), in denen vor allem die mangelnde gesellschaftliche Anerkennung der Landarbeit hervorgehoben wird.

Sohn zum Bürgermeister von Paris sein Bauernkleid mit dem eines Laikaen vertauschen soll. Auf diese Weise wird zu verstehen gegeben, dass der Sieg der höfischen Zivilisation über das ländliche Leben, den das Stück vorzuführen scheint, teuer erkaufte ist.

Damit fällt auch ein kritisches Licht auf die Sehnsucht nach dem höfischen Leben, von der Juan Labradores Kinder, Feliciano und Lisarda, erfasst sind. Schon im ersten Akt, als Feliciano zum ersten Mal dieser Sehnsucht Ausdruck verleiht, ist auffällig, dass er vor allem auf die oberflächlichen Aspekte der städtisch-adligen Existenz Bezug nimmt. Vor allem möchte er sich gerne in modischer Kleidung zeigen („vestido/ tan cortesano y pulido“, V. 596-597) und er ist fasziniert von den höfischen Vergnügungen, vom „juego de la pelota“ und den „justas y torneos“. Und in gleicher Weise hebt Lisarda die Aufmachung hervor, mit der sie sich heimlich in die Hauptstadt begibt: „Mi ropa, basquiña y manto,/ guante y dorado chapín,/ puede mirallo el Delfín“ (V. 615-617). Dabei darf man nicht aus dem Auge verlieren, dass Feliciano und Lisarda sich an anderer Stelle derselben Lichtmetaphorik bedienen, mit der der erhabene Status des Königtums durch das ganze Stück – sowohl vom König selbst als auch von seinen Untertanen – charakterisiert wird. Doch auch hier ist der Kontext zu beachten. So zitiert Feliciano den das Stück durchziehenden Topos der königlichen Sonne – „¡Dichoso el que alcanza a ver/ del sol del Rey sólo un rayo!“ (V. 2638-2639) – gerade in dem Moment, als er sich zum ersten Mal nach seiner Beförderung in entsprechender Kleidung zeigt, was seine Gefolgsleute mit der Bemerkung quittieren, ihr Herr („muesamo“) sei wie der Mai gewandelt („hecho un mayo“, V. 2640). Auch Lisardas Bezugnahme auf den Topos erfolgt, als sie sich in neuer Ausstaffierung vor dem König präsentiert und sich mit einer von der Sonne bunt gefärbten Wolke vergleicht (V. 2720 ff.). Das größte Gewicht hat daher letztlich Juan Labradores Zitat der Sonnenmetapher, wobei er aber gerade zu der umgekehrten Konklusion kommt wie seine Kinder: „al sol no le miramos/ y con él nos alumbramos/ pues tal al Rey considero“ (V. 512-514). Für ihn ist die blendende Helligkeit der königlichen Sonne ein Grund dafür, ihm nicht zu nahe zu kommen.

Mehr noch als die Hofkritik der Leute vom Land ist also ihre Faszination durch das höfische Leben durch Naivität geprägt. Daher hängt die Beurteilung des im Stück inszenierten Dialogs der Stände in hohem Maße von den Stellungnahmen der Repräsentanten des Hofes und des absoluten Königtums ab. Es ist vor allem der König selbst, der – im Dia-

log mit Juan Labrador – seinen Rang charakterisiert. Nachdem er im zweiten Akt hervorgehoben hat, dass die Landexistenz den Sehnsinn nicht in der Weise befriedigen könne wie die „hermosura“ des Hofes (V. 1755 ff.) – er bezieht sich also wie Feliciano und Lisarda auf die prunkvolle Inszenierung des höfischen Lebens –, betont er im dritten Akt, nachdem er Juan Labrador an den Hof geholt hat, seine Machtfülle. Zunächst geschieht dies in Form einer Aufzählung der Teile seines Reiches, seiner Besitztümer, der ihm unterstehenden Vasallen und Heere, die der König selbst als Replik auf Juan Labradors Beschreibung seiner ländlichen Güter präsentiert („Vos me pintastes/ de lo que sois señor, y me admirastes;/ oíd lo que soy yo“, V. 2830-2832). Nicht nur diese Form der ‚Retourkutsche‘, die ja damit auch den fehlgeleiteten Stolz des Polyphem zitiert, sondern auch die lange Aufzählung der Herrschaftsgebiete und die prahlerisch klingende Wiederholung des den Besitzanspruch unterstreichenden „tengo“ („Tengo muy ricos príncipes vasallos,/ tengo un grueso ejército [...] / Tengo castillos, naves, oro, plata/ [...]“, V. 2841-2844) legen wiederum den Ironieverdacht nahe. Auch Juan Labradors überängstlich erscheinende Reaktion („Señor, mi error conozco, digno he sido/ de la muerte [...]“, V. 2854-2855) hat wohl vor allem die Funktion, diese ironische Dimension zu unterstreichen, zumal der Zuschauer ja weiß, wie sehr der König den dickköpfigen Bauern zu schätzen gelernt hat und dass dieser nichts zu befürchten hat. Im weiteren Verlauf seiner Selbstinszenierung bemüht der König selbst die Sonnenmetapher, um damit zu unterstreichen, dass sich kein noch so kleiner ‚Winkel‘ des Landes der königlichen Macht entziehen kann: „no hay rincón tan pequeño/ adonde no alcance el sol“ (V. 2907-2908). Dabei fällt jedoch auf, dass die Funktion des Königs für das Wohlergehen des Gemeinwesens wiederum in einem Zusammenhang ausgeführt wird, der den Glanz mit dem Aspekt des Scheins verbindet. Ausgangspunkt ist der Spiegel, den der König zusammen mit anderen emblematischen Gegenständen, dem die Gerichtsbarkeit symbolisierenden Schwert und der für die Ämtervergabe stehenden Ernennungs-urkunde, Juan Labrador vorsetzen lässt. Seine Bedeutung wird in der Weise erklärt, dass er dazu diene, dass sich das Reich hübsch herausputzen könne: „es el Rey el espejo/ en que el reino se compone/ para salir bien compuesto“ (V. 2899-2901). Eine Relativierung erfährt die königliche Propaganda absolutistischer Machtfülle schließlich auch dadurch, dass der König selbst nicht völlig von der Sehnsucht nach dem ruhigen

Landleben frei ist. So zitiert auch er in einem Sonett das stoische Ideal des sorgenfreien beziehungsweise auf die Selbstsorge beschränkten Lebens im ländlichen Kontext: „Negocios a la vista son veneno./ ¡Dichoso aquel que vive como fuente,/ manso, tranquilo, y de turbarse ajeno!“ (V. 2317-2319).¹³

Wie dieser Überblick über die diskursive Inszenierung des Ständegegensatzes zeigt, wäre es vorschnell, wollte man das Ende des Stücks, die Ernennung Juan Labradors zum „mayordomo“ des Reichen und damit seine ‚Verhöflichung‘ nur als Sieg absolutistischer Staatsräson über die humanistischen Träume vom unabhängigen Leben interpretieren. Vor allem wäre es wohl falsch, Lope de Vega als einen überzeugten Advokaten einer solchen politischen Botschaft zu betrachten. Vielmehr sind die abschließende Versöhnung zwischen dem König und dem *labrador* und die sie begleitende Eheschließung zwischen dem Marschall Otón und der Bauerntochter Lisarda eher als ambivalente Formen des Kompromisses zu verstehen, die aufgrund des vorhergehenden Meinungsaustauschs in ein durchaus ironisches Licht getaucht sind. Letztlich hat die obige Analyse ja ergeben, dass alle Äußerungen der Figuren zu den Vorzügen von Hof- und Landleben als Zitate der Diskurse begriffen werden können, die Lope de Vega zu diesem Thema zu Gebote standen und die durch den jeweiligen Kontext mehr oder weniger deutlich ironisiert werden. Im Hinblick auf die Figuren, welche ihre Haltungen mit diesen Diskurszitaten begründen, heißt das dann aber, dass damit ihr rollenhafter Charakter unterstrichen wird. In ihrer Selbstinszenierung besetzen sie die durch die zitierten Diskurse ermöglichten Subjektpositionen, was übrigens wohl überhaupt als eine ganz zentrale Möglichkeit des Theaters begriffen werden kann, die den Erfolg der Gattung in der Frühen Neuzeit maßgeblich begründet. Lope de Vega zeigt auf diese Weise gesellschaftliches Zusammenleben als Theater, wobei in diesem Fall das Rollenspiel nicht wie in Calderóns *El gran teatro del mundo* auf der göttlichen Rollenverteilung beruht, sondern zumindest teilweise auch auf der eigenen Wahl.¹⁴ Man kann als Bauer mit seiner sozialen Rolle zufrieden sein oder sich nach einem anderen Leben sehnen, so wie auch im Falle

¹³ Auch Otón gibt Ende des ersten Aktes seiner Sehnsucht nach dem einfachen Landleben Ausdruck, als er die Szene einer abendlichen Begegnung mit am Feuer versammelten Schäfern entwirft (V. 952-975).

¹⁴ Dies entspricht Forciones Hinweis auf „a growing awareness of the *insubstantiality*, *theatricality*, and consequently *illegitimacy* of a man-created state“ (Forcione 2009: 65).

des Königs und der Höflinge das ihre soziale Funktion betreffende Sendungsbewusstsein die Sehnsucht nach anderen Existenzformen nicht ausschließt. Dieser Befund verweist somit auf einen grundlegenden Wandel der Vorstellungen von den die gesellschaftliche Ordnung legitimierenden Begründungsverhältnissen, der nun noch etwas näher dargestellt werden soll.

3. Von der natürlichen Hierarchie zur Anerkennungsverhandlung

Den Ausgangspunkt können hierfür Charles Taylors Ausführungen zu den Veränderungen im frühneuzeitlichen ‚sozialen Imaginären‘ bilden. Taylors Konzept des „social imaginary“ bietet sich zunächst einmal deshalb an, da es sich in besonderer Weise für die Charakterisierung des in literarischen Texten transportierten sozialen Wissens eignet. Der Begriff bezieht sich vor allem auf das Alltagswissen der Mitglieder der Gesellschaft:

[...] the ways in which they imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations which are normally met, and the deeper normative notions and images which underlie these expectations (Taylor 2007: 171).

Das ‚soziale Imaginäre‘ enthält somit sowohl Vorstellungen, die das alltägliche Verhalten, das eigene Handeln und die Wahrnehmung fremden Handelns und Verhaltens, begleiten und interpretieren als auch ein Wissen über die Normen, die nach Möglichkeit einzuhalten sind, und über exemplarische Verhaltensweisen, die diesen Normen in vorzüglicher Weise entsprechen. Die Übergänge zu dem von den intellektuellen Eliten formulierten theoretischen Wissen sind dabei fließend. So sind die tatsächlichen sozialen Gegebenheiten natürlich immer ein Bezugspunkt des theoretischen Wissens, andererseits kann das theoretische Wissen durch eine entsprechende Verbreitung zum Element des das alltägliche Handeln orientierenden sozialen Imaginären werden. Es liegt auf der Hand, dass literarische Texte – und das Drama als Mimesis sozialen Handelns in besonderer Weise – maßgeblich zur Bildung und zur Vermittlung des sozialen Imaginären beitragen. So haben wir ja schon gesehen, wie Lope de Vega Diskurse, die in mehr oder minder gelehrten oder zumindest gebildeten Eliten tradiert wurden, zur Selbstinszenierung der Figuren

und zu der von ihnen vorgetragenen Begründung des eigenen und der Beurteilung des fremden Verhaltens einsetzt.

Den entscheidenden Wandel im frühneuzeitlichen sozialen Imaginären sieht Taylor nun darin, dass die alteuropäischen Vorstellungen von einer vorgegebenen sozialen Hierarchie an Geltung verlieren. In den kanonischen gesellschaftstheoretischen Texten der Antike, bei Platon und Aristoteles, erscheinen sowohl das gesellschaftliche Zusammenleben als solches – gemäß des Konzepts des *zoon politikon* – als auch eine mehr oder minder ständische Ordnung der Gesellschaft von der Natur vorgegeben, da überall in der Natur das in höherem Maß mit Vernunft Begabte über das weniger Vernünftige herrscht.¹⁵ Diese sozialen Vorstellungen wurden vor allem im Zuge der scholastischen Adaption der antiken Vorgaben in das mittelalterliche Denken übernommen, wobei hier natürlich das Naturgesetz als Teil der von Gott geschaffenen Naturordnung interpretiert wurde.¹⁶ Vor diesem Hintergrund sieht Taylor den entscheidenden Wandel darin, dass die Vorstellung von einer Gesellschaft, die sich aus in einer natürlichen Hierarchie miteinander verbundenen sozialen Wesen konstituiert, abgelöst wird von einem Gesellschaftskonzept, welches das Zusammenleben auf eine Vereinbarung prinzipiell gleichrangiger Individuen zurückführt. Dabei erscheint – zumindest in einer Übergangsphase, die das 17. und 18. Jahrhundert umfasst – auch diese Gesellschaftsform als naturgegeben, und zwar in dem Sinne, dass die Natur beziehungsweise der göttliche Schöpfer einen harmonischen Ausgleich der individuellen Interessen vorgesehen habe. Einen modellhaften Status gewinnen hierfür die ökonomischen Austauschverhältnisse, deren Funktion darin gesehen wird, dass sie ein Zusammenwirken der gesellschaftlich miteinander verbundenen Individuen zu ihrem „mutual benefit“ bewirken (Taylor 2007: 176 ff).

Taylor bezieht sich im Hinblick auf die theoretische Fundierung dieses Typs des sozialen Imaginären überwiegend auf englische Quellen, neben Thomas Hobbes vor allem John Locke, doch gibt es auch im spanischsprachigen Bereich deutliche Anzeichen für eine solche Entwicklung. So finden sich etwa bei Juan Luis Vives sehr explizite Belege für die Infragestellung einer naturgegebenen Ständeordnung. Er

¹⁵ So geht Aristoteles von einer Analogie zwischen dem hierarchisch gegliederten sozialen ‚Organismus‘ und der Hierarchie der Seelenteile aus (*Der Staat*, 1. Buch, 1254a-1254b; 3. Buch, 1277a).

¹⁶ Cf. Thomas von Aquin, *De regimine principum*, Buch I, Kap. 1.

begreift den Adel als ein historisches Phänomen, wobei er im Stile einer fast schon aufklärerisch anmutenden polemischen Kritik die adligen Besitztümer und Vorrechte auf die räuberischen Aktivitäten der Vorfahren zurückführt.¹⁷ Juan de Mariana sieht wie dann auch Hobbes das primäre Motiv der Gesellschaftsbildung in den den Naturzustand prägenden gewaltsamen Auseinandersetzungen, in denen nur das Recht des Stärkeren zählte und die dann vor allem die Schwächeren dazu führten, sich einen gerechten Anführer zu suchen, der ihre Sicherheit garantieren konnte (cf. Mariana 1950: 468). Die Verbreitung und Kontinuität dieser Auffassung von der Entstehung der Gesellschaft werden dadurch bezeugt, dass sie auch von Saavedra Fajardo Jahrzehnte später in seinen *Empresas políticas* wieder angeführt wird. In der Empresa 21 geht er davon aus, dass eine durch eine ursprüngliche „igualdad“ geprägte ländliche Lebensform durch die zunehmende Gewaltbereitschaft der Menschen gefährdet wurde und zur Ausbildung von ersten ungesetzlichen Herrschaftsverhältnissen führte.¹⁸ In dieser Phase kommt es dann auch in Saavedra Fajardos Darstellung wiederum zu einer auf einem „común consentimiento“ beruhenden Übertragung der Herrschaft, wobei zudem zwischen den verschiedenen Regierungsformen Demokratie, Oligarchie und Monarchie differenziert wird. Diese Entwicklung entspricht zwar insofern der Naturordnung, als der Mensch durch das ihm von Gott verliehene *luz natural* zu dieser Form der politischen Organisation geführt wird, ist aber nicht im Sinne einer natürlichen oder göttlichen Fundierung der absoluten Monarchie zu interpretieren. Vielmehr gründet sich der monarchische Herrschaftsanspruch, wie Juan de Mariana formuliert, „en el amor y la benevolencia de los ciudadanos“ (Mariana 1950: 69).

Wenn so der von Taylor konstatierte Geltungsverlust der Vorstellung einer Naturgegebenheit eines monarchischen Ständestaates durchaus auch für das spanische ‚soziale Imaginäre‘ der Frühen Neuzeit reklamiert werden kann, so gilt das aber nicht in gleicher Weise für die

¹⁷ Vives erklärt in *Concordia y discordia en linaje humano* ohne Umschweife: „Fuimos nosotros quienes nos hemos fabricado la nobleza [...]“; und die Adligen berufen sich auf „antepasados que fueron bravos ladrones o zotes estupidísimos“ (Vives 1948: 208, 88).

¹⁸ „Pero creció con la edad del mundo la malicia, y hizo recatada la virtud, que antes sencilla y inadvertida, vivía por los campos. Desestimóse la igualdad, perdióse la modestia y la vergüenza, y introducida la ambición y la fuerza, se introdujeron también las dominaciones [...]“ (Saavedra Fajardo 1999: 357).

Durchsetzung des ökonomischen Modells des sozialen Zusammenlebens im Zeichen eines gegenseitigen Nutzens. Zwar sieht Vives den Kaufmannsstand als besonders prädisponiert dafür an, ein friedliches, durch *concordia* geprägtes gesellschaftliches Zusammenleben zu garantieren¹⁹, doch bildet der Kaufmann hierin eine Ausnahme. Alle anderen Stände und Berufsgruppen tendieren zur *discordia* und widersprechen daher in ihrem Verhalten der Vorstellung einer naturgegebenen gesellschaftlichen Harmonie, wie sie sowohl dem Modell einer von vornherein hierarchisch gegliederten Gesellschaft als auch eines auf der natürlichen Vernunft beruhenden Zusammenschlusses entspricht. Den Grund hierfür sieht Vives in einer durch den Sündenfall bewirkten Degeneration der menschlichen Natur, mit der die Ausbildung einer Selbstliebe einhergeht, die nicht nur die Ursünde im Verhältnis des Menschen zu Gott bildet, sondern auch ein grundsätzlich egoistisches und aggressives Sozialverhalten nach sich zieht.²⁰ Vives' anthropologischer Pessimismus ist natürlich nur ein Beispiel unter vielen für die Faszination, welche die augustinische Sündentheologie auf das Denken der frühen Neuzeit ausübte. Auch im spanischen Textcorpus der politischen Theoriebildung setzt sich die Bezugnahme auf den *amor proprio* als primären Störungsfaktor in den sozialen Beziehungen und einer am Gemeinwohl orientierten politischen Organisation fort. So geht Rivadeneira in seinem *Tratado del príncipe cristiano* ebenfalls von der Grundvoraussetzung des menschlichen *amor proprio* aus, wobei er in besonderer Weise die Gefahren hervorhebt, die sich aus der Selbstliebe für das Verhalten des Fürsten ergeben.²¹ Und auch in die-

¹⁹ Als „hombres sutiles y finos para su profesión“ erkennen die Kaufleute „que no hay cosa que más entorpezca el enriquecimiento que la discordia“ (Vives 1948: 142).

²⁰ Auf die Frage nach der scheinbar naturwidrigen Ubiquität der *discordia* gibt es für Vives nur eine Antwort: „¿Qué otra cosa hemos de pensar sino que el hombre degeneró de su naturaleza?“ (Vives 1948: 87). Dabei wird die Korruption der menschlichen Natur durch die *superbia* bzw. den *amor proprio* explizit mit dem Verweis auf Augustinus belegt: „Nuestro Agustín dice que el amor de sí mismo es el padre de todas las maldades“ (Vives 1948: 93).

²¹ „[...] se ha de presuponer primero que el hombre, por la corrupcion de la naturaleza, es muy amigo de sí mismo, y tiene dentro de sí, metido en las entrañas, un amor propio que le ciega y le lisonjea, y le hace creer que merece mucho, y que por su casta, ingenio, letras, prudencia y talentos, debe ser antepuesto á los demas, y le incita á estimarse á sí y menospreciar á los otros. Este amor propio es el que los griegos llaman filautia, y que dicen que es ciego, porque ciega á los hombres y hace que no se conozcan. Este amor propio en los reyes y los príncipes comunmente es

sem Fall werden diese Annahmen von Saavedra Fajardo geteilt, allerdings mit der Akzentuierung, dass der Fürst die verheerenden Schwächen der menschlichen Natur kennen müsse, die als „efecto y castigo del primer error del hombre“ aus dem Sündenfall resultieren und eine allgemeine Tendenz zur Zwietracht zur Folge haben: „ningún enemigo mayor del hombre que el hombre“; und auch in diesem Zusammenhang wird das Schlüsselwort des „amor proprio“ verwendet (Saavedra Fajardo 1999: 547). Diese Textstellen zeigen, dass der Übergang von der Vorstellung einer natürlichen sozialen Hierarchie zur Fundierung des Gemeinwesens im harmonischen Zusammenwirken individueller Interessen nicht so bruchlos verläuft, wie das Taylor anzunehmen scheint. Eine zentrale Begleiterscheinung dieses Übergangs ist vielmehr die tiefgreifende Kritik an einer individualistisch ausgerichteten Begründung der Sozialbeziehungen. Die frühneuzeitliche Verbreitung einer pessimistischen Anthropologie, die sich auf Augustinus' emphatische Verdammung eines egoistischen Stolzes beruft, welcher das eigene Ich als Zentrum der Welt begreifen will, ist ein Indiz für die aufmerksame Wahrnehmung der negativen Begleiterscheinungen eines auf die eigenen Interessen ausgerichteten menschlichen Individualismus.²² Die frühneuzeitliche Betonung der Möglichkeiten individueller Selbstgestaltung hat ihr negatives Komplement in der Kritik eines aggressiven, nach Dominanz strebenden Konkurrenzverhaltens.

Die Darstellungen der Beziehung zwischen dem Souverän und seinen Untertanen in *El villano en su rincón* ist deutlich durch die genannten Merkmale des frühneuzeitlichen Wandels des ‚sozialen Imaginären‘ geprägt. Zunächst ist festzustellen, dass die alte Auffassung eines naturgegebenen Charakters der Ständehierarchie und der Königsherrschaft in Lopes Text durchaus noch zum Ausdruck kommt. Dies ist vor allem an der Bildlichkeit zu erkennen, durch welche die königliche Machtfülle legitimiert wird. Auf die wiederholte Verwendung der Sonnenmetapher, mit welcher der König zum Lebensprinzip und zum glanzvollen Mittelpunkt seines Reiches erhoben wird, wurde oben schon hingewiesen. Allerdings lässt die besondere Aktualität des Bildes im 16. und 17. Jahr-

más poderoso, porque con el regalo y mando, y verse servidos y adorados de todos, crece la corrupcion de nuestra naturaleza [...]“ (Rivadeneira 1952: 559).

²² Niklas Luhmann (1993: 188 ff.) sieht ein deutliches Symptom für die Anfangsphase der Entwicklung moderner Individualität (in Luhmanns Begrifflichkeit „Exklusionsindividualität“) in einem generalisierten Motivverdacht.

hundert auch erkennen, dass hiermit die Natürlichkeit des absoluten Königtums zur Inszenierung wird.²³ Die Kontexte, in denen diese Metaphorik erscheint, zum Beispiel das durch die königliche Sonne motivierte Sich-Herausputzen der Bauernkinder und darüber hinaus des gesamten Reichs, bestätigt diesen Befund. Auch die ebenfalls in hohem Maße topischen Verweise auf die Verhältnisse in der Tierwelt sind nicht geeignet, den Anspruch auf Natur- oder Gottgegebenheit der monarchischen Herrschaft ungebrochen zu stützen, obwohl sie vom König selbst angeführt werden:

Rey tienen los animales,
y obedecen al león;
las aves, porque es razón,
a las águilas caudales.
Las abejas tienen rey,
y el cordero sus vasallos,
los niños, rey de los gallos,
que no tener rey ni ley
es de alarbes inhumanos (V. 1765-1773).

Nach dem Löwen, dem Adler und der Bienenkönigin wird nämlich dann auch der das Kinderreich beherrschende „rey de gallos“ genannt, also ein Karnevalskönig, der sich besonders geschickt beim Karnevalsspiel des vom Pferderücken aus zu bewerkstellenden Hähneköpfigen erwiesen hat. Auch der folgende Verweis auf die „alarbes inhumanos“ entspricht zwar insofern dem Natürlichkeitsargument, als er voraussetzt, dass die hierarchische Sozialstruktur der menschlichen Natur entspreche, entstammt aber eher dem Bereich des Volkswissens. Zugleich wird auf diese Weise der im ersten Akt von Feliciano bemühte Vergleich seines Vaters mit kaukasischen Barbaren und anderen barbarischen Völkern (V. 537 ff.) wieder aufgenommen, mit dem er dessen Weigerung, dem König seine Aufwartung zu machen, als unmenschlich verurteilt. Damit wird die aristotelische These zitiert, dass die Barbaren aufgrund ihrer ungeordneten Sozialstrukturen nicht den Status eines *ζoon politikon* und

²³ Bei Shakespeare prägt sie die Darstellung von Heinrich II. (cf. Kantorowicz 1957: 39). In Spanien wurde sie erstmals von Philipp II. prominent eingesetzt und führte daher im 17. Jahrhundert auch zu Auseinandersetzungen zwischen Anhängern von Ludwig XIV. und dem habsburgischen Kaiserhaus, da beide Herrscherhäuser die Sonnendevise für sich reklamierten (cf. Ziegler 2010: 25, 55 ff.).

damit die natürliche Bestimmung der Gattung erreicht haben.²⁴ Diese Begründung liefert Feliciano wenig später selbst nach, wenn er über die reservierte Haltung seines Vaters gegenüber dem König sagt: „injuria/ la misma naturaleza“ (V. 575-576).

Diese die Vorstellung einer natürlichen Hierarchie stützenden Diskurszitate werden aber nicht nur durch ironische Einsprengsel entwertet, sondern auch dadurch, dass mehr oder weniger direkt Vorstellungen in den Text eingebracht werden, die dieses Modell dementieren. So zitiert der König selbst das Konzept einer menschlichen *variedad*, also einer nicht festgelegten menschlichen Natur, wie es dem Menschenbild der Renaissance entspricht. Gemäß der kanonischen Stelle in Pico della Mirandolas *De hominis dignitate* führt der König aus, dass die Tiere mit einer „igual naturaleza“ (V. 2229) ausgestattet seien, dass alle Löwen stark seien und alle Hasen ängstlich und so weiter, wohingegen der Mensch die unterschiedlichsten Eigenschaften aufweisen könne. Auch wenn das Argument, dass diese Unterschiede als Beleg der menschlichen Disposition zur Selbstgestaltung anzusehen sind²⁵, hier nicht explizit übernommen wird und auch der engere Kontext, nämlich die Erörterung der Unberechenbarkeit Otóns im Hinblick auf seine Absichten gegenüber Lisarda, nicht einschlägig erscheint, liegt doch die Übertragung auf den Gesamtkontext des Stücks nahe. Vor allem die ihrem Stande nicht entsprechenden Wünsche von Juan Labradores Kindern, sich eine höfische Existenz zu schaffen, entsprechen dem Konzept einer menschlichen Natur, die mit dem Drang nach einer unbeschränkten Selbstgestaltung ausgestattet ist. So begründet Lisarda selbst ihr Vorhaben, nur einen Höfling zu heiraten, mit dem Argument, dass dies ihrer Art entspreche: „Para Corte me crié“ (V. 669). Dabei bleibt natürlich offen, inwieweit sie

²⁴ Cf. *Politik*, 1. Buch, 1252a-1252b. Die Frage, ob die Indios als Barbaren im aristotelischen Sinn eingestuft werden können, hat in der Diskussion um die Legitimität der Conquista Amerikas eine wichtige Rolle gespielt, da die von Aristoteles behauptete defizitäre menschliche Natur der Barbaren die Unterwerfung und darüber hinaus die Versklavung der Indios gerechtfertigt hätte (siehe hierzu Pagden 1982: 15-118).

²⁵ Pico della Mirandola lässt Gott zum Menschen sagen: „tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malveris tute formam effingas“ (Pico della Mirandola 1990: 6). Ähnlich formuliert Fernán Pérez de Oliva in seiner von Pico angeregten Abhandlung *Diálogo de la dignidad del hombre*: „Porque como el hombre tiene en sí natural de todas las cosas, así tiene libertad de ser lo que quisiere [...]“ (Pérez de Oliva 1995: 143).

damit ausdrücken will, dass sie für den Hof geboren sei oder aber durch eine eigene *crianza* sich auf das Hofleben vorbereitet habe.

Wenn man nun aber neben Juan Labradores Kindern auch ihn selbst berücksichtigt, so stellt sich das Ende des Stücks nicht nur als Bestätigung der Konzeption menschlicher Selbstgestaltung dar, sondern auch als Ergebnis einer Anerkennungsverhandlung, die dazu zwingt, die Relativität des eigenen Standpunkts einzusehen. Die Relation zwischen dem König und dem reichen Bauern ist durchaus als Machtspiel zu begreifen, in dem sich jeweils der eigene *amor propio* auf Kosten des anderen durchzusetzen versucht. Schon die strikte Weigerung Juan Labradores im ersten Akt, dem König unter die Augen zu treten, ist dadurch begründet, dass er seinen eigenen Status als „rey“ seines „pequeño rincón“ (V. 475-476) nicht durch den Souverän „que todo lo tiene en poco“ (V. 468) in Frage stellen lassen will. Zwar räumt er ein, den König zu bewundern und seinen Gesetzen zu gehorchen, doch sieht er keine Notwendigkeit, einen solchen „hombre perfeto“ (V. 487) persönlich zu sehen.²⁶ Der König wiederum erkennt insofern den Bauern von vornherein als ebenbürtig an, als er eingesteht, dass ihn die Haltung von Juan Labrador gekränkt habe:

[...]
confieso que me ha picado.
¡Que con tal descanso viva
en su rincón un villano,
que a su señor soberano
ver para siempre se priva! (V. 995-999).

Dies begreift er als „desprecio“ (V. 1000) und bezeichnet im Anschluss sein Motiv dafür, dass er den achtlosen Untertanen selbst aufsuchen will, als „envidia pura“ (V. 1023). Damit gibt er also mit aller Deutlichkeit zu verstehen, dass er den Bauern als Rivalen begreift und es seine eigene Selbstliebe nicht erträgt, von diesem Rivalen nicht die gebührende Achtung zu erfahren. Dieser Anerkennungskampf setzt sich in den beiden persönlichen Begegnungen, die im zweiten und im dritten Akt dargestellt werden, fort. Auf Juan Labradores selbstbewusste Interpretation seiner

²⁶ Forcione (2009: 88 ff.) interpretiert dies überzeugend im Sinne einer Furcht vor einem Identitätsverlust, wobei er sich auf die stoische Konzeption der in sich selbst gegründeten Person bezieht. Allerdings wird damit das im Konzept der Selbstliebe angelegte Anerkennungsbedürfnis nicht berücksichtigt.

Gastgeberrolle gegenüber dem inkognito bei ihm erscheinenden König – er bestimmt, wann und wo er sich zu setzen hat – antwortet der König auf dieselbe Weise, als er Juan Labrador als Gast empfängt. Wir hatten schon gesehen, dass auch Juan Labradors von Stolz getragene Darstellung seiner ländlichen Güter gegenüber dem königlichen Gast eine Replik findet, als der König seinerseits seine Machtfülle rühmt. In jedem Fall ist dabei auch Eitelkeit und damit der Wunsch nach Bestätigung des eigenen Selbstwertgefühls durch das Gegenüber im Spiel. Die Gefährdung des Königs durch selbstsüchtige Leidenschaften wird darüber hinaus auch in der Szene des zweiten Akts thematisch, in der er die Bauernmädchen mit der offensichtlich erotisch konnotierten Bitte behelligt, ihm beim Auskleiden zu helfen, und sich dabei eine deutliche Abfuhr einhandelt. Indem er dies akzeptiert, entgeht er der Gefahr des Tyrantentums, die aus dem Mangel an Affektkontrolle resultiert. Letztlich hat der nächtliche Besuch des Königs bei Juan Labrador zur Folge, dass er die Würde des Bauern und seiner Familie respektiert. Er zeigt sich vom „valor“ Juans beeindruckt (V. 2261 f.) und er ist gewillt dafür zu sorgen, dass Lisardas Ehre durch Otón nicht gefährdet wird. Allerdings verlangt der König auch dem Untertanen die ihm zunächst vorenthaltene Anerkennung ab, indem er ihn zwingt, seine Weisungen zu befolgen. Auch diese Vorgehensweise wird explizit vom tyrannischen Verhalten abgegrenzt, als der König Juan versichert, dass er nicht die Tortur durch ein Damoklesschwert zu befürchten habe (V. 2910 ff.). Die Einsetzung des Bauern zum „mayordomo“ des Reiches kann somit als Kompromiss begriffen werden: Der König fordert den ihm gebührenden Respekt in einer Weise ein, der den Fähigkeiten und dem charakterlichen Format seines Untertanen Rechnung trägt.²⁷

Die Voraussetzung einer solchen, letztlich gelingenden Anerkennungsverhandlung ist die Berücksichtigung des Standpunkts des anderen

²⁷ Ein solcher Kompromiss entspricht letztlich nicht der Vorstellung einer in der Liebe gegründeten sozialen Einheit, die in einigen Äußerungen Lisardas thematisch wird. So bezeichnet Lisarda die Liebe als „gran juntador de desiguales“ (V. 1349) und ihre Freundin Constanza verwendet das Bild einer durch die Verbindung von hohen und niederen Stimmen entstehenden Harmonie (1149 ff.). Insofern erscheint die von Hesse (1960) vorgeschlagene Interpretation zu kurz zu greifen, da sie das in der Anerkennungsrelation enthaltene Konfliktpotential vernachlässigt. Übrigens wird auch die Beziehung zwischen Lisarda und Otón schon zu Beginn als eine ökonomische Tauschbeziehung charakterisiert, in der Lisarda die ihr geschenkten Juwelen durch eine noch wertvollere Gabe zu überbieten sucht.

und damit die Reziprozität der Perspektiven. Auch dies wird im Text in deutlicher Weise thematisiert, wobei allerdings in dieser Perspektivenübernahme nicht nur versöhnliche, sondern auch aggressive Komponenten enthalten sein können. Letzteres ist der Fall, als Juan Labrador seine Landarbeiter mit der Beschimpfung als „cortesianos“ aus den Federn holt, da diese wohl für Langschläfer gehalten werden. Als einer der solchermaßen Beschimpften dies als einen Witz verstehen will, da es sich dabei ja um einen „honrado apellido“ handele (V. 288), erklärt ihm Juan Labrador, dass er das Wort in demselben abfälligen Sinne verwende wie die Höflinge das Wort „villano“:

Yo, pues nos llama villanos
el cortesano a nosotros,
también os llamo [a] vosotros,
por afrenta, cortesianos (V. 297-300).

Auf diese Weise wird also deutlich eine Ebenbürtigkeit eingeklagt, die sich nicht nur im Wunsch nach Respekt, sondern auch in der Fähigkeit äußert, die perspektivische Relation, in der man als Opfer des fremden Blicks erscheint, umzukehren. Einen noch souveräneren Umgang mit der Perspektive des anderen legt Lisarda im Gespräch mit dem König und seiner Schwester an den Tag. Sie sorgt für die Belustigung der Höflinge, indem sie scheinbar naiv die Wörter verdreht, etwa wenn sie die Infantin mit „infantería“ anredet und dies damit begründet, dass man ja auch „señoría“ sage (V. 860 ff.). Während Otóns Begleiter daraufhin meint, dieses Bauernmädchen sei besonders schwer von Begriff – „tosca, por extremo“ (V. 872) – und könne daher nicht die gewandte junge Frau sein, der man in der Stadt begegnet sei, äußert Otón die Vermutung, dass sich Lisarda nur verstelle: „Pienso que finge, Finardo“ (V. 873). Und dies soll wohl auch der Zuschauer denken beziehungsweise er soll erkennen, dass Lisarda sich einen Spaß daraus macht, das Klischee des dummen Bauern zu bedienen und auf diese Weise mit den Vorurteilen der Adligen ihr Spiel zu treiben.

In *El villano en su rincón* wird somit ein soziales Imaginäres entfaltet, in dem nicht mehr von einem durch die Natur vorgegebenen sozialen Status und ihm entsprechenden Hierarchierelationen ausgegangen wird, sondern von sozialen Rollen, die veränderbar sind beziehungsweise gewechselt werden können. Vor diesem Hintergrund ist das funktionierende Sozialwesen nicht mehr das Resultat eines naturgemäßen Ver-

haltens der Mitglieder der Gesellschaft, welche die für ihren Stand natürlichen Tätigkeiten ausüben, sondern beruht auf Verhandlungen, in denen sie ihre Identität in reziproker Form bestimmen. So erklärt sich die paradoxe Struktur des Dramas: Es bedarf eben solcher Verhandlungen, um das durch den Barbarentopos, die Vergleiche mit dem Tierreich und die Sonnenmetapher als natürlich ausgewiesenes Hierarchieprinzip zu realisieren, und damit erweist sich die Fundierung des absoluten Herrschaftsanspruchs in der Natur als Inszenierung, die auf einem sozialen Konsensus beruht. Der Weg zu dieser Bestätigung einer absolutistischen Selbstinszenierung führt also über Formen der sozialen Interaktion, die der intersubjektiven Anerkennungsdiagnostik und der in ihr implizierten Reziprozitätsvoraussetzung entsprechen. Wie oben erläutert wurde, ist dies symptomatisch für eine Übergangsphase, in welcher der Geltungsverlust der Vorstellung natürlicher Herrschaftsverhältnisse durch die Inszenierung kompensiert werden musste. Wie das Stück Lope de Vegas zeigt, wäre es falsch, das spanische Barocktheater nur als willfährigen Teil dieser Inszenierung zu begreifen; vielmehr fungiert es zugleich als ein die Inszenierung als solche enthüllender Spiegel.

Bibliographie

- Bataillon, Marcel (1964): „El villano en su rincón.“ In: Ders.: *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 329-372.
- Dixon, Victor (1998): „El villano en su rincón: otra vez su fecha, fuentes, forma y sentido.“ In: *Bulletin of the Comediantes*. Vol. 50, No. 1, 5-20.
- Forcione, Alban K. (2009): *Majesty and Humanity. Kings and Their Doubles in the Political Drama of the Golden Spanish Age*. New Haven/London: Yale University Press.
- González de Cellorigo, Martín (1991): *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España y estados de ella y del desempeño universal de estos Reinos*. Hg. von José L. Pérez de Ayala. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Guevara, Antonio de (1984): *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear*. Hg. von Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- Hesse, Everett W. (1960): „The Sense of Lope's ‚El villano en su rincón.‘“ In: *Studies in Philology*. Vol. 57, No. 2, 165-177.
- Kantorowicz, Ernst H. (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: University Press.
- Luhmann, Niklas (1993): „Individuum, Individualität, Individualismus“. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 149-258.
- Mariana, Juan de (1950): *Del rey y la institución real*. In: *Obras del padre Juan de Mariana*. Hg. von Francisco Pí y Margall. Bd. 2. Madrid: Atlas, 463-576.
- Martínez Berbel, Juan Antonio (2007): „Reyes y villanos en el teatro de principios del siglo XVII. Una revisión de las teorías interpretativas de *El villano en su rincón*, de Lope de Vega.“ In: Bernardo J. García (Hg.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid: Vervuert, 291-306.
- Montemayor, Jorge de (1996): *La Diana*. Hg. von Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Pagden, Anthony (1982): *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge: University Press.
- Pérez de Oliva, Fernán (1995): *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*. Hg. von María Luisa Cerrón Puga. Madrid: Cátedra.
- Pico della Mirandola, Giovanni (1990): *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*. Hg. von August Buck. Hamburg: Felix Meiner.

- Rivadeneira, Padre Pedro (1952): *Tratado del príncipe cristiano*. In: Ders.: *Obras escogidas*. Hg. von Don Vicente de la Fuente. Madrid: Atlas, 449-587.
- Saavedra Fajardo, Diego (1999): *Empresas políticas*. Hg. von Sagrario López. Madrid: Cátedra.
- Salomon, Noël (1985): *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1988): „*El villano en su rincón*, lección política.“ In: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Bd. 3. Madrid: Castalia, 323-338.
- Taylor, Charles (2007): *A Secular Age*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Torquemada, Antonio de (1994): *Coloquios satíricos*. In: Ders.: *Obras completas*. Bd. 1. Hg. von Lina Rodríguez Cacho. Madrid: Turner Libros, 215-493.
- Varey, J. E. (1973): „Towards an interpretation of Lope de Vega's ‚El villano en su rincón.‘“ In: R.O. Jones (Hg.): *Studies in Spanish Literatures of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*. London: Tamesis, 315-337.
- Vega, Lope de (1987): *El villano en su rincón*. Hg. von Juan María Marín. Madrid: Cátedra.
- Vives, Juan Luis (1948): *Concordia y discordia en linaje humano, Obras completas*. Bd. 2. Hg. und übersetzt von Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 75-253.
- Wardlaw, Frances Day (1981): „*El villano en su rincón*: Lope's rejection of the pastoral dream.“ In: *Bulletin of Hispanic Studies* 58, 113-119.
- Wardropper, Bruce W. (1971): „La venganza de Maquiavelo: *El villano en su rincón*.“ In: A. David Kosoff, J. Amor y Vázquez (Hg.): *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid: Castalia, 765-772.
- Ziegler, Hendrik (2010): *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*. Petersberg: Michael Imhof.

**Sprache als Verführungskunst – ein rhetorisch-
pragmatischer Kommentar zur Figurenrede des Don Juan
in Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de
piedra***

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor.
(1349-1353)

1. Der Don Juan-Mythos

Mit seinem Theaterstück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* aus dem frühen 17. Jahrhundert¹ – „bis heute der folgenreichste Beitrag Spaniens zu den Stoffen der Weltliteratur“ (Gonzalvo 1988: 123) – erschuf der spanische Dramatiker Tirso de Molina² eine Figur, deren Mythos in der Folge immensen Einfluss auf die kulturelle beziehungsweise künstlerische Produktion in ganz Europa ausübte. Don Juan-Bearbeitungen finden sich unter anderem bei Molière, Zorilla, E.T.A. Hoffmann, Mozart, Strauss und Goya. Diese ungeheure Popularität geht darauf zurück, dass Tirso de Molina mit der Figur des Don Juan einen draufgängerischen Helden anlegt, der sich mit anscheinend spielerischer Leichtigkeit über die bestehenden sozialen wie religiösen Konventionen seiner Zeit hinweg setzen kann beziehungsweise diese intentional verletzt. Große Freude bereitet ihm nicht nur der bewusste Bruch moralischer beziehungsweise institutionalisierter Weltanschauungen der damaligen Gesellschaft, sondern gerade auch die

¹ Das genaue Entstehungsdatum ist umstritten; aufgeführt wurde das Stück zum ersten Mal zwischen 1621 und 1624 in Madrid (cf. Gonzalvo 1988: 123), die erste gedruckte Fassung erscheint 1630.

² Die Autorschaft wird im allgemeinen Konsens dem Mercedariermönch Fray Gabriel Téllez zugeschrieben, der unter dem Pseudonym ‚Tirso de Molina‘ neben Lope de Vega und Calderón als wichtigster Dramatiker des spanischen *Siglo de Oro* gilt. Zur Problematik der Autorschaft, cf. Bogner 1969: 377-391 beziehungsweise Rodríguez López-Vázquez 2003: 11-28.

individuelle, persönliche Ehrverletzung seiner ‚Opfer‘. Seine Ziele verfolgt er dabei mit einer ausgesprochen konsequenten Finalität. Marañón schreibt in diesem Zusammenhang:

Wie wir wissen, handelt es sich dabei erstens um einen faszinierenden Mann, der die Frauen betört, sie verführt, sie verläßt und in unermüdlicher Liebesübung immer neue Frauen an sich reißt. Das zweite Element der Legende ist die Religiosität in Vermischung mit fleischlicher Leidenschaft; ferner die Irreligiosität und der Zynismus unseres Helden; seine ständige Kampfansage an die Gesellschaft, an die Kirche und an Gott. (Marañón 1954: 117)

Als Theaterstück sind der *Burlador* und die Faszination der Figur des Don Juans immer auch abhängig von der physischen Präsenz beziehungsweise der Ausstrahlung des jeweiligen Darstellers. In diesem Beitrag möchte ich dagegen untersuchen, inwieweit Sprache als bewusstes Stilelement von Tirso de Molina verwendet wird und welche Wirkungen diese sprachlichen Äußerungen für sich alleine genommen nach sich ziehen können beziehungsweise inwieweit der sprachliche Ausdruck in der Figurenrede des *Burlador de Sevilla* sein Handeln repräsentiert. Hierzu werden vor allem die drei Verführungsszenen im *Burlador* zur Analyse beziehungsweise Veranschaulichung herangezogen. Dabei wird rein textimmanent vorgegangen, das heißt phonetisch-phonologische Merkmale (zum Beispiel Suprasegmentalia wie Betonung, Intonation, Tonhöhe usw.) der Schauspieler bleiben bei der Untersuchung genauso unberücksichtigt wie physiologisch-motorische Besonderheiten (zum Beispiel Mimik, Gestik usw.), die eventuell unter theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten von Belang wären. Im Zentrum der hier durchgeführten Analyse stehen vor allem lexikalisch-semantiche und syntaktische Besonderheiten.

2. Zur Sprache der Figurenrede des Don Juan

In diesem Abschnitt werden nun die sprachlichen Mittel dargestellt, die in der Figurenrede des Helden von Tirso de Molina angelegt wurden. Auf der Bühne dient die Sprache als komplementäres Werkzeug zur physischen Präsenz des Verführers. Nichtsdestotrotz lassen sich aber ebenso rein sprachliche Auffälligkeiten konstatieren, die sich in ihrer Gesamtheit durch eine persuasive Wirkungsfunktion kennzeichnen lassen. Interessant zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch, dass seine Verführungsoffer allesamt unterschiedlichen sozialen Klassen angehören, so gehört

die Herzogin Isabella dem Adel an, während Tisbea als Fischerin und Arminta als Bauernmädchen auf niederen sozialen Stufen stehen. Wir werden sehen, dass diese Tatsache keine Auswirkung auf die Rede Don Juans haben wird.

2.1. Lexikalisch-semantische Auffälligkeiten

Im Bereich der in den Verführungsszenen verwendeten Sprache lassen sich auf lexikalischer Ebene verschiedene Beobachtungen anstellen. Von besonderer Bedeutung für die sprachliche Entfaltung Don Juans sind hierbei antonymische Wortbeziehungen. In allen drei relevanten Szenen, nämlich mit Isabela (1)³, mit Tisbea (2) und mit Arminta (3), lassen sich diese semantischen Oppositionen aufzeigen. So wird unter anderem die komplementäre Distribution ‚Leben‘ versus ‚Tod‘ von Don Juan in den verschiedenen Situationen auf unterschiedlichste Weise in die Kommunikation mit eingebracht. Dies geschieht zum einen metaphorisch (*perder la vida*), zum anderen rein denotativ durch die Verben *vivir*, *renacer* und *morir* beziehungsweise deren Ableitungen. Die angeführten Beispiele sind jeweils einzelne Repliken Don Juans im Dialog mit der jeweiligen Dame.⁴

- | | |
|---|-----------|
| (1) Bien puedo <i>perder la vida</i> ... | (38) |
| Resuelto en <i>morir</i> estoy,
porque caballero soy. | (42-43) |
| (2) <i>Vivo</i> en vos, si en el mar <i>muelo</i> ; | (612) |
| y en vuestro divino oriente
<i>renazco</i> , [...] | (625-626) |
| Por Tisbea estoy <i>muriendo</i>
que es buena moza. | (941-942) |
| Si <i>vivo</i> , mi bien, en ti
A cualquier cosa me obligo.
Aunque yo sepa <i>perder</i>
en tu servicio <i>la vida</i> ,
la diera por bien perdida, | (968-974) |

³ Die Nummerierung wird auch im Folgenden für die jeweilige Analyse beibehalten.

⁴ Als Textgrundlage dient die Ausgabe von Rodríguez López-Vázquez (2003); alle Kursivierungen im Text wurden durch den Vf. vorgenommen.

y te prometo de ser
tu esposo.

Juro, ojos bellos, (985-987)
que mirando me *matáis*, [...]

Ojos bellos, mientras *viva* (990-991)
Yo vuestro esclavo seré;

(3) ¿Cómo puedo, si es verdad (2103-2104)
que *muerdo*?

Si acaso la palabra y la fe mía (2160-2163)
te faltare, ruego a Dios
que a traición y a alevosía
me dé *muerte* un hombre [...]

Durch die sich wiederholende Dichotomie ‚Leben‘ und ‚Tod‘, bei der es sich um komplementäre Antonyme handelt, gelingt es Don Juan, in allen drei Szenen geschickt ein angeblich existentielles Glück vorzutauschen, welches sich schließlich erst durch die Vereinigung mit dem passenden Gegenüber entfalten könne. Von Isabel, Tisbea und Arminta kann dies als Beweis der Aufrichtigkeit der Liebe Don Juans aufgefasst werden. Seine angebliche Bereitschaft für sie in den Tod zu gehen, lässt ihren Widerstand weiter schwinden. Unterstützt wird dieser Anschein darüber hinaus durch die wiederholte Selbstreferentialisierung als vertrauensvoller und zuverlässiger ‚Edelmann‘, wie man in den unterschiedlichen Szenen beobachten kann:

(1) Resuelto en morir estoy, (42-43)
porque *caballero* soy.

(2) ésta es mi mano y mi *fe*. (992)

(3) Yo soy noble *caballero*, (2109-2112)
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganadores de Sevilla.

In diesem Zusammenhang muss man auch Don Juans Kommunikationsstrategie sehen, mit der er darauf abzielt, vorzugaukeln, dass es ihm selbst zunächst eher um den seelischen Einklang als um die in der damaligen

Gesellschaft tabuisierte Körperhaftigkeit geht. Dies wird im Text dann deutlich, wenn er Tisbea und Arminta gegenüber auf seine Seele anspielt, was wiederum seine Aufrichtigkeit unterstreichen soll:

- (2) Porque si me amaras (962-963)
mi *alma* favoreceras.
- Gloria al *alma*, mi bien, dais. (1002)
- (3) El *alma* mía (2166-2167)
entre los brazos te ofrezco.

Einhergehend mit dieser Beobachtung zeigt sich auch an anderen Textstellen die für die barocke Gesellschaft so bedeutsame Ehrhaftigkeit, die von Tirso de Molinas Helden *ad absurdum* geführt wird. Kennzeichnend dafür ist der vielfach auftretende Gebrauch von Wörtern beziehungsweise Wendungen mit der Bedeutung des ‚Versprechens‘ beziehungsweise ‚Schwörens‘. Hierdurch sollen die Bedenken und Widerstände der Frauen im Keime erstickt werden. Wörter wie *jurar*, *prometer* oder auch *cumplir* dienen dazu, keinen Zweifel an seiner ehrhaften Haltung aufkommen zu lassen. Dies tritt gerade zu Beginn des Dramas in der Szene mit Isabel deutlich zutage, als er ihr – bei seinem ersten Auftreten auf der Bühne – sehr metaphorisch die Hochzeit verspricht:

- (1) Duquesa, de nuevo os *juro* (3-4)
de *cumplir el dulce sí*.

Doch auch in den anderen beiden Verführungsszenen wird das Hochzeitsversprechen von Don Juan zur bewussten Täuschung eingesetzt:

- (2) Aunque yo sepa perder (970-973)
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te *prometo* de ser
tu esposo.
- Juro*, ojos bellos, (985-987)
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.
- (3) *Juro* a esta mano, señora, (2155-2157)
infierno de nieve fría,

de *cumplirte* la palabra.

Ein weiteres lexikalisches Merkmal betrifft das Wortfeld der ‚Hitze‘ beziehungsweise des ‚Feuers‘. Gerade in der Verführungsszene mit dem unzugänglichen Fischermädchen Tisbea, aber auch im Gespräch mit Arminta häufen sich Wörter, die sich diesem Wortfeld zuordnen lassen, wie etwa die Verben *quemar*, *abrasar* oder *encender* beziehungsweise Substantive wie *fuego*, *incendio* oder *infierno*. Von Don Juan werden diese Lexeme bewusst dazu eingesetzt, einer angeblichen Liebe bildlich Ausdruck zu verleihen, wobei dies gerade im Gespräch mit Tisbea durch die Verwendung oxymoronhafter Gegenüberstellungen (*infierno* versus *mar*, *infierno* versus *nieve*; *agua abrasado*; *nieve* versus *abrasar*) noch gesteigert wird.

(2) pues del *infierno del mar* (619-620)
salgo a vuestro claro cielo.

(3) Juro a esta mano, señora, (2155-2157)
infierno de nieve fría,
de *cumplirte* la palabra.

Insbesondere dem zaghaften Fischermädchen Tisbea gegenüber versucht Don Juan seine ‚glühende‘ Leidenschaft auch sprachlich auszudrücken. In dieser Szene findet sich eine ganze Reihe von Verweisen auf das in ihm brennende Feuer, das Tisbea entfacht hätte:

(2) A Dios, zagala, pluguiera, (661-680)
que en el agua me anegara
sin que de ella me escapara
al *fuego* que en vos me espera, [...]
En agua *abrasado* llego,
que tal vuestro *incendio* ha sido,
que aun el agua no ha podido
librarme de vuestro *fuego*.
Gran parte del *sol* mostráis,
pues que el *sol* os da licencia,
pues sólo con la aperiencia,
siendo de nieve, *abrasáis*.

Mucho *encendéis*. (683)

Aber auch im Falle von Arminta greift Don Juan in seiner Rede auf dieses lexikalische Paradigma zurück und versucht dadurch, die sehr widerwillige Arminta von seiner Leidenschaft zu überzeugen:

(3) Buenos ojos, blancas manos, (1855-1856)
 en ellos me *abraso* y *quemo*.

Vite, adoréte, *abraséme*, (2121-2123)
 tanto que tu amor me obliga,
 a que contigo me case.

Es zeigt sich, dass Tirso de Molina in der Figurenrede des Don Juan bestimmte lexikalische Elemente versatzstückhaft angelegt hat, so dass darauf immer wieder rekurriert werden kann. Neben den Besonderheiten im Wortschatz und der Semantik gibt es aber auch eine Reihe an syntaktischen Phänomenen, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

2.2. Syntaktische Auffälligkeiten

Im Bereich der Syntax lassen sich in mehrerer Hinsicht interessante Konstruktionen feststellen, die die Finalität im Handeln von Don Juan abbilden. Dazu gehören insbesondere die Fragesätze, die hervorgehobene Wortstellung, die Wiederaufnahme der syntaktischen Struktur der Gesprächspartnerin durch Don Juan, die syntaktische Verknappung in der Antwort sowie die Satzkomplexität.

Es zeigt sich, dass Don Juan innerhalb der drei Verführungsszenen sehr geschickt auf Fragesätze zurückgreift, die sein Gegenüber zu einer kommunikativen Reaktion zwingen. Gerade bei Tisbea bedient er sich dieses Mittels gerade in jenem Moment, als sie nur noch letzte Zweifel plagten:

(2) Tisbea: Casi te quiero creer (978-981)
 mas sois los hombres traidores.
 Don Juan: ¿Posible es, *mi bien*, que ignores
mi amoroso proceder?

Aufbauend auf einer kommunikativen Strategie der Rückversicherung sowie der eigenen, fingierten Liebesbeteuerung durch den darauffolgenden Heiratsantrag gelingt es Don Juan geschickt, Tisbeas Abwehrhaltung zu durchbrechen und an sein Ziel – die Verführung – zu gelangen.

Typisch für die Sprache des spanischen Barocks, und insbesondere des Barock-Dramas in Spanien, ist die auffällige Wortstellung in den Satzkonstruktionen. So schreibt beispielsweise Lapesa:

Las mayores diferencias entre el orden de palabras usual en la época clásica y el de la sintaxis moderna consisten en la colocación del verbo y la de los pronombres inacentuados. Los autores de gusto más latinizante, sobre todo en el siglo XVI, tendían a situar el verbo al final de la frase [...]. (Lapesa 2008: 343)

Zweifellos kann dies zum einen auf Gründen einer syntaktischen Ausgestaltung beruhen, die sich das klassische Latein zum Vorbild nimmt, allerdings ist dies zum anderen gerade bei der Betrachtung der Sprache Don Juans unter funktionalen Gesichtspunkten von Relevanz, da er durch die finale Stellung des Verbs eine andere Information in den Fokus rückt. Folgende Beispiele sollen dies verdeutlichen:

- | | | |
|-----|---|-----------|
| (1) | Resuelto en morir <i>estoy</i> ,
porque caballero <i>soy</i> . | (42-43) |
| (2) | Por lo que finges así,
ningún crédito te <i>doy</i> . | (960-961) |
| (3) | Mío el engaño <i>sería</i> . | (2152) |

Durch die mittels der Anastrophe hervorgehobene Wortstellung werden in Beispiel (1) besonders die Elemente *resuelto en morir* und *caballero* fokussiert, die dadurch auf Seiten des Rezipienten eindringlicher wahrgenommen werden. Ähnlich verhält es sich in Beispiel (2) mit der Fokussierung von *ningún crédito* beziehungsweise in (3) von *mío* beziehungsweise *el engaño*. Diese Abweichung der üblichen Wortstellung – so typisch sie für barocke Dramen sein mag – stellt deswegen eine Ausnahme dar, da die Figurenrede des *Burlador* ansonsten keine unübliche Anordnung der einzelnen Satzglieder aufweist, wie sich beispielsweise an folgendem Dialog zwischen Don Juan und Catalinón zeigen lässt:

- | | | |
|------------|--|-----------|
| Don Juan: | Si <i>el burlar</i>
<i>es</i> hábito antiguo <i>mío</i> ,
¿qué me <i>preguntas</i> , sabiendo
mi condición? | (937-942) |
| Catalinón: | Ya sé que <i>eres</i>
langosta de las mujeres. | |

Don Juan: Por Tisbea *estoy muriendo*
que *es* buena moza.

Es zeigt sich, dass bei anderen Gesprächspartnern auf kunstvolle Sequenzen und rhetorische Mittel weitestgehend verzichtet wird. Diese stilistischen Unterschiede belegen das große sprachliche Repertoire Don Juans, dessen er sich sehr gewandt in seinen Dialogen situationsgebunden bedient.

Ein weiteres interessantes syntaktisches Merkmal ist die Wiederaufnahme der Satzstruktur seiner Gesprächspartnerin. Dies lässt sich wiederum sehr deutlich in der Szene mit Tisbea nachvollziehen:

- | | | | |
|-----|-----------|----------------------------|-----------|
| (2) | Tisbea: | ¿Tan helado os abrasáis? | (681-682) |
| | Don Juan: | Tanto fuego en vos tenéis. | |
| | Tisbea: | Mucho habláis. | (739) |
| | Don Juan: | Mucho encendéis. | |

Auch hier offenbart sich das ganze rhetorische Geschick, mit dem Tirso de Molina seinen Helden ausgestattet hat. Mithilfe dieser überfallartig vorgetragenen Repliken in syntaktisch gleicher Form gelingt es Don Juan die Kommunikation immens schnell voranzutreiben und seinem Gegenüber nicht den geringsten kommunikativen Spielraum zu überlassen. Diese Art der Kommunikationsführung zeichnet sich durch ihren entwaffnenden Charakter aus und repräsentiert somit sprachlich Don Juans Auftreten und Wirken den Frauen gegenüber.

In diesem Zusammenhang muss man auch die elliptisch vorgetragenen Antworten verstehen, die Don Juan gerade bei der sich sehr widersetzenden Arminta einsetzt:

- | | | | |
|-----|-----------|----------------------------|-------------|
| (3) | Arminta: | ¿Desde cuándo? | (2095-2102) |
| | Don Juan: | <i>Desde ahora.</i> | |
| | Arminta: | ¿Quién lo ha tratado? | |
| | Don Juan: | <i>Mi dicha.</i> | |
| | Arminta: | ¿Y quién nos casó? | |
| | Don Juan: | <i>Tus ojos.</i> | |
| | Arminta: | ¿Con qué poder? | |
| | Don Juan: | <i>Con la vista.</i> | |
| | [...] | | |
| | Arminta: | ¿Cómo? | |
| | Don Juan: | <i>Con mis dos brazos.</i> | |

Auch hier kann man in den Repliken Don Juans gut erkennen, dass seine Rede darauf abzielt, Arminta kommunikativ nicht zur Entfaltung kommen zu lassen; er ist es, der pistolenartig ihre Zweifel beiseite wischt. Dies geschieht auf syntaktischer Ebene dadurch, dass er hier unvollständige Sätze verwendet, die syntagmatisch nur die notwendigste Information verknüpfen und somit die Fragesätze von Arminta auf rudimentäre Art und Weise komplementiert. Dieses sprachlich-rhetorische Mittel dient Don Juan dazu, seinen Aussagen Nachdruck und Dringlichkeit zu verleihen, die gesamte Kommunikation mit Arminta gewinnt dadurch ungemein an Tempo und lässt ihr dadurch keine Möglichkeit ihren Widerstand aufrecht zu erhalten.

Diese extrem große Finalität in seinem sprachlichen wie physischen Handeln manifestiert sich auch bei der Betrachtung des letzten syntaktischen Merkmals. Vergleicht man die Anzahl der einfachen und komplexen Sätzen in den drei Verführungsszenen des *Burlador*, so zeigt sich, dass sich häufig einfache Aussagesätze finden lassen, in denen Don Juan meistens das Agens darstellt, wie die folgenden Beispiele zeigen:

(1) *Mataréte la luz yo.* (13)

(3) *Sí, que yo te adoro.* (2101)

Die dadurch entstehende Dynamik im Dialog nutzt Don Juan schlussendlich immer zu seinen Gunsten. Insgesamt lassen sich in den Verführungsszenen 46 einfache und 43 komplexe Sätze finden. Komplexe syntaktische Strukturen werden dann eingesetzt, sobald er zur längeren Gegenrede ausholt; rhetorisch auffällig sind dabei die konditionalen Nebensatzkonstruktionen, mit deren Hilfe er die Damen von seiner Ehrhaftigkeit überzeugen will.

(2) *Si vivo, mi bien, en ti* (968-969)
a cualquier cosa me obligo.

Si acaso (2159-2163)
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y a alevosía
me dé muerte un hombre [...].

Die in der Apodosis dargestellte Konsequenz für das zukünftige Handeln Don Juans beziehungsweise seiner angeblichen moralischen Verpflichtung ist Tisbea beziehungsweise Arminta Beweis genug für seine aufrichtige Haltung.

Abschließend muss man festhalten, dass auch in der Syntax eine Reihe von sprachlichen Auffälligkeiten zu konstatieren ist. Rhetorisch dienen sie vor allem der raschen sprachlichen Informationsprozessierung und dem damit verbundenen ‚kommunikativen Überfall‘ Don Juans, der sprachlich sein tatsächliches Handeln widerspiegelt.

3. Fazit

In diesem Beitrag wollte ich zeigen, dass Tirso de Molinas Don Juan ein großes Repertoire an rhetorischen Fertigkeiten aufweist, das es ihm erlaubt, seine Ziele auch sprachlich konsequent zu verfolgen. Dies habe ich versucht an lexikalisch-semantischen und syntaktischen Merkmalen zu erläutern.⁵ Natürlich kann man sich die Frage stellen, ob man bei einer solch beeindruckenden Präsenz der Figur sich nur auf die sprachlichen Charakteristika stützen kann. So schreibt beispielsweise Gnüg:

Tirsos Don Juan verführt nicht durch seine raffinierte Rhetorik, durch seine wohlkalkulierte brillante Strategie der Verführung, er verführt durch die unmittelbare Wirkung seiner erotischen Ausstrahlung, durch die Macht seines Begehrens. (Gnüg 1993: 23)

An dieser Stelle widerspreche ich Gnüg, da Don Juan sehr wohl durch den Einsatz seiner rhetorischen Mittel verführt und diese auch entsprechend variieren kann. Der Einsatz sprachlich-kommunikativer Mittel dient ihm und dem Erreichen seiner Ziele. Natürlich passt er nicht jedes Mal seine Sprache an, aber er ist sich der Macht seiner sprachlichen Äußerungen bewusst und somit ist es das große Verdienst Tirsos, dass die Sprache seines Helden mit seinem Auftreten korrespondiert beziehungsweise sein Handeln durch seine Sprache repräsentiert wird. Insofern „erweist sich [Don Juan] nicht nur als ein Meister des Wortes, sondern auch als großer Rhetoriker“ (Lindner 1980: 50). Aus diesem Grund ist es notwendig, sich

⁵ Für eine Auflistung weiterer rhetorischer Stilmittel im *Burlador de Sevilla* cf. auch Bogner 1969: 303-372.

die Verführungsszenen mit Isabel, Tisbea und Arminta im *Burlador* anzusehen, da er in diesen eine ganz eigene Sprache zur Anwendung bringt, die sich deutlich von seiner Kommunikation mit Catalinón etwa unterscheidet. Die hohe Finalität, die sich durch seine Sprache in den Verführungsszenen ausdrückt, deckt sich somit mit seinen Handlungszielen. Sich der Wirkung zu entziehen, die die Figur des Don Juan durch das Zusammenspiel von physischer Präsenz und sprachlicher Finalität entfaltet, gestaltet sich für die Frauen im *Burlador* als derart unmöglich, „daß man die Redekunst Don Juans als bewußt und sehr geschickt eingesetztes Mittel der Verführung als ein Charakteristikum der donjuanesken Verführungskunst bezeichnen kann“ (Lindner 1980: 53).

Bibliographie

- Bogner, Irene (1969): *"El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" von Tirso de Molina als Kunstwerk*. München: Verlag Uni-Druck.
- De Molina, Tirso (2003): *El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Atribuida a Tirso de Molina*. Hg. von Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Gnüg, Hiltrud (1993): *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld: Aisthesis.
- Gonzalvo, Silvia (1988): „Tirso de Molina - *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.“ In: Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Das Spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 123–137.
- Lapesa, Rafael (2008): *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lindner, Sigrid Anemone (1980): *Der Don Juan-Stoff in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum.
- Marañón, Gregorio (1954): *Don Juan, Legende und Wirklichkeit*. Darmstadt: Holle.

Bodenlose Eloquenz Lügnerfiguren in der Komödie

„Weh dem, der lügt!“. Diese in Grillparzers gleichnamigem Lustspiel immer wieder ausgesprochene Warnung findet in der Komödie selten Gehör.¹ In ihrer Welt sind Lug und Trug vielmehr allgegenwärtig, wie es schon Castelvetro in seinem Aristoteles-Kommentar ausführlich beschrieb (cf. Castelvetro 1978: 126-135). Man lacht mit Vorliebe über Figuren, die sich entweder selbst betrügen oder aber betrogen werden. Besonderes Gewicht gewinnt die Täuschung, wenn das Vorgaukeln falscher Tatsachen die Hauptbeschäftigung der Hauptfigur bildet. Zu solchen auf das Rollenspiel fixierten komischen Typen gehört der Maulheld, der wie der *miles gloriosus* des Plautus kriegerische Heldentaten vortäuscht; der Hochstapler, der sich wie Lope de Vegas *caballero del milagro* einen alten Adelstitel anmaßt; oder auch der Scheinheilige, der wie Molières Tartuffe vorgibt, ein frommes Leben zu führen. Prahler, Blender, Heuchler: All diese seit der Antike oder – wie im letzten Fall – seit dem Mittelalter bekannten Charaktere übertrifft jedoch noch der Lügner, eine erst im romanischen Theater der Frühen Neuzeit hervorgetretene Komödienfigur. Seine Täuschungsmanöver sind nicht mehr auf bestimmte Rollen und Adressaten beschränkt, sondern wechseln ständig die Gestalt und machen vor niemandem Halt, nicht einmal vor den engsten Vertrauten. Wo er in Szene tritt, erscheint der Lügner als Rollenspieler schlechthin, der sich von seinen nicht weniger listigen, aber diskreteren Gegenspielern dadurch abhebt, dass er maß- und ziellos eine Lüge auf die andere türmt.

Die auseinander hervorgegangenen Lügnerkomödien des spanischen Barock, der französischen Klassik und der italienischen Aufklärung bringen somit zwei Varianten der Täuschung auf die Bühne, die schon die *Ethik* des Aristoteles unterscheidet. Dem großspurigen *alazon*, dem „Lügner, der an der Lüge selbst Freude hat“, steht dort der kleintuende *eirone* oder Ironiker gegenüber, der andere Extremfall einer Abweichung von der rechten Mitte der Wahrhaftigkeit (Aristoteles 1967:

¹ Die vorliegende Studie ist eine erweiterte Fassung meines Kapitels „Lustspiel und Lüge“ in der Monographie *Komödie* (Klotz, Mahler, Nitsch 2013: 298-311).

196-198).² In den Verhaltenslehren der Frühen Neuzeit wird entsprechend zwischen zwei Stärkegraden der Verstellung differenziert, der risikanten Simulation auf der einen und der klugen Dissimulation auf der anderen Seite (cf. Müller 1989). Anders als in solchen Traktaten aber wird im Lustspiel der Epoche die moralische und politische Kritik des maßlosen Lügners, der mit einer Warnung vor dem Vorgeben verbundene Rat zum Verbergen, im Zeichen der Heiterkeit relativiert. Bei Ruiz de Alarcón, bei Corneille und bei Goldoni erscheint er als mehr oder weniger einnehmender Held, der sogar die Mahner und Warner in seinen Bann zu schlagen vermag.

Lügen nach Lust und Laune

Als erste Lügnerkomödie gilt *La verdad sospechosa*, die um 1620 in Madrid auf die Bühne kam.³ Ihr Verfasser, der Mexikaner Juan Ruiz de Alarcón, war ein Außenseiter der barocken Theaterszene, doch immerhin so erfolgreich, dass angeblich kein Geringerer als Lope de Vega in einer Premiere aus Missgunst eine Stinkbombe warf.⁴ Ihr Protagonist Don García bestätigt gleich bei seiner Ankunft in der spanischen Hauptstadt seinen Ruf als notorischer Schwindler, den er nach Auskunft seines Mentors während des Studiums in Salamanca erworben hat. Zunächst erzählt er in Hochstaplermanier einer im Jewelierviertel zufällig angetroffenen Dame, er sei ein Millionär aus der Neuen Welt und verehere sie schon seit einem Jahr, nicht ohne ihr zum Beweis dafür ein Schmuckstück zu kaufen. Kurz darauf behauptet er gegenüber seinem Jugendfreund Don Juan, er selbst habe für diese Dame das nächtliche Festmahl im Grünen arrangiert, von dem ihm der andere eben erst berichtet hat. Allerdings täuscht sich Don García bei beiden Lügen gleichzeitig selbst. Er kennt nicht nur, dass es sich um Don Juans Dame handelt, er verwechselt auch ihren Namen mit dem einer Freundin, die sie beim Einkaufsbummel begleitet hat. So nennt er die zum Leidwesen seines Freundes verehrte Unbekannte statt Doña Jacinta fortan Doña Lucrecia und

² Zu dieser quantitativen Differenzierung zweier Lügnerotypen, die sich von der qualitativen Unterscheidung zwischen dem arglistigen und dem harmlosen Lügner bei Augustinus abhebt, cf. Pfeiffer, Sick 2001.

³ Text und Verszählung nach Ruiz de Alarcón 1999.

⁴ So Góngora in einem Brief vom 19.12.1623 zur Premiere von Alarcóns Drama *El anticristo* (cf. Góngora 1967: 1047).

durchkreuzt zu seinem eigenen Schaden den Plan seines Vaters Don Beltrán, der ihn ausgerechnet mit Doña Jacinta verheiraten will. Zur Abwendung dieser Ehe macht er dem Senior weis, dass er bereits verheiratet sei, weil man ihn in Salamanca zur Heirat mit seiner dortigen Geliebten, einer gewissen Doña Sancha, genötigt habe. Zu dieser dritten Lüge kommen schließlich zwei weitere, die er seinem treuen Diener Tristán erzählt. Auf dessen Nachfrage gibt er an, er hätte dem Rivalen Don Juan im Ehrenduell den Schädel zerschmettert; und als der Totgesagte plötzlich erscheint, führt er dessen prompte Auferstehung auf geheime Zauberpraktiken zurück. Spätestens dadurch aber verspielt Don García vollends seine Glaubwürdigkeit: Was immer er als wahr hinstellt, gilt nurmehr als „verdad sospechosa“. Er selbst hingegen bleibt weiter in seiner Täuschung befangen, da Doña Jacinta bei einem nächtlichen Rendezvous zwecks unverbindlicher Begutachtung ihres designierten Partners mit ihrer Freundin die Rollen getauscht und seinen Irrtum auch danach nicht aufgeklärt hat. So verliert er zuletzt auch seine Dame und muss mit Doña Lucrecia vorlieb nehmen, der er voreilig ein schriftliches Eheversprechen zukommen ließ.

Im Urteil seiner Helfer und Gegenspieler erscheint die Lügneri des Helden zumeist als schockierend normwidriges Verhalten. Für seinen Vater verstößt sie gegen den adligen Ehrenkodex, der auf dem Ehrenwort beruht und jeden Zweifel an dessen Wahrhaftigkeit gewaltsam zu ahnden gebietet. Daher droht der Sohn seiner Meinung nach wegen entsprechender Anwürfe (*mentís*) in einer Unzahl von Ehrenhändeln unterzugehen: „¿Tan larga tenéis la espada, / tan duro tenéis el pecho, / que penséis poder vengaros / diciéndolo todo el pueblo?“ (V. 1440 ff.). Für seinen Diener wiederum, der dem unerfahrenen Studenten gleich zu Beginn die Verhaltensregeln der höfischen Gesellschaft einschärft, steht Don García mit seinem Hang zur rückhaltlosen Simulation unter lauter Virtuosen der klugen Verstellung auf verlorenem Posten.⁵ Gerade die beiden ebenso umsichtig wie undurchsichtig agierenden Damen drohen ihn laut Tristán in eine gut getarnte Falle zu locken: „que suele dar, quien se arroja / creyendo las apariencias, / en un pantano cubierto / de verde y engañosa hierba“ (V. 801 ff.). Als der Lügner am Ende tatsächlich in eine Falle tappt, haben die Vertreter aristokratischer und höfischer Nor-

⁵ Zur Gegenüberstellung von Lüge und Dissimulation in *La verdad sospechosa* cf. Whicker 2003: 108-120, der Tristáns Belehrung jedoch etwas einsinnig als moralische Lehre des ganzen Stücks interpretiert.

men die Lacher durchaus auf ihrer Seite. Vorher aber lacht man eher mit dem Helden, begrüßt seine Schwindelei als wohltuend unbekümmertes Benehmen in einer von strengen Umgangsregeln bestimmten Welt. Sogar sein Gegenspieler Don Juan lobt sie als eigenwertige, von sozialen Zwängen entlastete Kunst des Scheins, wenn er auf die sichtlich übertriebene Schilderung des Festmahls entgegnet, sie übertreffe gewiss noch das Ereignis selbst: „Por Dios que la habéis pintado / de colores tan perfetas / que no trocara el oírla / por haberme hallado en ella“ (V. 749 ff.).

Grandiose Rückzugsgefechte

Den Höhe- und Wendepunkt von Don Garcías Lügnerie markiert sein Bericht über die Eheschließung in Salamanca. Um den darüber bestürzten Vater zu besänftigen, erzählt er ihm aus dem Stegreif eine abenteuerliche Geschichte, die weit über hundert Verse umfasst.⁶ Nur durch eine Verkettung vieler widriger Umstände sei er in der ersten Liebesnacht mit Doña Sancha entdeckt, an der Flucht aus ihrem Schlafzimmer gehindert und zur sofortigen Heirat gezwungen worden. Zunächst hätten zwei fatale Accessoires dem überraschend aufgetretenen Vater der Geliebten sein Versteck hinter deren Bettstatt verraten. Zur Unzeit habe seine Taschenuhr zwölf geschlagen, und zu allem Überdruß habe sich beim Versuch, sie an Doña Sancha heimlich weiterzureichen, ein Schuss aus seiner Taschenpistole gelöst. Im Kampf mit den herbeigeeilten Brüdern sei er dann auch noch an der Tür hängen geblieben, so dass seine Festnahme nurmehr zu verzögern, nicht mehr aber zu verhindern gewesen sei. Aus dem Mund des Helden klingt das so:

Quitémelo yo [el reloj], y al darle,
quiso la suerte que toquen
a una pistola, que tengo
en la mano, los cordones.
Cayó el gatillo, dio fuego,
al tronido desmayóse
doña Sancha, alborotado
el viejo empezó a dar voces.
Yo, viendo el cielo en el suelo
y eclipsados sus dos soles,
juzgué sin duda por muerta

⁶ Zur Stegreif-Theatralität von Don Garcías Lügen cf. Paterson 1984: 362 f.

la vida de mis acciones,
 pensando que cometieron
 sacrilegio tan enorme
 del plomo de mi pistola
 los breves volantes orbes.
 Con esto, pues, despedido,
 saqué rabioso el estoque:
 fueron pocos para mí
 en tal ocasión mil hombres.
 A impedirme la salida
 como dos bravos leones,
 con sus armas sus hermanos
 y sus criados se oponen;
 mas, aunque fácil por todos
 mi espada y mi furia rompen,
 no hay fuerza humana que impida
 fatales disposiciones;
 pues al salir por la puerta,
 como iba arrimado, asíóme
 la alcayata de la aldaba
 por los tiros del estoque.
 Aquí, para desasirme,
 fue fuerza que atrás me torne,
 y entre tanto mis contrarios
 muros de espadas me oponen (V. 1620 ff.).

Der Lügner fällt hier vorübergehend in die uralte Rolle des Prahlers zurück, doch praktiziert er ein durchaus augenzwinkerndes Maulheldentum. Einerseits betont er sein heldenhaftes Verhalten, streicht mit Tragödienwörtern wie „suerte“ (V. 1621) und „fatales disposiciones“ (V. 1647) heraus, dass ihn nicht schon die erdrückende Übermacht der anderen Hausbewohner, sondern allein die Macht des Schicksals zur Eheschließung genötigt habe. Andererseits entzieht er diesen Übertreibungen zugleich den Boden, indem er seine Zwangslage ganz offenkundig weniger aus tragischen Missgeschicken denn vielmehr aus komischen Zufällen hervorgehen lässt. Seine Flucht scheitert an der Tücke des Objekts, da er sich auf bereits frei gefochtener Bahn mit dem Degengehänge in einem ganz banalen Haken – „la alcayata de la aldaba“ (V. 1650) – verfängt; und der vermeintliche, zum Weltuntergang überhöhte Untergang der Geliebten, deren strahlende Augen sich plötzlich wie zwei Sonnen verfinstern, geht nicht auf den fatalen Schuss aus seiner Pistole, sondern bloß auf eine Ohnmacht zurück. Anders als später in Verdis Oper *La*

forza del destino oder in ihrer Vorlage, dem romantischen Drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas, löst der versehentlich abgefeuerte Schuss hier keine Tragödie aus.⁷ Er lässt den gebannten Zuhörer vielmehr für einen Augenblick aufhorchen, da eine Feuerwaffe und erst recht eine Taschenpistole nicht zur standesgemäßen Ausrüstung eines Kavaliers im Siglo de Oro gehört. Mit verwegener Gebärde untergräbt Don García sein Lügengebäude bereits, noch während er es vor dem standesbewussten Don Beltrán errichtet.

Außerdem hat der Detailüberschuss seiner größten Lüge zur Folge, dass er sich bald hoffnungslos in Widersprüche verwickelt. Da sein Gedächtnis mit seiner Einbildungskraft nicht mithalten kann, muss er im Schlussakt ein rhetorisches Rückzugsgefecht austragen, das der erlogenen Fechterei im Schlafzimmer kaum nachsteht. So wie ihn in seiner Erzählung der Vater und die Brüder der Geliebten handgreiflich bedrängten, so bedrängt ihn nun sein eigener Vater mit peinlichen Fragen. Denn als sich Don Beltrán nochmals nach dem Namen des erfundenen Schwiegervaters erkundigt, gerät Don García in schwere Verlegenheit:

DON GARCÍA	(<i>Aparte</i>) Aquí me pierdo. Don Diego.
DON BELTRÁN	O yo me he engañado o otras veces le has nombrado don Pedro.
DON GARCÍA	También me acuerdo de eso mismo, pero son suyos, señor, ambos nombres.
DON BELTRÁN	¿Diego y Pedro?
DON GARCÍA	No te asombres, que por una condición don Diego se ha de llamar de su casa el sucesor. Llamábase mi señor don Pedro antes de heredar. Y como se puso luego don Diego, porque heredó, después acá se llamó ya don Pedro, ya don Diego (V. 2256 ff.).

⁷ Zur dort suggerierten Verbindung von Schuss und Schicksal cf. Imhof 2013: 113-153.

Nur ein geistreicher Einfall rettet den Lügner aus der Notlage, in die ihn seine blühende Phantasie getrieben hat. Doch je weiter sich seine Hauptlüge herumspricht, umso schwerer fällt es ihm, sich weiter herauszureden. Vor allem bei seinem letzten Rendezvous mit den beiden Madrider Damen hat er Mühe, die inzwischen ruchbare Ehe mit der unsichtbaren Dritten zu widerrufen. Immerhin gelingt es dabei dem grandios scheiternden Helden noch, sogar die kluge Doña Jacinta einen Moment lang in sein Spiel hineinzuziehen. Auf seine Beteuerung, die Hochzeit in Salamanca nur erfunden zu haben, antwortet sie, indem sie ihm eine noch abenteuerlichere Lüge empfiehlt: „si os vuelven a hablar dello, / seréis casado en Turquía“ (V. 2524 f.).

Strafloser Schwindel

Besser ergeht es dem Titelhelden der 1643 uraufgeführten Komödie *Le menteur* von Pierre Corneille.⁸ Sie trug ihrem Autor größeren Erfolg ein als die meisten seiner bis heute berühmten Tragödien, obwohl er sie schon im Prolog als bloße Bearbeitung von *La verdad sospechosa* ausweist. Molière führte sie mit seiner Truppe rund zwei Dutzend Mal auf, Voltaire erklärte sie zur ersten großen Charakterkomödie der französischen Klassik, und Goethe schätzte sie so sehr, dass er sich von ihrer Anfangsszene zu seiner ersten Übersetzung anregen ließ (cf. Voltaire 1880: 481; Goethe 1966). Ihre wichtigste Neuerung gegenüber dem spanischen Vorbild besteht in einer rundum positiven Darstellung des Schwindlers, der hier kaum noch als Außenseiter erscheint und bis zuletzt das Heft in der Hand behält. Gleich eingangs erklärt der gerade aus Poitiers zurückgekehrte, an der dortigen Universität noch nicht durch Lügen aufgefallene Protagonist Dorante, warum er es in Paris mit der Wahrheit nicht mehr so genau nehmen will. Als studierter Jurist finde er auf höfischem Terrain einfach weniger Anklang als in der ungleich glanzvolleren Rolle des Kavaliers: „tant d’honnêtes gens, que l’on y voit ensemble, / font qu’on est mal reçu, si l’on ne leur ressemble“ (V. 69 f.). Getreu diesem Leitsatz gibt er den weitgereisten Kriegshelden, als er – wie bei Alarcón unter Verwechslung der Namen – in den Tuileries die Freundinnen Clarice und Lucrèce kennenlernt. Dabei prahlt er jedoch auf die galante Art und nicht etwa säbelrasselnd wie der plumpe Maulheld Matamore in

⁸ Text und Verszählung nach Corneille 1996.

Corneilles früher Komödie *L'illusion comique*. Er erzählt Clarice von vergangenen Waffentaten und von deren Widerhall in der Presse, damit er umso wirkungsvoller vor ihren schönen Augen kapitulieren kann. So erscheint seine Schwindelei von Anfang an als ortsgebundenes Kavaliersdelikt, als bloß zugespitztes Zerrbild eines hauptstädtischen *art de plaire*. Dies gilt in noch höherem Maße für Dorantes zweite Lüge, mit der er sich wie sein Vorgänger Don García als Veranstalter eines nächtlichen Festmahls ausgibt. Anders als jener schildert er jedoch kein vergleichsweise intimes Diner im Grünen, sondern ein rauschendes Wasserfest auf der Seine. Und obwohl er die erlogenen Attraktionen etwas dezenter ausmalt, etwa die Zahl der servierten Gänge von zweiunddreißig auf zwölf verringert, hinterlässt seine Beschreibung insgesamt einen noch stärkeren Eindruck, da sie in einem gigantischen Feuerwerk gipfelt:

Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,
Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux,
Qu'on crut que, pour leur faire une plus rude guerre,
Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre.
Après ce passe-temps, on dansa jusqu'au jour,
Dont le soleil jaloux avança le retour (V. 285 ff.).

Der vorgetäuschten Pracht des *feu d'artifice* entspricht hier eine greifbare rhetorische Pracht, die auf den Oxymora des Flammenmeers und der taghellen Nacht sowie auf einer kühnen Verknüpfung der vier Elemente Luft, Wasser, Feuer und Erde beruht. Zu dieser Deskription passt die abschließende Personifikation der aufgehenden Sonne zum eifersüchtig einschreitenden Sonnengott viel besser als bei Alarcón, wo die Raketen schon vor dem Festmahl gezündet werden (cf. Alarcón 1999: V. 696 ff., 745 ff.). Kurz, Corneilles Lügner blendet seine anspruchsvollen Pariser Zeitgenossen mit einem sprachlichen Feuerwerk nach allen Regeln der Kunst (cf. Mallinson 1984: 188-209). Der eingeweihte Zuschauer allerdings kann in dieser bodenlosen Eloquenz durchaus Hinweise auf einen sich selbst feiernden „art du mensonge“ barocker Prägung entdecken (cf. Penzkofer 1998: 35-41).

Während der Protagonist alle lasterhaften Züge verliert und nur noch als lässiger Mann von Welt daherkommt, kommt sein Bedenken tragender Vater umgekehrt zum ahnungslosen Trottel herunter. Erst im

letzten Akt bemerkt dieser G ron te überhaupt, dass Dorante gerne Lügen erzählt, und nimmt einschlägige Enthüllungen nur widerwillig zur Kenntnis. Umso mehr erregt er sich über die lange hingenommene Ausrede des Sohnes, er könne die ihm zugedachte Clarice nicht heiraten, weil er bereits in Poitiers verheiratet sei. Diese Erregung entlädt sich zunächst in einem Monolog, in dem er seine unwissentliche Mitwirkung an der Verbreitung der Ausrede beklagt: „Dorante n’est qu’un fourbe, et cet ingrat que j’aime, / après m’avoir fourb , me fait fourber moi-même, / et d’un discours en l’air qu’il forge en imposteur, / il me fait le trompette et le second auteur!“ (V. 1493 ff) Kurz darauf droht er dem Sohn sogar, ihn zur Wiederherstellung der Familienehre eigenhändig zu töten. Doch dieser finstere Schwur verpufft noch schneller als der inkriminierte Schwindel. Ganz im Gegensatz zu Corneilles epochaler Tragikomödie *Le Cid*, wo der altadlige Ehrenkodex das Handeln aller Protagonisten bestimmt, gilt die Autorität des Vaters hier gar nichts mehr. G ron tes Klage-monolog und seine Todesdrohung, die in der spanischen Vorlage kein Vorbild haben, zitieren das Vokabular der Trag die nur noch zum Zweck der Parodie.

So kommt der Lügner am Ende ohne Strafe davon. Er muss nicht einmal eine unerwünschte Ehe eingehen, da er sich gerade noch rechtzeitig von der irrtümlich als Lucr ce verehrten Clarice abgewendet und in die wahre Trägerin des Namens verliebt hat. Deshalb kann er die späte Aufdeckung seines Irrtums ganz gelassen quittieren. Die durch das diskrete Falschspiel der beiden Damen beförderte Verwechslung verkauft er mit einem Taschenspielertrick – einem „tour de passe-passe“ (V. 1774) – nachträglich als höhere List, und auch Clarices witzige Replik auf seine Zwangsheiratsl ge weiß er seinerseits zu erwidern: Er sei nicht nur in der Türkei vermählt, sondern nach Belieben sogar in Algerien, wenn es eine ungeliebte Dame abzuwehren gelte (V. 1712). Anders als an der Parallelstelle in *La verdad sospechosa* behält der überführte Lügner hier also das letzte Wort. Mit gutem Grund wird er im Epilog von seinem Diener Cliton als mustergültiger *menteur* hingestellt⁹ – und darf in der Fortsetzung *La suite du menteur* (1644) bald wieder, wenn auch in deutlich gedämpfter Form, seinen Charme spielen lassen.

⁹ Zum darin gipfelnden Wandel der Dienerfigur gegenüber Alarc ns Lügnerkomödie cf. Picciola 2002: 108-120.

Der Unverschämte und der Unscheinbare

Gut hundert Jahre später taucht der von Madrid nach Paris ausgewanderte Charakter des unbelehrbaren Lügners noch einmal in Venedig auf. Dorthin versetzt ihn die 1750 uraufgeführte Komödie *Il bugiardo* von Carlo Goldoni, der in seinen Memoiren für sich in Anspruch nimmt, erst er habe das in Corneilles Stück noch gar nicht ausgeschöpfte komische Potential der Figur zur Gänze entfaltet.¹⁰ In der Tat treibt es der Protagonist Lelio noch wesentlich bunter als seine beiden Vorgänger aus dem 17. Jahrhundert, nachdem er aus seiner zweiten Heimat Neapel in die Lagunenstadt zurückgekehrt ist. Die Voraussetzung dafür bildet eine stark abgewandelte Figurenkonstellation. Zum einen verkehrt Lelio mit zwei reichlich passiven Damen, die mehr an die blassen Verliebten der *commedia dell'arte* als an die raffinierten Großstädterinnen der älteren Lügnerkomödien erinnern. Die Schwestern Rosaura und Beatrice begegnen ihm anfangs zwar ebenfalls als verwirrendes Doppel, verzichten aber auf jede Gegenintrige. Allein Rosaura, in die sich Lelio im Lauf der Handlung verliebt, tritt einmal kurzzeitig maskiert in Szene, weil es der Karneval gerade erlaubt; ansonsten bleibt sie äußerst zurückhaltend, bis hin zu dem Punkt, da sie aus Verzweiflung in Ohnmacht fällt. Zum anderen kommt ein neuer männlicher Gegenspieler hinzu, der das genaue Gegenteil des Helden darstellt. Florindo, seinerseits ein Verehrer Rosauras, agiert genauso unscheinbar wie Lelio unverschämt auftritt. Daher kann dieser mühelos verschiedene Liebesgaben für sich reklamieren, die der Rivale seiner Verehrten ohne Angabe des Absenders zukommen ließ: erst eine Serenade, dann Seidenspitzen und zuletzt ein selbstverfasstes Sonett. Die aristotelische Gegenüberstellung von Prahlerei und Untertreibung als zwei Extremfällen der Verstellung kommt dadurch noch anschaulicher als in den Vorlagen zu szenischer Geltung. Drittens schließlich wird der Lügner hier von einem viel aktiveren Diener begleitet. Arlecchino reagiert anders auf die Schwindelei seines Herrn als der besorgte Berater Tristán bei Alarcón oder der zynische Kommentator Cliton bei Corneille. Ganz in der Tradition der Stegreifkomödie, der er entstammt, ist er durchaus auch selbst zum Schwindeln aufgelegt, etwa wenn er sich Rosauras Zofe Colombina als „Don Piccaro di Catalogna“ vorstellt (77).

¹⁰ Text und Seitenzählung nach Goldoni 1994; cf. Goldoni 1814: 373.

In diesem Umfeld läuft Goldonis Lügner zu artistischer Hochform auf. Dabei wirken oft verbale und nonverbale *lazzi* zusammen, so zum Beispiel in der Szene, als Lelio der maskierten Rosaura begegnet. Wie schon beim Ständchen zum Auftakt der Handlung nennt er sich vor ihr hochstaplerisch „Don Asdrubale de' marchesi di Castel d'Oro“ (75), während er anderen gegenüber noch zwei weitere Namen verwendet; außerdem niest er jeweils vernehmlich, wenn er ihr seine grenzenlose und schon lange gehegte Liebe beteuert, um Arlecchino zur sofortigen Beglaubigung des Gesagten aufzurufen. Und sogar ohne den Beistand des Dieners entwindet er sich wieder aus der schwierigen Lage, in die er sich durch die Aneignung von Florindos Sonett manövriert. Vers um Vers konfrontiert ihn Rosaura mit dem anonym zugestellten Gedicht, das er wie einen Blankoscheck mit seinem falschen Namen signiert, aber noch nicht selbst gelesen hat.¹¹ In einem bizarren Schattengefecht mit seinem Rivalen muss er somit Punkt für Punkt dessen extrem zurückhaltende lyrische Selbstaussprache mit seiner großspurigen eigenen Selbstdarstellung in Einklang bringen. Dabei liefert er ein Bravourstück spitzfindiger Interpretation. Er spreche von seinem stummen Liebesleid, weil er Rosaura noch nicht einmal den hundertsten Teil davon offenbart habe; er nenne als seine Heimat die Lombardei, weil man poetisch alle Landstriche so nenne, welche die Langobarden jemals erobert hätten; und er bezeichne sich als weder adlig noch wohlhabend, weil er sich unter falschem Namen erst der Liebe seiner Dame habe vergewissern, diese Notlüge aber nur in poetisch verschlüsselter Form habe gestehen wollen. Nicht ohne Grund bemerkt daraufhin die Empfängerin des Gedichts, es sei ohne Erklärung unverständlich: „Il sonetto non si può intendere senza la spiegazione“ (135). In aberwitziger Zuspitzung humanistischer Kommentierungsverfahren hat Lelio ein schlichtes Liebesgeständnis in ein dunkles Artefakt barocker Prägung verwandelt. Diese von Goldoni neu hinzugefügte Szene markiert den Höhepunkt in der Lügnerie des Helden. Von seinem erstaunlichen Erfolg berauscht, entwirft er wenig später sogar schon seine eigene Grabinschrift, die ihn als unschlagbaren Meister der „spiritoso invenzione“ (121) würdigt. Allerdings tritt durch den Ausblick auf den Tod auch eine bei seinen Vorgängern so noch nicht erkennbare Schattenseite des Charakters hervor. Goldonis unverschämter Schwindler ist zugleich ein skrupelloser Verführer, der bei sei-

¹¹ Zur parallelen Eigendynamik von Lüge und Geldzirkulation in *Il bugiardo* cf. Hafner 1994: 119-139.

ner Ankunft in Venedig bereits eine um ihre Mitgift betrogene Römerin auf dem Gewissen hat. Darin ähnelt er weniger Corneilles Dorante als vielmehr Molières Dom Juan oder den Schurken, die im Drama der Empfindsamkeit ihr Unwesen treiben. Am Ende holt ihn seine dunkle Vergangenheit in Gestalt der Römerin ein, so dass er zwar nicht wie in der Erstfassung des *Bugiardo* verhaftet, doch zur Strafe immerhin – wie schon der Lügner Alarcóns – mit einer ungeliebten Dame verheiratet wird.

Dennoch greift auch bei Goldoni die Fabulierlaune des Helden auf moralisch weniger verdächtige Figuren über. Dies zeigt sich vor allem an seinem Vater Pantalone, einem gegenüber den ratlosen Alten der früheren Lügnerkomödien deutlich profilierten Charakter. Anders als die gleichnamige Figur der *commedia dell'arte* tritt Pantalone hier wie auch schon in *Il servitore di due padroni* (1745) als empfindsamer, um das Wohl des Sohnes besorgter Familienvorstand sowie als ausgesprochen schlauer Kaufmann in Szene. An Lelios Lügen stört ihn in erster Linie, dass sie die Kreditwürdigkeit des Hauses gefährden. Entsprechend genau prüft er alle Hinweise auf eine verdächtige Wahrheit, insbesondere zwei Briefe, die ihm und seinem Sohn aus dem Süden zugehen und dessen Beteuerung, er sei bereits anderweitig verheiratet, als Erfindung entlarven. Mit dem Scharfsinn des geübten Lesers von Verträgen zerlegt er alle Ausflüchte des Protagonisten, als dieser den Absender des einen Schreibens für tot erklären und sich im Empfänger des anderen nicht wiedererkennen will. Allerdings hat Pantalone zuvor auf genau die gleiche penible Art die weit ausholende Lüge überhaupt erst provoziert, die nun restlos in sich zusammenbricht. Denn anders als in den beiden Vorlagen wird die abenteuerliche Erzählung von der erzwungenen Ehe hier nicht monologisch vorgetragen, sondern dialogisch vorangetrieben. Erst das unablässige Nachbohren des Vaters bringt Lelio dazu, die Geschichte von der zur Unzeit schlagenden Uhr und der aus Versehen abgefeuerten Pistole zu erzählen. Gerade weil der skeptische Hörer sie lange für einen „romanzo“ (125) hält und verdächtige Einzelheiten gnadenlos hinterfragt, etwa die unübliche Verwendung von Handfeuerwaffen – „Pistole, pistole! Cossa xe ste pistole? Qua no se usa ste cosse“ (126) – wirkt er selbst an der Verfertigung des „romanzo“ mit (cf. Behrens 1995: 188). Bestrafung hin oder her: Der kluge Vater des Protagonisten entrinnt bei Goldoni ebensowenig der Anziehungskraft der Lüge wie seine kluge Dame bei Corneille oder bei Alarcón. Weder der höfischen noch der

kaufmännischen Vernunft will es gelingen, die ungeniert erschwindelten Parallelwelten ganz aus der Welt zu schaffen.

Wohl dem, der lügt

Schon der spanische Urtext der Lügnerkomödie, erst recht jedoch dessen französische und italienische Umschrift laufen demnach auf eine spielerische Unterwanderung neuzeitlicher Lügenverbote hinaus. So sehr die alarmierten Begleiter des Helden dessen Geflunker auch als unkluges, unehrenhaftes oder unsittliches Verhalten brandmarken mögen, so wenig können sie sich selbst seiner Sogkraft entziehen. Wider Willen bestaunen sie sein prunkvolles Lügengebäude oder wirken gar ihrerseits mit an seinem wuchernden Lügengespinst. So erscheint der maßlose Lügner als gewinnende Figur, selbst wenn er am Ende als Verlierer dasteht. In seinen teils gelingenden, teils entgleisenden Schwindeleien spiegelt sich wie in einem Brennglas das Prinzip komischen Spiels, den Zuschauer durch Vorführung von Täuschung oder Selbsttäuschung zum Lachen zu bringen.

Daher überrascht es nicht, dass die in der Barockkomödie eingeführte Figur des Lügners im Lustspiel der Romantik abermals die Szene betritt. Denn dem romantischen Drama sagt man einen ausgeprägten Hang zu tiefsinniger Selbstbespiegelung nach, und dies gilt gewiss auch für Franz Grillparzers 1838 uraufgeführtes Lustspiel *Woh dem, der lügt!*, wo der Merowingerbischof Gregor ausgiebig über Wahrheit und Lüge sinniert.¹² Zu Beginn verurteilt er die Lüge noch in christlicher Tradition als teuflisches, nicht einmal in Notlagen statthaftes Blendwerk; am Ende dagegen zieht er das abgründige Fazit, dass es die „buntverworfne Welt“ (V. 1799) bei näherer Betrachtung gar nicht erlaube, Wahrheit und Lüge klar voneinander zu trennen. Auf diesen fast schon nietzscheanischen Gedanken aber bringt ihn das Auftreten des Protagonisten, des listigen Küchenjungen Leon, der Gregors Neffen auf eigene Faust aus germanischer Gefangenschaft befreit. In seiner Unverfrorenheit erinnert Leon an die Komödienhelden des spanischen Barock, deren waghalsige Rollenspiele Grillparzer in seinen umfangreichen Notizen zu Lope de Vega ausdrücklich würdigt (cf. Grillparzer 1964: 422). Allerdings hat es der Held noch schwerer als seine Vorgänger, da ihm der Bischof jegliche Lü-

¹² Text und Verszählung nach Grillparzer 1987.

ge zur Befreiung des Gefangenen strikt untersagt. So darf der in geheimer Mission aufgebrochene Koch seine Gegenspieler ausschließlich mit der Wahrheit irreführen: „engañar con la verdad“, wie es in der Komödie des Siglo de Oro gelegentlich heißt. Was etwa der Protagonist von Lope de Vegas Lustspiel *Los locos de Valencia* nur ausnahmsweise ausführt, die Täuschung zweiten Grades als letzte Steigerungsstufe der List,¹³ wird für Leon mithin zur Richtschnur seines Verhaltens. Insbesondere bei seinem Meisterstück, dem Schlüsseldiebstahl im Schlafgemach des germanischen Grafen, setzt er verwegen alles auf dreiste Geradlinigkeit:

Nun will denn ich mich rüsten an mein Werk.
(*Sich an den Hals fühlend.*)
Sitzt denn der Kopf noch fest? Ja, noch zur Hand,
Doch für demnächst möchte ich darauf nicht borgen.
Ob ich sie schon mit derber Unverschämtheit
So sehr an jedes Äußerste gewöhnt,
Daß Scherz und Ernst in *einem* Topfe quirlt
und die Beleid'gung zur Entschuld'gung wird (V. 1025-1031).

Mit seiner hier im Kuchendeutsch beschriebenen Taktik, die Wahrheit als Scherz zu tarnen, riskiert er Kopf und Kragen, doch ergattert er dadurch und dank gewitzter Ablenkungsmanöver zuletzt tatsächlich den Schlüssel, mit dem er die christliche Geisel befreien kann. So muss Gregor die anfangs mit Nachdruck ausgesprochene Warnung „Weh dem, der lügt!“ am Ende relativieren. Der zu jedem Schwindel bereite Held, der nicht schwindeln darf und deshalb umso raffinierter schwindelt, hat nicht nur die Lacher auf seiner Seite, sondern auch das Glück.

¹³ Siehe hierzu meine Erläuterungen in *Komödie* (Klotz, Mahler, Nitsch 2013: 197-201); zur Theorie und Praxis des Verfahrens bei Lope de Vega cf. Lama 2011.

Bibliographie

- Aristoteles (1967): *Die Nikomachische Ethik*. Übers. und hg. von Olof Gigon. Zürich/München: Artemis.
- Behrens, Rudolf (1995): „Goldoni und die Anthropologie des Schauspielers.“ In: Rudolf Behrens, Roland Galle (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 183-198.
- Castelvetro, Lodovico (1978): *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570). Hg. von Werther Romani, Roma: Laterza (*Scrittori d'Italia* Bd. 1).
- Corneille, Pierre (1996): „Le Menteur.“ [1643] In: *Théâtre complet*. Bd. 2. Hg. von Liliane Picciola. Paris: Dunod (*Classiques Garnier*), 175-288.
- Goethe, Johann Wolfgang (1966): „Der Lügner.“ In: *Sämtliche Werke*. Bd. 15. Hg. von Ernst Beutler. Zürich: Artemis [1768], 161-164.
- Goldoni, Carlo (1814): *Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. [1787] Paris: Colburn.
- (1994): *Il bugiardo*. Hg. von Alessandro Zaniol, Guido Almansi. Venezia: Marsilio.
- Góngora, Luis de (1967): *Obras completas*. Hg. von Juan Millé y Giménez, Madrid: Aguilar.
- Grillparzer, Franz (1964): „Lope de Vega.“ In: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Hg. von Peter Frank, Karl Pönbacher. München: Hanser, 415-596.
- (1987): „Weh dem, der lügt!“ [1838] In: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 195-273.
- Hafner, Iris (1994): *Ästhetische und soziale Rolle. Studien zur Identitätsproblematik im Theater Carlo Goldonis*. Würzburg: Königshausen & Neumann (*Epistemata*).
- Imhof, Maria (2013): *Schneller als der Schein. Theatralität und Beschleunigung in der spanischen Romantik*. Bielefeld: Transcript (*Machina*).
- Klotz, Volker, Andreas Mahler, Wolfram Nitsch e.a. (Hg.) (2013): *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lama, Víctor de: „Engañar con la verdad“, *Arte nuevo*, V. 319.“ In: *Revista de filología española*. Vol. 91, 113-128.
- Mallinson, G. J. (1984): *The comedies of Corneille. Experiments in the comic*. Manchester: University Press.
- Müller, Wolfgang G. (1989): „Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini.“ In: Christian Wagenknecht

- (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 189-208.
- Paterson, Alan K. G. (1984): „Reversal and multiple role-playing in Alarcón's *La verdad sospechosa*.“ In: *Bulletin of Hispanic studies*. Vol. 61, 361-368.
- Penzkofer, Gerhard (1998): „*L'art du mensonge*“. *Erzählen als barocke Lügengunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Narr (*Romanica Monacensia*).
- Pfeiffer, Helmut, Franziska Sick (2001): „Marginalien zur Theorie der Lüge.“ In: Dies. (Hg.): *Lüge und (Selbst-)Betrug. Kulturgeschichtliche Studien zur Frühen Neuzeit in Frankreich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7-13.
- Picciola, Liliane (2002): *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen: Narr (*Biblio 17*).
- Ruiz de Alarcón, Juan (1999): *La verdad sospechosa*. Hg. von José Montero Reguera. Madrid: Castalia (*Clásicos Castalia*).
- Voltaire (1880): „Remarques sur *Le menteur*“ (1764). In: Ders.: *Commentaires sur Corneille*, Paris: Garnier (*Œuvres complètes*, Bd. 38), 481-508.
- Whicker, Jules (2003): *The plays of Juan Ruiz de Alarcón*. London: Tamesis.

Identitätsbildung und Repräsentation in der Neuen Welt: Mexiko 1680

1. Der Kunsthistoriker Emilio Orozco Díaz, Autor des klassischen Buches *El teatro y la teatralidad del Barroco* (1969), hat 1983 in einem Artikel auf die besondere Situation der Kultur des Barock hingewiesen, einer Kultur, die der Soziologe José Antonio Maravall trotz der hierarchischen Verfasstheit der zeitgenössischen Gesellschaft nicht ganz zu Unrecht als eine „cultura masiva“ charakterisiert hat (Maravall 1975: Kap. II 3). Unter dem Titel *Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco* schreibt Orozco Díaz:

No debemos olvidar, al considerar la cultura del Barroco, la importancia de aquellos géneros y formas de las artes especialmente dirigidas a las masas y colectividades, cuya influencia por su gran producción – impulsadas por la creciente demanda – fue muy poderosa. Y de ellas son, paradójicamente, las más expresivas y las que adquieren más importancia en dicho sentido de influjo sobre la colectividad precisamente aquellas creadas deliberada y conscientemente con una intención de pura transitoriedad, atendiendo a las circunstancias del cotidiano vivir o periódico acaecer, o del importante hecho ocasional de la vida pública, civil o religiosa. (Orozco Díaz 1988: 295)

Der andalusische Barockspezialist denkt an das Theater, an die Predigten und an die Festkultur, wie sie sich im 17. Jahrhundert in Triumphbögen, Feuerwerken und Trauerfeiern entfaltete. Es ist eine Kultur, die sich nicht nur in Europa und hier besonders im katholischen Süden manifestierte, sondern die im Gefolge der *hispanidad* auch nach Amerika ausgriff, wo es galt, der imperialen Vormachtstellung des alten Kontinents auch in der Neuen Welt Geltung zu verschaffen. Eindrucksvolle Beispiele dafür bietet im spanischen Weltreich, in dem bekanntlich die Sonne nie unterging, die Einsetzung der Vizekönige, die, um lokale Netzwerke schon im Ansatz zu unterbinden, in regelmäßigen Abständen ausgetauscht wurden. Ihre Ankunft in der jeweiligen Hauptstadt wurde von den einheimischen Behörden als Staatsakt zelebriert und gegebenenfalls auch in Festbeschreibungen festgehalten. Im Falle der Ankunft eines dieser Vizekönige, des Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, in México, der Hauptstadt von Neu-Spanien, sind wir in der glücklichen Lage, über drei

hochrangige Schilderungen der Feierlichkeiten und der Festdekorationen aus Anlass seines Einzuges in die Stadt verfügen zu können.¹ Es handelt sich dabei um die Beschreibung des Einzuges selbst am 30. November 1680 und die Beschreibung zweier Triumphbögen, die dem neuen Vizekönig in der Stadt México errichtet wurden, der eine auf der Plaza de Santo Domingo im Auftrag der Stadt, der andere im Auftrag der Kirche, der *Metropolitana Imperialis Mexicana Ecclesia*, auf dem zentralen Platz, dem heutigen Zócalo, vor dem Westportal der Kathedrale.²

1.1 Die *Pierica narración de la plausible pompa con que entró en esta imperial y nobilísima ciudad de México el Exmo. Señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de su real Audiencia y Cancillería, que en ella reside [...]*.³ Sie stammt von dem Bachiller Juan Antonio Ramírez Santibañez und gibt in 154 Quintillas, also in $154 \times 5 = 770$ Versen eine detaillierte Beschreibung der Festivitäten, einschließlich der Beschreibung des Palacio de Chapultepec, einer Erkrankung des neuen Vizekönigs kurz vor dem Staatsakt, des Todes des Corregidor von Mexiko, der Dekorationen und der beiden Triumphbögen.

1.2 Das *Theatro de virtudes políticas, que constituyen a un Príncipe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el Arco triumphal, que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el*

¹ Zur Hauptstadt von Neu-Spanien im 17. Jahrhundert cf. Rodilla León 2014.

² Cf. Kügelgen 1989. Die Forschung hat sich erst in neuerer Zeit intensiv mit den Zeugnissen der barocken amerikanischen Festkultur befasst, während lange Zeit jenseits der Kunstgeschichte eher Desinteresse gegenüber solchen Texten dominierte. Das gilt etwa für die verdienstvolle Einführung von Irving A. Leonard (1959, spanisch 1974), obwohl der Autor selbst eine Monographie zu Sigüenza y Góngora verfasst hat und sowohl ihm als auch Sor Juana ein Kapitel seines Buches widmet. Auch Dario Puccini geht in seiner vorzüglichen, von der spanischsprachigen Forschung viel zu wenig beachteten Darstellung *Sor Juana Inés de la Cruz: Una donna in solitudine: un'eccezione nella cultura e nella letteratura barocca* (Erstauflage 1967, spanisch Madrid 1996: *Una mujer en soledad*) kaum auf den Triumphbogen von Sor Juana ein. Cf. zur älteren Forschung Merkl 1986: 62-65. Eine vergleichende Analyse der beiden Triumphbögen desselben Autors ist leider nicht im Druck erschienen.

³ *Pierica*: Adjektiv zur Landschaft Pierien am Olymp, Geburtsort der Musen. Der Text wird nach der Ausgabe von Judith Farré Vidal zitiert (Farré Vidal 2013: 148-172).

*digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, marqués de la Laguna, &c.*⁴ Es stammt von Carlos de Sigüenza y Góngora, Professor der Mathematik und Astrologie an der Universität der Hauptstadt und Autor mehrerer Schriften, die für die koloniale Epoche Mexikos von großer literarischer und kulturgeschichtlicher Bedeutung sind. Das *Theatro de virtudes políticas* ist mehr noch als der darin beschriebene Triumphbogen ein kompliziertes Gebäude aus ganz verschiedenen Bausteinen: eine Widmung, drei Präludien (*preludio* I/II/III), die Beschreibung des Triumphbogens selbst und seiner Thematik, zwölf Kapitel, die altmexikanischen Herrschern gewidmet sind, ein abschließendes Kapitel, in dem die Südfassade beschrieben wird, und ein Begrüßungsgedicht in 16 Strophen, gesprochen von einer Allegorie der Stadt México, die aus den Wolken hervortritt:

¿Pero, tú aquí, Señor? ¡Que me suspende
pálida timidez! De qué me asusta
si a influjos de ti mismo más me enciende
la excelsa luz de tu presencia augusta! (ibid.: 232)

1.3 Der *Neptuno alegórico, oceano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor* etc. [...].⁵ Autorin ist im Auftrage der Hauptkirche von Mexiko Sor Juana Inés de la Cruz, Nonne des Ordens der Hieronymitinnen im Kloster der Stadt México und ehemalige Hofdame der Vizekönigin. Auch der *Neptuno alegórico* ist ein hochkomplexes Gebilde, bestehend aus einer Widmung, einer längeren Erklärung des Textes (*Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*), zitatenreichen Erläuterungen der acht großen Darstellungen des Triumphbogens und seiner konstruktiven Hauptelemente und einer abschließenden Erläuterung, in der die vorangegangene Beschreibung der Darstellungen noch einmal in Versform wiederholt wird.

2. Gegenstand der vorliegenden Erörterung soll nun nicht so sehr die Analyse des Inhalts und der Argumente sein, die die drei Texte bieten –

⁴ Der Text wird nach der Ausgabe von William G. Bryant zitiert (Sigüenza y Góngora 1984: 165-240).

⁵ Der Text wird nach der Ausgabe von Vincent Martín 2009 zitiert.

dazu liefern die jeweiligen Editionen und eine umfangreiche Sekundärliteratur schon ein hochdifferenziertes Arsenal an Hinweisen und Quellenangaben. Vorrangig soll hier vielmehr der Frage nachgegangen werden, wie die Autoren mit dem ihnen erteilten Auftrag umgegangen sind und welche Intention hinter dem jeweiligen Text steht, sei diese nun fremdbestimmt oder selbst gewählt.

2.1 Die Festbeschreibung des Bachiller Juan Antonio Ramírez Santibañez steht, wie schon der Titel verrät, in der Tradition einer Gattung, die schon seit der Frührenaissance zum Repertoire der Höfe Europas gehört, seit Albrecht Dürers Holzschnittfolge zur Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. (1512) und den Festveranstaltungen im päpstlichen Rom des 16. und 17. Jahrhunderts (cf. Fagiolo dell'Arco, Carandini 1977 und Carandini 1997).⁶ Spätestens mit den Triumphbögen und Empfängen, die dem „Reisekaiser“ Karl V. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewidmet wurden (cf. Jacquot 1960), trägt auch die iberische Kulturwelt vielfach zu dieser Gattung bei.⁷ Obwohl die Festbeschreibung des Bachiller Juan Antonio Ramírez Santibañez im Vergleich zu den Berichten über andere repräsentative Anlässe in Europa und Amerika relativ bescheiden ausgefallen ist, steht sie doch, wie gleich zu Beginn der Hinweis auf den Buen-Retiro-Palast in Madrid nahelegt, auch in dieser Tradition:

Musa, en México esta ves
Has de cantar, a fe mía,
aunque te avergüences, pues
el que ya no cantes les
hace a todos armonía.

Avergonzada te admiro,
pero aquesta cortedad
deja, que tu suavidad,

⁶ Cf. auch Diez 1987.

⁷ Cf. Alenda y Mira 1903. Als Beispiel einer solchen Festbeschreibung sei hier die von Sagrario López Poza und Begoña Canosa Hermida vorbildlich edierte und kommentierte *Relacion verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad de la reyna nuestra señora Doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró* (1572), Segovia 1998, genannt. Cf. grundsätzlich zur Gattung der Festbeschreibung *ibid.*: 22-29, und Aercke 1994, Kap. 1 („Feasts, Allegories, and Politics“).

puesta que está hecha al Retiro,
cantará con majestad.

Inspiración gozarás
De las musas, con donaire
Soplarante cantarás
Y en un soplo escribirás
cosas de muy lindo aire.

Pierde, pues, en conclusión
el miedo, cantando fiel
La festiva discreción
Que no errarás el papel
si aciertas la relación.⁸

Nimmt man den Titel hinzu, so wird dreimal die Berichtsfunktion hervorgehoben (*narración, discreción, relación*), bezogen auf ein Fest (*pompa, festiva de muy lindo aire*) und in kunstvoller Weise (*pietosa narración, cantar, suavidad, inspiración gozarás de las musas, con donaire soplarante cantarás*). Die Versform ebenso wie die Häufung dieser Wertungen signalisiert, dass es sich hier um einen panegyrischen Text handelt. Hat schon die mehrteilige Festveranstaltung selbst epideiktischen Charakter, so bietet die an sich rein referentiell begründete Berichterstattung in ihrer literarischen Überformung dem Autor Gelegenheit, seine poetischen Fertigkeiten im Dienste der Obrigkeit vorzuführen. Mit der Kenntnis der klassischen Mythologie und mit literarischen Elementen – zwei Zitate (Quevedo, Calderón), drei Sonette – erweist sich der Bachiller als klassisch gebildeter Angehöriger der *criollo*-Elite, geeignet und befähigt, den Auftrag zur Repräsentation der staatlichen Macht und ihrer Verankerung in der Zustimmung der Bevölkerung zu übernehmen. Er weiß sich dabei getragen vom Vertrauen des scheidenden Vizekönig und belohnt mit der unzensierten Drucklegung der Festbeschreibung (cf. Ferré Vidal 143-147, besonders 144 f.).

2.2 Bei gleicher Ausgangsbasis liegt der Fall des *Teatro de virtudes políticas* von Carlos de Sigüenza y Góngora deutlich anders.⁹ Zwar haben wir es

⁸ *Ves*: seseo; *Retiro*: El Buen Retiro in Madrid; *soplarante*: soplante („inspirar o sugerir algunas noticias o especies; y así se dice que sopla la Musa“ (*Dicc. de Aut.*)).

⁹ Cf. Kügelgen 1997: 205-237; Neumeister 2004: 223-233; außerdem die dort und in der hier benutzten Ausgabe angegebene Literatur.

auch hier scheinbar mit einem Musterfall des *genus demonstrativum* zu tun, auch weil es sich um die Beschreibung eines kunsthistorisch schönen Gegenstandes handelt, also um eine Bildbeschreibung (Ekphrasis).¹⁰ Doch der Autor ist Wissenschaftler, nicht Dichter, und sein Ehrgeiz geht deshalb unter der epideiktischen Hülle in eine ganz andere Richtung. Wie schon der Titel des Werkes erkennen lässt, handelt es sich bei seiner Beschreibung der Ehrenpforte der Stadt México um einen Fürstenspiegel, also um eine Darstellung von Tugenden, die einem Fürsten und im Zweifelsfall dem regierenden gut anstehen und ihm deshalb in durchaus didaktischer Absicht zu Gehör beziehungsweise hier zu Gesicht gebracht werden. Wir haben es also rhetorisch gesehen eher mit einem Beispiel des *genus deliberativum* zu tun, der ratgebenden oder parteiischen Rede vor der Volksversammlung beziehungsweise vor einem Kreis oder einer Person mit politischer Entscheidungsbefugnis. Im Mutterland Spanien hat Diego Saavedra Fajardo mit seiner *Idea de un príncipe político-cristiano* (München 1640 / Mailand 1642) für diese Gattung das klassische Beispiel geliefert. Wie Diego Saavedra Fajardo ist auch Carlos de Sigüenza y Góngora darum bemüht, seine Unterstützung der politischen Werte und der Institutionen der Habsburger Monarchie philosophisch-moralisch zu rechtfertigen und mit Zitaten aus dem Fundus der humanistischen Bildung zu untermauern. Ja, der Leser sieht sich mit einem wahren Feuerwerk an Buchgelehrsamkeit konfrontiert, das ästhetisch und kommunikativ kontraproduktiv wäre, verlöre man den Zweck des Unternehmens aus den Augen, die Selbstdarstellung der mexikanischen *criollo*-Elite als ziemlich deutliche Aufforderung an den neuen Vizekönig, sich ihren Werten anzuschließen und sie fortzuentwickeln.¹¹ Carlos de Sigüenza y Góngora setzt dafür wie Diego Saavedra Fajardo auch die Emblematik ein, ein durch die Kombination von Bild und Text besonders geeignetes didaktisches Verfahren, wenn auch – in voller Kenntnis ihrer Hauptvertreter – in einer weniger strengen Weise:

Y si el mérito para conseguir la eternidad de la pintura era la grandeza incomparable de las acciones, como dijo Plinio, lib. 34, *Hist. Nat.* cap. 4: „Antiguamente no solíanse representar las efigies de los hombres, a no ser de los que por alguna

¹⁰ Zu den drei aristotelischen *genera genus iudiciale, genus deliberativum* und *genus demonstrativum* cf. Lausberg 1960: §§ 61 und 139-254.

¹¹ Zur ideologischen Positionierung von Sigüenza y Góngora im Mexiko des 17. Jahrhunderts cf. Ross 1994: 223-243.

ilustre causa merecían la perpetuidad“; de las que fueron más plausibles en el discurso de su vida del nombre de cada emperador o del modo con que lo significaban los mexicanos por sus pinturas, se dedujo la empresa o jeroglífico en que más atendí a la explicación suave de mi concepto que a las leyes rigurosas de su estructura, que no ignoro habiéndolas leído en Claudio Minoé, comentando las de Alciato, en Joaquín Camerario, Vicencio Ruscello, Tipocio, Ferro, novísimamente en Atanasio Kircher. (Sigüenza y Góngora 1984: 187 f.)

Ziel des Vorhabens ist es in jedem Fall, so fährt Sigüenza y Góngora fort, den Herrschenden, hier also mit Zitaten von Kircher und Plinius dem Jüngeren dem neuen Vizekönig moralische Maßstäbe vorzugeben:

Y aunque, cuarto precepto de éste, en el *OEd. AEgypt.*, tom. 2 clas. I, cap. 2, es que: „la empresa debe dirigirse a las costumbres“; juzgo que contra él nada he pecado, cuando éste ha sido el fin principal de mi humilde estudio, bien que con la reverencia submisiva, con que debe manejarse la soberanía excelente del príncipe que elogió, teniendo presente en la memoria lo que escribió el otro Plinio, lib. 3, Epíst. 18: „Ciertamente es hermoso, aunque pesado y rayano en la soberbia, el prescribir cómo debe ser el príncipe.“ Conque, para obtener este fin sin poder incurrir en la nota detestable de presunción, tan inútil, manifesté las virtudes más primorosas de los mexicanos emperadores para que mi intento se logre sin que a la[s] empresas se las quebranten las leyes: „El alabar, pues, a los príncipes más buenos (prosigue el discretísimo Plinio) y por medio de ellos, como al través de un espejo, mostrar a la posteridad la luz que de ellos emana, tiene mucho de utilidad, nada de arrogancia.“ (ibid.: 188, cf. 193)

Die Berufung auf zwölf mythische Herrscher Mexikos aus vorspanischer Zeit, die Sigüenza y Góngora hier in der für den ganzen Text typischen Weise mit hochgelehrten Zitaten begründet, grenzt an eine Provokation für den neuen aus dem spanischen Mutterland kommenden Vizekönig. Die „confiscación intelectual“ der mexikanischen Vorgeschichte durch einen „exaltado patriotismo novohispano“, wie Octavio Paz feststellt, macht die Besonderheit des *Theatro de virtudes políticas* innerhalb der Kolonialliteratur Lateinamerikas aus, eine Einbeziehung des barocken Amerika in die Weltkultur, die erst wieder in José Lezama Lima „americano señor barroco“ eine vergleichbare Verkörperung finden wird (Paz 1982: 209 und 207; cf. Lezama Lima 1969).

Darauf soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden oder doch nur insofern, als der von der Stadt México errichtete Triumphbogen als panegyrische Repräsentation der Macht in zwei Richtungen zielt. Denn wenn das *Theatro de virtudes políticas*, wie schon sein Titel zeigt, erziehe-

risch auf den von Madrid oktroyierten Vertreter der Monarchie einwirken soll, so ist es doch zugleich entgegen seinem scheinbar rein panegyrischen Charakter auch als Werbung für die Vertreter der lokalen kreolischen und indigenen Eliten und ihrer Untertanen gedacht: Erziehungsabsicht im Blick auf den Herrscher und Repräsentation für das breite Spektrum seiner Untertanen gehen hier Hand in Hand. Der Triumphbogen als ästhetisch anspruchsvolles *genus demonstrativum* ist mit seiner staatspolitisch-moralischen Argumentation beides zugleich, Handlungsempfehlung für den designierten Herrscher und Aufruf zum Gehorsam der Untertanen. Es ist dies ein kommunikatives Problem, das nur in einer öffentlichen Festveranstaltung wie dem Einzug des Vizekönigs entstehen kann, nicht aber in einem elitären Fürstenspiegel wie Diego Saavedra Fajardos *Idea de un príncipe político-cristiano*.

Sigüenza y Góngora erläutert all dies in drei Präludien zum *Theatro de virtudes políticas*:

Preludio I: Motivos que puede haber en la erección de arcos triunfales con que las ciudades reciben a los príncipes.

Preludio II: El amor que se le debe a la patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con qué hermosear esta triunfal portada.

Preludio III: Neptuno no es fingido dios de la gentilidad sino hijo de Misraím, nieto de Cam, bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales. (ibid.: 169, 172, 176)

Während Sigüenza y Góngora im ersten Präludium die Geschichte der Gattung Triumphbogen in gut humanistischer Manier bis zu den Römern zurückverfolgt und im zweiten Präludium die Wahl mexikanischer Götter zum Schmuck des Triumphbogens rechtfertigt, betritt er im dritten Präludium Neuland. Auf mehreren engbedruckten Seiten führt er hier den Nachweis, dass sich die Herkunft der indianischen Nationen Amerikas über Atlantis und das Alte Testament bis auf den heidnischen Gott Neptun zurückführen lasse:

[...] no ser Neptuno quimérico rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió con circunstancias tan primorosas como son el haber sido el progenitor de los indios americanos. No me parece muy grande el empeño en que me pongo de comprobarlo, cuando sólo tengo por mira el calificar sus aciertos. (ibid.: 177)

Die Wahl Neptuns als mythologische Leitfigur für den Triumphbogen, die sich ursprünglich nur dem Titel „Marqués de la Laguna“ verdankte, wird so nicht nur in konzeptistischer Manier als epideiktisches Stilmittel genutzt, sondern auch historisch begründet. Wie ernst diese Herleitung als Rechtfertigung der Identifikation des Vizekönigs mit Neptun zu nehmen ist, sei dahingestellt. Entscheidend bleibt aber aus semiologischer Perspektive, dass Sigüenza y Góngora seine kühne These nicht argumentativ, sondern bildhaft-repräsentativ rechtfertigt, in diesem Falle mit einem Zitat des zeitgenössischen Universalgelehrten Athanasius Kircher:

La doctrina simbólica (en que se comprenden empresas, jeroglíficos, emblemas) es una ciencia en que, con breves y compendiosas palabras, expresamos algunos insignes y variados misterios, algunos tomados de los dichos de los sabios y otros de las historias. (ibid.: 188)¹²

Der hier spricht, hat sich intensiv, wenn auch vergeblich, mit der Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen beschäftigt.

2.3 Die kommunikative Funktionsbestimmung des Textes, mit dem Sor Juana Inés de la Cruz den Triumphbogen beschreibt, den die Kathedrale von México zu Ehren des neuen Vizekönig in Auftrag gegeben hatte, muss nach anderen Kriterien erfolgen als die der beiden vorhergehenden Beschreibungen. Der *Neptuno alegórico, oceano de colores, simulacro político* ist, wie schon der Titel verspricht, ein Gebilde von starker rhetorischer Brillanz. Dafür steht die Allegorie ebenso wie die *colores*, die Figuren der literarischen Rhetorik. Neptun ist ein gemäß der euhemeristischen Mythendeutung zum Gott erhobener Mensch. Sor Juana Inés de la Cruz rechtfertigt die Allegorisierung nicht nur mit den antiken Göttern als auch noch in christlicher Zeit verwendbaren Bedeutungsträgern, sondern auch mit den Gleichnissen, in denen Jesus gesprochen hat (*Matthäus* 13, 34): „Haec omnia locutus est Iesus in parabolis ad turbas, et sine parabolis non loquebatur eis.“ (Sor Juana Inés de la Cruz 2009: 66, cf. 75) Erneut taucht hier das Problem der doppelten Zuhörerschaft auf, diesmal allerdings gerade nicht mit dem Ziel einer gelingenden Mitteilung, sondern als Abschottung: Jenseits der Aufgabe, unsichtbare Gegebenheiten in der Ähnlichkeit sichtbar zu machen, geht es auch um

¹² Zum Weltbild von Athanasius Kircher cf. Leinkauf 1993.

die Notwendigkeit, Arcana nicht dem *vulgus* preiszugeben, eine elitäre Kommunikationstheorie mit langer Tradition.

In der der Widmung folgenden *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula* rechtfertigt Sor Juana Inés de la Cruz die Verwendung heidnischer Gottheiten damit, dass sie vor der Aufgabe gestanden habe, angemessene Bilder und Vergleiche für die hohen Qualitäten des zu feiernden Marqués de la Laguna zu finden, ein eindeutig epideiktisches Element:

Esta, pues, tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los héroes que celebra la Antigüedad, las proezas que más combinación tuviesen con las claras virtudes del excelentísimo señor marqués de la Laguna. (ibid.: 76)

Neptun bietet sich für diese Aufgabenstellung als Sohn von Saturn und Isis und als Bruder Jupiters in besonderer Weise an. Denn es sind diese Verwandtschaftsverhältnisse, die Sor Juana Inés de la Cruz in resoluter Großzügigkeit für das Lob des designierten Vizekönigs nutzt:

¿Qué otra cosa es ser hijo de Saturno que ser hijo de la real estirpe de España de quien descenden tantos reyes que son deidades de la tierra? Es también su excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del señor rey don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos. (ibid.: 102)

Und, nach der Zitierung eines Góngora, dem „Apolo andaluz“ zugeschriebenen Vierzeilers, der schon 1619 für eine Ehrenpforte in Guadalupe zur Begrüßung Philipps III. verwendet worden war und hier auch als Nachweis der literarischen Bildung Sor Juanas gelten kann (cf. ibid.: 103, Anmerkung 116):

Es también su excelencia hermano de Júpiter, rey del cielo, esto es, del señor duque de Medina *Coeli*, a quien por suerte cupo este estado de cielo, con razón llamado Júpiter, pues el nombre de éste se dijo *a invando*, como dice Marciano Capella: „Et nos *a invando* Iovem dicimus.“ ¿Qué más ayuda que un valido Alcides, que alivia al monarca español del peso de la esfera de tan dilatado gobierno?“ (ibid.: 103)

Besonderes Interesse findet bei Sor Juana die Tatsache, dass Neptun Sohn der Göttin Isis ist, die bei den alten Ägyptern zu den weisen Frauen gehörte und der die Erfindung der Schrift, des Getreides und des Leins zugeschrieben wird:

Finalmente, tuvo no sólo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella. Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menos obligación, pues el nacer de padres sabios no tanto es mérito para serlo cuanto obligación para procurarlo, para no degenerar ni desmentir misteriosos dogmas de los platónicos. (ibid.: 88)

Die Passage ist hochkomplex, enthält sie doch sowohl einen appellativen wie einen expressiven Kern. Appellativ ist die Aufforderung an den Marqués de la Laguna, sich für Förderung der Wissenschaften einzusetzen, expressiv, wenn auch nur verdeckt, das Bekenntnis zur eigenen Existenz als wissenschaftlich und literarisch tätige Frau. Zumindest legt die Betonung der intellektuellen Qualitäten einer Frau nahe, dass Sor Juana Inés de la Cruz hier auch an sich selbst denkt. Sie vergisst gleichwohl keinen Augenblick, dass sie mit der Ausgestaltung eines Triumphbogens beauftragt ist und die Betonung der intellektuellen Sphäre nur ein Nebenaspekt der repräsentativen Aufgabenstellung sein kann:

Otros muchos apoyos pudiera traer en prueba de la sabiduría de Neptuno, a no pedir la presente obra más brevedad que erudición y parecerme que con esto basta para legitimar su filiación, pues siendo Neptuno tan sabio, no pudiera tener otra madre que a Isis; ni ésta otro hijo más parecido que Neptuno, pues (como dice Theognis, poeta griego):

Non etenim squilla rosa nascitur, aut hyacinthus:
Sed neque ab ancilla filius ingenuus. (ibid.: 95)

Sor Juana weist am Ende der *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula* noch einmal selbst ausdrücklich auf die Repräsentation als die eigentliche Aufgabe des Triumphbogens und seiner Beschreibung hin:

En cuya montea se dio lugar a los ocho tableros en que se copiaron las empresas y virtudes del dios Neptuno, ideándose en ellas algunos de los innumerables elogios que así por su real ascendencia como por sus altas proezas e incomparables prendas se ha merecido el excelentísimo señor marqués de la Laguna, ostentando el Arco en los colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplandores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe; llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares, y el cordial amor respecto de todos los dos retratos de sus excelencias en señal del que tiene a sus perfectos originales, que el cielo guarde, para que gocemos en ejecuciones los felices anuncios de su gobierno. (ibid.: 115)

Noch einmal kommt hier ein wichtiges Strukturmerkmal der Ehrenpforten und höfischen Festveranstaltungen der Renaissance und des Barock zur Sprache: die Doppelung der visuellen Botschaft im Verhältnis zum Publikum, als Trennung der *pictura* für die *vulgares* von der *inscriptio* für die *entendidos* im Stile der zeitgenössischen Emblematik, die übrigens hier auch als solche durchaus präsent ist. Nur dass die Ehrenpforten öffentliche Bauwerke sind, nicht Handbücher zur Entschlüsselung der Welt. Was beide gleichwohl verbindet, ist der beiden Gattungen eigene optischen Appell – es ist die durchaus gelehrte Theatralität des Barock.¹³

3. Im Blick auf das prekäre Verhältnis von festlicher Kommunikation und identitätsbildender Repräsentation erscheint es notwendig, noch ein weiteres kommunikationstechnisches Problem zu benennen, das zwar nicht für die Festbeschreibung des Bachiller Juan Antonio Ramírez Santibañez gilt, wohl aber für die Triumphbögen von Carlos de Sigüenza y Góngora und Sor Juana Inés de la Cruz: die unmäßige Häufung klassischer Belege und Zitate, die die Beschreibung der beiden Triumphbögen durchgehend begleitet und, da sie nicht in Fußnoten ausgelagert wird, nicht unerheblich behindert. Sinn dieser exzessiven Erudition kann es nicht gewesen sein, kulturelles Wissen zu vermitteln oder die Berechtigung moralischer Lehrsätze zu beweisen, auch wenn dies in den Texten immer wieder behauptet wird. Auch eine rein erklärende Funktion reicht nicht aus, um diese Ausführlichkeit zu rechtfertigen.¹⁴ Nein, an die Stelle der darstellenden und der appellativen Funktion im Sinne von Karl Bühlers Kommunikationsmodell tritt hier unübersehbar als Ausdrucksfunktion die gelehrte Selbstdarstellung (cf. Bühler 1982: 28).¹⁵ Wie Judith Farré Vidal in Bezug auf den Bachiller Ramírez Santibañez feststellt: „En este sentido, las referencias mitológicas que a lo largo del poema se convirtieron en argumento laudatorio son, además, una clara exhibición de su

¹³ Cf. dazu Schöne 1968, Orozco Díaz 1969 und Colombi 2016.

¹⁴ Cf. Sagrario López Poza in der von ihr betreuten Ausgabe der *Relación* von Jorge Báez de Sepúlveda: „El texto es como un libreto o guía interpretativa del contenido significativo de las celebraciones. En no pocas ocasiones, muchos de los que asistieron a la fiesta no entendieron el sentido cabal del programa hasta que leyeron su interpretación. Hubiera hecho falta tener la *relación* antes. Se asemejan a los catálogos de exposiciones de hoy.“ (25)

¹⁵ Roman Jakobson hat dieses Modell bekanntlich um die Elemente Kontext, Kontaktmedium und Code erweitert, mit denen die vorliegenden Texte noch differenzierter dargestellt werden könnten (cf. Jakobson 1960: 350-377).

formación como bachiller.“ (144 f.) Diese Selbstdarstellung aber ist, wie wir gesehen haben, nur äußerst schwach mit der epideiktischen Funktion der beiden Triumphbögen verbunden und verrät mehr über die konzeptistische Erfindungsgabe ihrer Autoren als über die damit formulierte Botschaft. Mag man Sigüenza y Góngora noch zugutehalten, dass er mit der Argumentationstechnik einer vormodernen humanistischen Gelehrsamkeit die kühne These von der Herkunft der amerikanischen Urbevölkerung aus dem Mittelmeerraum beweisen will, so lässt sich Ähnliches von Sor Juana nicht behaupten. Die mexikanische Nonne benutzt vielmehr den unerschöpflichen Fundus ihres Wissens nur vordergründig zur Rechtfertigung der allegorischen Gleichsetzung mit Neptun. In Wahrheit geht es ihr darum, mit dieser Gleichsetzung das eigene Wissen und die eigene literarische Begabung effektiv und abundant vorzuführen.¹⁶ Dass die penetrante Präsentation humanistischer Gelehrsamkeit in den beiden Bildbeschreibungen ein Problem schafft, ist den Autoren bewusst. Zumindest sind sie bemüht, den Konflikt zwischen dem eingearbeiteten Wissen und der ihnen gestellten (Re-)Präsentationsaufgabe durch die den beiden Texten angehängten Abschlussgedichte zu entschärfen. Das eine figuriert als Ansprache der Allegorie Mexikos an den einziehenden Marqués de la Laguna, das andere – noch auffälliger – als wiederholende Kurzfassung der Bildbeschreibung:

Si a caso, príncipe excelso,
cuando invoco vuestro influjo
con tan divinos ardores
yo misma no me confundo;
sí acaso, cuando a mi voz
se encomienda tanto asunto,
no rompe lo que concibo
las cláusulas que pronuncio;
sí acaso, cuando ambiciosa
a vuestras luces procuro
acercarme, no me abrasan
los mismos rayos que busco,
escuchad de vuestras glorias,
aunque con estilo rudo,
en bien copiadas ideas

¹⁶ Cf. zur Gelehrsamkeit Sor Juanas neben dem Standardwerk von Octavio Paz insbesondere Bénassy-Berling 1982.

los mal formados trasuntos.
[...] (Sor Juana Inés de la Cruz 2009: 189)

Die beiden Gedichte rücken erst in den nach den Feierlichkeiten gedruckten Beschreibungen der beiden Ehrenpforten an die zweite Stelle. Zunächst jedoch dürfte ihnen entsprechend der repräsentativen Appellfunktion die Aufgabe zugefallen sein, dem einziehenden Vizekönig Sinn und Anspruch der jeweiligen Festarchitektur zu erläutern. Humanistische Gelehrsamkeit aber wäre dafür nur hinderlich gewesen. Auftrag und Autor, Repräsentation und Selbstrepräsentation, Appell und Ausdruck erweisen sich am Ende des 17. Jahrhunderts als eine prekäre Verbindung, die in doppelter Weise brüchig wird, als Herrscherlob ebenso wie als Eigenlob im humanistischen Gewand. Die Festbeschreibungen wie die Ehrenpforten sind trotz einzelner Versuche in späteren Jahren, etwa für die Feste der französischen Revolution (cf. Pettena 1979), die Künstlerfeste im 19. Jahrhundert oder die Propagandaveranstaltungen totalitärer Regime im 20. Jahrhundert, nicht mehr lebensfähig. An ihre Stelle tritt mehr und mehr ein von kulturellen Anspielungen befreites und nüchternes Staatsritual oder aber schlicht Formlosigkeit.

Bibliographie

- Aercke, Kristiaan P. (1994): *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. New York: State University of New York Press.
- Albrecht Schöne, Albrecht (1968): *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: C. H. Beck. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage.
- Alenda y Mira, Jenaro (1903): *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.
- Báez de Sepúlveda, Jorge (1998): *Relacion verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad de la reyna nuestra señora Doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebro* (1572). Hg. von Sagrario López Poza, Begoña Canosa Hermida. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón.
- Bénassy-Berling, Marie-Cécile (1982): *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII^e siècle*. Paris: Editions hispaniques.
- Bühler, Karl (1982): *Sprachtheorie* (1934). Jena: Fischer.
- Colombi, Beatriz (2016): "Género, mitos y emblemas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz. In: Barbara Ventarola (Hg.): *Ingenio y feminidad. Nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Frankfurt a. M.: Vervuert, Madrid: Iberoamericana.
- Diez, Renato (1987): *Il trionfo della parola: Studio sulle relazioni di feste nella Roma barocca, 1623-1667*. Roma: Bulzoni.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio, Silvia Carandini (1977): *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600*. Roma: Bulzoni. Ausstellungskatalog. 2 Bde.
- (1997): *Corpus delle Feste a Roma. Band I: La festa barocca*. Roma: Bulzoni. Ausstellungskatalog.
- Farré Vidal, Judith (2013): *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid: Iberoamericana u. a.
- Jacquot, Jean (1960): *Les Fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique.
- Jakobson, Roman (1960): „Linguistics and poetics.“ In: Thomas A. Sebeok (Hg.): *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 350-377.
- Kügelgen, Helga von (1989): "The Way to Mexican Identity. Two Triumphal Arches of the Seventeenth Century." In: Irving Lavin (Hg.):

- World Art: Themes of Unity in Diversity*. Pennsylvania State University Press, 709-720.
- Kügelgen, Helga von (1997): „La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de virtudes políticas, que constituyen à un Príncipe*.“ In: Karl Kohut, Sonia V. Rose (Hg.), *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 205-237.
- Lausberg, Heinrich (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber Verlag, §§ 61 und 139-254.
- Leinkauf, Thomas (1993): *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*. Berlin: Akademie Verlag.
- Leonard, Irving A. (1959): *Baroque Times in Old Mexico*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press (spanisch México: Fondo de Cultura económica 1974).
- Lezama Lima, José (1969): „La curiosidad barroca.“ In: Ders.: *La expresión americana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 33-57.
- Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Merkel, Heinrich (1986): *Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung 1951-1981*. Heidelberg: Winter.
- Neumeister, Sebastian (2004): „Mestizaje simbólico: *El Teatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora.“ In: Ders., Roger Friedlein (Hg.): *Vestigia Fabularum. La mitología antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mijana i la moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 223-233.
- Orozco Díaz, Emilio (1969): *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta 1969.
- Orozco Díaz, Emilio (1988): „Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía.“ In: Emilio Orozco Díaz (Hg.): *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad de Granada. Bd. I, 295-316.
- Paz, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- Pettina, Gianna (1979): *Effimero urbano e città. Le feste della Parigi rivoluzionaria*. Venezia: Marsilio.
- Puccini, Dario (1967): *Una donna in solitudine: un'eccezione nella cultura e nella letteratura barocca*. Bologna: Cosmopoli (span. Madrid: Anaya 1996).

- Rodilla León, María José (2014): „*Aquestas son de México las señas*“. *La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*. Frankfurt a. M.: Vervuert, Madrid: Iberoamericana.
- Ross, Kathleen (1994): „Carlos de Sigüenza y Góngora y la cultura del Barroco.“ In: Mabel Moraña (Hg.): *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover, NH: Ed. del Norte, 223-243.
- Schöne, Albrecht (1968): *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München: C. H. Beck (2., überarbeitete Auflage).
- Sigüenza y Góngora, Carlos de (1984): *Seis obras*. Hg. von William G. Bryant. Caracas: Biblioteca Ayacucho 106.
- Sor Juana Inés de la Cruz (2009): *Neptuno alegórico*. Hg. von Vincent Martín. Madrid: Cátedra.

ROBERT FAJEN

**Ein Salon im Untergrund.
Caylus' *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* und die
Erkundung der literarischen Peripherie im Zeitalter der
Aufklärung**

I.

1748 – im selben Jahr, in dem Voltaires *Zadig*, Diderots *Les bijoux indiscrets* und Montesquieus *Esprit des Lois* erscheinen – wird in Paris ein Buch veröffentlicht, das trotz (oder vielleicht wegen) seiner Ungewöhnlichkeit rasch in Vergessenheit geraten ist. Sein Titel klinge ernst und gewichtig, wäre da nicht das letzte Wort: *Mémoires de l'Académie des Colporteurs*. Indem zwei entgegengesetzte Pole des kulturellen Feldes zusammengefügt werden – kaum etwas ist Mitte des 18. Jahrhunderts würdiger als eine Akademie, kaum etwas anrühiger als die Welt der ambulanten Buchhändler –, entsteht ein komisch-grotesker Effekt, durch den das Werk schon auf den ersten Blick unverkennbar in die Tradition karnevallesker Gegenliteratur gerückt wird.

Auf dem Titelblatt des Bandes, das im handlichen Oktavformat gehalten ist und etwas mehr als dreihundert Seiten umfasst, wird als Verlag die *Imprimerie ordinaire* der Akademie angegeben. Mit anderen Worten, jede Druckwerkstatt der französischen Kapitale käme als Herstellerin in Betracht, keine könnte mit Sicherheit benannt werden. Auf der letzten Seite wiederum fehlt jeglicher Hinweis auf das königliche Privileg, den eine Pariser Publikation normalerweise führen müsste. In seiner äußeren Gestalt vollzieht das Buch damit eine Art von Mimikry: Wie in einer illegalen Veröffentlichung, die von Hausierern unter der Hand verkauft wird, sind alle Spuren, die auf eine identifizierbare Herkunft hindeuten könnten, verdunkelt; der Text scheint gleichsam aus der Schutzzzone der ortlosen Anonymität hervorzutreten, in der die Kolporteurs gewöhnlich agieren. Doch das ironische Fiktionssignal des Titels zeigt unmissverständlich an, dass diese paratextuelle Obskurität tatsächlich das Resultat einer kalkulierten Inszenierung ist, die selbst in höchstem Maße transparent und selbstreflexiv erscheint. Schon auf der Schwelle des Textes wird durch die kunstvolle Ineinanderspiegelung von Thema und materieller

Form den Lesern und Leserinnen bedeutet, ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die äußeren Bedingungen der literarischen Kommunikation zu richten. Wer 1748 dieses Buch in die Hand nahm, nachdem er es womöglich bei einem realen Kolporteur gekauft hatte, der sah sich vom ersten Moment an zu einem Spiel eingeladen, das gewissermaßen den extremen Rand der Literatur betraf: ein Spiel der Beobachtung, in dem es, wie noch genauer gezeigt werden soll, um die Produktion und Zirkulation von Literatur ging, um ihre prekäre Materialität, ihren ambivalenten Status zwischen Macht und Subversion, ihren Warencharakter und nicht zuletzt um ihr offensichtliches Gemacht-Sein, ihre Serialität und ihre Klischeehaftigkeit.

Von wem aber ging dieses metaliterarische Spiel aus? Die Anonymität der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* war, wie oft in dieser Zeit, eine unvollkommene Täuschung. Ähnlich wie Voltaires *Zadig* wurde auch diese Publikation, die sich selbst als zwielichtig und dubios darstellte, von Gerüchten begleitet. Man wusste oder ahnte im Pariser *monde*, dass sich hinter der vorgeblichen Akademie nicht ein einzelner Autor verbarg, sondern eine Gruppe von Literaten, die der sogenannten Société du Bout-du-Banc angehörten: einem geselligen Zirkel, der sich seit den frühen vierziger Jahren regelmäßig in der Wohnung der ehemaligen Schauspielerin Jeanne-Françoise Quinault einfand.¹ Wie der skurrile Name des Kreises erkennen lässt (Mademoiselle Quinaults Haushalt war eher bescheiden, und dem letzten Gast blieb nur das Ende einer Sitzbank), handelte es sich hierbei um keinen eleganten Salon, in dem mondäne Beziehungen geknüpft und politische oder literarische Karrieren gefördert wurden. Bei Mademoiselle Quinault herrschte, wenn man den Quellen Glauben schenken darf, ein lebendiger, betont unprätentiöser und manchmal auch derber Umgangston (cf. Lilti 2005: 295; Hellegouarc'h 2004: 63-65). Der Salon der Schauspielerin führte damit eine Tradition der Soziabilität fort, die ihre äußere Distinktion und ihren inneren Zusammenhalt vor allem durch eine demonstrativ zur Schau gestellte Ungezwungenheit und Freimütigkeit erzeugte.

¹ Die deutlichste Spur dieses ungesicherten, mündlich tradierten Wissens findet sich in der umfangreichen Korrespondenz der Madame de Graffigny, die den Autoren der *Académie des Colporteurs* nahestand. Cf. Curtis 2000: 42-55. Zur Société du Bout-du-Banc cf. ausführlich Curtis 2000; Hellegouarc'h 2004; Lilti 2005: 295-297; Gougeaud-Arnaudeau 2010: 74-96.

Zu der kleinen Gesellschaft zählten Mitglieder des Hochadels wie der Herzog von Nivernais, schreibende Aristokraten und Aristokratinen, darunter Madame de Graffigny und der Abbé de Voisenon, sowie eine Reihe von Schriftstellern aus dem Bürgertum oder Amtsadel, insbesondere Charles Pinot Duclos, Alexis Piron und Crébillon fils.² Die wichtigste Figur freilich, die den Kreis finanziell trug und intellektuell dominierte, war der langjährige Freund und zeitweilige Liebhaber der Hausherrin: Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus. Er war die treibende Kraft, die hinter der Publikation der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* stand.

Immer wieder verwandelte der Graf, der vieles gleichzeitig war – Edelmann, Kunstkritiker, Zeichner, Kupferstecher, Archäologe, Mitglied zweier königlicher Akademien³ –, den Salon seiner Freundin⁴ in eine Art von ‚Text-Werkstatt‘⁵ für kollektive Schreibexperimente. Der Ablauf eines solchen literarischen Divertissements ist vor einigen Jahren von Jacqueline Hellegouarc’h anhand der Briefe der Madame de Graffigny exemplarisch beschrieben worden (cf. Hellegouarc’h 2004): In der Regel gab Caylus sich selbst und den beteiligten Autoren und Autorinnen ein Thema vor, welches sich auf das gesamte Projekt oder aber auf einen einzelnen Text beziehen konnte; dabei wusste niemand außer ihm (und eventuell einigen wenigen Eingeweihten), wer genau zur ‚Werkstatt‘ gehörte. Schon während des Schreibens wurden die Manuskripte von Caylus und anderen gelesen und gelegentlich auch verworfen. Der Graf nahm sich selbst nicht aus; auch seine Texte durchliefen diesen Prozess

² Die Identifikation dieses ‚inneren Kreises‘ fällt nicht leicht, da die Zusammensetzung in den knapp zehn Jahren, in denen die Société du Bout-du-Banc bestand (etwa von 1741 bis 1750), naturgemäß schwankte. Die hier genannten Namen werden in der Korrespondenz der Madame de Graffigny besonders häufig genannt (cf. Curtis 2000: 45 f.; Hellegouarc’h 2004).

³ 1731 war er als „amateur honoraire“ in die Académie royale de peinture et de sculpture, 1742 in die Académie des Inscriptions et Belles-Lettres aufgenommen worden (für das Zitat cf. Fumaroli 1995: 229; des Weiteren Rees 2006: 373-429; Gougeaud-Arnaudeau 2010: 97-112). Caylus’ Einfluss und Aktivitäten in den beiden Akademien sind kaum zu unterschätzen.

⁴ Bisweilen traf sich die kleine Gesellschaft auch bei Caylus; Mademoiselle Quinault scheint jedoch stets eine wichtige Rolle als weibliches Zentrum der Konversation gespielt zu haben. Cf. Curtis 2000: 45.

⁵ Der Begriff *atelier* wird tatsächlich von Madame de Graffigny gebraucht. Cf. Hellegouarc’h 2004: 63.

der Kritik und wurden nicht immer angenommen. Nach einer Endkorrektur ließ Caylus die Anthologien, die auf diese Weise entstanden waren, drucken; die Kosten trug er vermutlich größtenteils selbst. Zwischen 1741 und 1748 wurden mindestens acht solcher Sammlungen veröffentlicht.⁶ Das Geheimnis, wer jeweils welchen Text verfasst hatte, blieb indessen auch nach der Publikation gewahrt, und in vielen Fällen konnte das Inkognito, das die einzelnen Stücke umgab, bis heute nicht gelüftet werden.

Vor allem Caylus legte großen Wert auf diese Anonymität (cf. Hellegouarc’h 2006: 405-407). Wurde seine Autorschaft dennoch bekannt, zeigte er sich laut Madame de Graffigny der Meinung anderer gegenüber gleichgültig (cf. *ibid.*: 407). Diese zur Schau gestellte Indifferenz des Grafen ist ein deutliches Indiz dafür, dass nicht die Furcht vor der Zensur der Grund für die Namenlosigkeit der Anthologien war,⁷ sondern etwas ganz anderes, nämlich eine aristokratische Attitüde, der sich alle beteiligten Akteure – auch die bürgerlichen – unterwarfen. Caylus’ Schreiben und Publizieren war von jenem Paradox geprägt, das Edoardo Costadura in seinem Buch *Der Edelmann am Schreibpult* beschrieben hat: Trotz seiner literarischen Tätigkeit sah der Graf sich keineswegs als Schriftsteller, der seine Stellung behaupten musste und auf die Öffentlichkeit der *République de lettres* angewiesen war; sein Rollenverständnis war vielmehr das des dilettierenden Amateurs, der sich, dem äußeren Anschein nach und der

⁶ Zwei Bände, die dem *genre poissard* zuzuordnen sind, wurden bereits vor der Bildung der Société du Bout-du-Banc publiziert, als Caylus, Duclos, Piron und andere in der Société du Caveau verkehrten: *Les Étrennes de la Saint-Jean* (1738) sowie *Les Écossaises ou les Œufs de Pâques* (1739). Die darauf folgenden Bände aus dem Umkreis der Société du Bout-du-Banc griffen zunächst v. a. die zeitgenössische Märchen- und Orient-Mode auf, um dann auch auf zeitgenössische Ereignisse Bezug zu nehmen: *Féeries nouvelles* (1741); *Contes orientaux, tirés de la Bibliothèque du roy de France* (1743); *Quelques aventures des bals de bois* (1745); *Recueil de ces Messieurs* (1745); *Cinq contes de fées dont trois n’ont pas encore paru et deux sont à la troisième édition* (1745); *Les Mantoux* (1746); *Les Fêtes roulantes et les regrets des petites rues* (1747); *Mémoires de l’Académie des Colporteurs* (1748); *Le Pot-pourri, ouvrage nouveau de ces Dames et de ces Messieurs* (1748). – Alle Angaben nach Peeters 2004c und Hellegouarc’h 2006.

⁷ Caylus brauchte diese Form der Unterdrückung kaum zu fürchten, da er ein enger Freund des Grafen von Maurepas war, des mächtigen Ministers der Marine. Maurepas, der 1749 in Ungnade fiel, hatte sich Ende der dreißiger Jahre vermutlich selbst als Autor an der Publikation der *Étrennes de la Saint-Jean* und der *Écossaises* beteiligt (cf. Hellegouarc’h 2006: 410 f.).

Etymologie des Ausdrucks entsprechend, allein zum Zeitvertreib und um des Vergnügens willen der Literatur widmete (cf. Costadura 2006: 11 f.). Nur aus dieser Haltung heraus wird die besondere Textgestalt verständlich, die alle Publikationen der Société du Bout-du-Banc kennzeichnet. Die Bevorzugung kleiner Formen, der rasch hingeworfene, häufig improvisiert wirkende Stil, die Betonung der Kontingenz des Geschriebenen, die Verwendung parodistischer Verfahren sowie das Spiel mit dem Wissen der Leser – all diese Merkmale, die im Folgenden noch genauer dargestellt werden sollen, verweisen programmatisch auf den ungezwungenen und lässigen Konversations-Ton, der aus Mademoiselle Quinalts kleinem Salon ein freizügiges Theater aristokratischer *sprezzatura* machte.⁸ Mit ihren anonymisierten, unbestimmbaren Kollektivtexten bewegten sich Caylus und seine Mitstreiter dabei ganz bewusst am unteren Rand des Gattungssystems: Auf dem literarischen Feld konnten sie so eine Außenseiterposition einnehmen, die wenig Aufmerksamkeit auf sich zog, kein Prestige in der literarischen Öffentlichkeit versprach und gerade deshalb einen genauen Blick auf die Kräfteverhältnisse im Zentrum der kulturellen Produktion erlaubte.⁹ In den *Mémoires* wurde ebendiese Außenseiterposition in raffinierter Weise aufgegriffen und dadurch gespiegelt, dass der Paratext das Buch als illegales Produkt aus der Halbwelt der Hausierer inszenierte.

⁸ Der vorliegende Aufsatz führt, so gesehen, in fragmentarischer Weise die Geschichte der Zusammenhänge von Literatur und Konversation fort, die Gerhard Penzkofer in seinen maßgebenden Arbeiten zum heroisch-galanten Roman untersucht hat (cf. insbesondere Penzkofer 1997). Caylus und die Société du Bout-du-Banc nehmen insofern eine Gegenposition zur barocken Exklusivität ein, als sie die Möglichkeit kommunikativer Vollkommenheit von vornherein ausschließen und stattdessen, wie weiter unten gezeigt wird, eine ‚Poetik des Ephemerens‘ entwickeln.

⁹ Zur Theorie des literarischen Feldes cf. Bourdieu 1991 und 1992. Bekanntlich identifiziert Bourdieu das späte 19. Jahrhundert als Hauptphase der Verselbständigung des literarischen Feldes; das Zeitalter der Aufklärung erscheint in seiner Darstellung wie eine Art von ‚leerer‘ Übergangszeit zwischen dem „premier champ littéraire“ im 17. Jahrhundert (cf. Viala 1984: 13-176) und der von ihm betrachteten Periode. Diese Lücke zwischen Klassik und Moderne ist von der Forschung bisher nur unzureichend geschlossen worden.

II.

Das Thema der Kolporteure war freilich nicht nur deshalb von Caylus und seinen Co-Autoren gewählt worden, weil es einen ungewöhnlichen Blick auf bestimmte Bereiche des literarischen Lebens ermöglichte. Die Leser und Leserinnen, die 1748 die *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* kauften, verbanden mit dem Titel des Bandes einen Skandal, der zwei Jahre zuvor seinen Anfang genommen hatte, wegen seines juristischen Nachspiels noch lange Gegenstand des Pariser Klatsches war und zuletzt als ‚Travenol-Affäre‘ Eingang in die Voltaire-Biographik fand.¹⁰ Für Frankreichs berühmtesten und umstrittensten Autor war 1746, nach zwei vergeblichen Versuchen, die Erfüllung eines alten Traumes in greifbare Nähe gerückt: die Aufnahme in die Académie Française. Voltaires Bemühungen, die vom Hof unterstützt wurden, riefen wie üblich die große Schar seiner Gegner und Neider auf den Plan, darunter auch den Lyriker und Librettisten Pierre-Charles Roy. Dieser brachte Anfang des Jahres eine Broschüre mit zwei älteren Texten in Umlauf, in denen er Voltaire als flatterhaften, der Akademie unwürdigen Heuchler denunzierte: die Verssatire *Triomphe poétique* (1736) sowie ein kurzes Pamphlet, den *Discours prononcé à la porte de l'Académie française par M. le directeur, à M**** (1743).¹¹ Beide Schriften konnten die erfolgreiche Wahl am 2. Mai 1746 nicht verhindern, trafen jedoch die ausgeprägte Eitelkeit des neuen *Immortel* anscheinend an ihrer empfindlichsten Stelle. Voltaire reagierte ebenso wütend wie unnachgiebig. Auf seine Anzeige hin führte die Pariser Polizei in den folgenden Monaten mehrere Razzien gegen die Buchhändler und Kolporteure der Stadt durch; ja, der Zorn des späteren Streiters für Toleranz und Glaubensfreiheit ging so weit, dass er sich persönlich an mehreren Observationen, Durchsuchungen und Verhaftungen beteiligte. Unter den Verdächtigen befand sich auch ein Geiger der Pariser Oper namens Louis Travenol, der in seiner Wohnung eine größere Stückzahl von Roys Pamphleten und anderen gegen Voltaire gerichteten Broschüren aufbewahrte, die er offenbar zu verkaufen beabsichtigte. Da er rechtzeitig untergetaucht war, nahm die Polizei kurzerhand seinen vierundachtzigjährigen Vater fest, ein Vorgehen, das wohl nicht unüblich war, Voltaire aber dem Vorwurf aussetzte, aus verletzter Eigenliebe Un-

¹⁰ Alle im Folgenden referierten Daten nach Vaillot 1988: 246-273.

¹¹ Wieder abgedruckt in *Volteriana* 1749: 263-274.

schuldige zu verfolgen und ganze Familien zugrunde zu richten. Nach einigen Tagen wurde der alte Mann wieder freigelassen. Voltaire schien zunächst zu einer versöhnlichen Geste bereit, wechselte jedoch seine Ansicht, als Travenol sich in Bittbriefen, die er aus dem Versteck schrieb, in Widersprüche verstrickte. Der berühmte Autor erhob Klage gegen den Geiger und Kolporteur. Dieser sollte ihm eine Entschädigung von 6.000 Livres zahlen – eine Summe, die Travenol kaum hätte aufbringen können. Allerdings hatte Voltaire seine Rechnung ohne seine Gegner gemacht. Unterstützt von Louis Mannory, einem wohlhabenden Anwalt, der Voltaire wegen einer erlittenen Kränkung verabscheute, forderte Travenols Vater dieselbe Summe als Wiedergutmachung für das Leid, welches ihm zugefügt worden war. Der anschließende Prozess zog sich bis in den Sommer 1747 hin, ging durch mehrere Instanzen und endete damit, dass Voltaire der Gegenpartei 500 Livres Schadenersatz leisten musste, während Travenol zu einer Strafe von 300 Livres verurteilt wurde; alle Broschüren, die in seiner Wohnung beschlagnahmt worden waren, wurden auf Anordnung des Gerichts vernichtet. Voltaire hatte trotzdem nichts gewonnen, im Gegenteil: Zwei Jahre später brachte Travenol zusammen mit Mannory, Roy und anderen eine umfangreiche Sammlung von alten und neuen Pamphleten, Spottgedichten und Anklageschriften heraus, die abermals durch Kolporteure in den Straßen von Paris verbreitet wurde. Gegen das gut fünfhundert Seiten dicke Werk mit dem Titel *Voltariana ou Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet* setzte sich der Geschmähte, der inzwischen am Hof in Ungnade gefallen war, nicht mehr zur Wehr – vielleicht, weil er begriffen hatte, dass der Lärm seiner Feinde seinen Ruhm in Wirklichkeit nur steigerte.

Die Veröffentlichung der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* wenige Monate nach dem endgültigen Urteilspruch war demnach als Kommentar der Société du Bout-du-Banc zur Travenol-Affäre zu verstehen. Dabei war klar, welche Partei Caylus und seine Co-Autoren ergriffen. Schon im Vorwort des Bandes, der im Titel eine parodistische Gegen-Institution zur Académie Française etabliert, wird die ungerechtfertigte Verfolgung der Kolporteure angedeutet. Die versammelten Akten, heißt es hier, seien nichts anderes als „les plaintes présentées au Public par le Corps des Colporteurs“ (iii); es handle sich um eine Auswahl von Unglücksfällen, welche die „meilleures Plumes“ (iv) dieses Standes aufgezeichnet hätten, und man hoffe auf die Unterstützung der „gens du monde“ (v), die nicht selten feindselig gesonnen seien, manch-

mal aber auch Schutz und Hilfe böten.¹² Die im Folgenden wiedergegebenen Texte der angeblichen Kolporteure fügen sich dann konsequent zu einem umfassenden „tableau de leurs misères“ (32) zusammen: Alle Ich-Erzähler (und auch die einzige Ich-Erzählerin), die in den *Mémoires* zu Wort kommen, haben schlechte Erfahrungen mit Polizei und Justiz gemacht; die meisten befinden sich gerade im Gefängnis, als sie ihre Geschichten niederschreiben (cf. 31 f.; 85; 103; 186-188); der Verfasser des letzten Textes, der Plakatkleber Simon Collat, muss sogar eine lebenslange Haft in der Bastille verbüßen (cf. 307-310).

Vergleicht man indes Caylus' Sammelband mit den ein Jahr später publizierten *Volteriana*, so fällt auf, dass die Klagen der Kolporteure nichts von der Schärfe und Unmittelbarkeit der Travenol-Anthologie haben. Während Voltaire dort, wie der Titel bereits erkennen lässt, auf nahezu jeder Seite genannt, beschrieben und zitiert wird – unter anderem auch mit seiner Antrittsrede in der Académie Française¹³ –, spielt er in den *Mémoires* nur implizit eine Rolle. Lediglich die vorletzte Erzählung, *La Male-Bosse, nouvelle Nuit de Straparole*, die Alexis Piron zugeschrieben wird, nimmt den Verfolger der Kolporteure direkter ins Visier; doch erscheint Voltaire in diesem Text, der zu den gelungensten der gesamten Sammlung zählt, als fiktionale Figur eines fiktiven Geschehens. Die folgende Zusammenfassung mag eine genauere Vorstellung von Piron's maliziöser Phantasie vermitteln:¹⁴ Ein berühmter Schriftsteller mit dem vielsagenden und zugleich anagrammatisch verschlüsselten Namen Mathieu Similor¹⁵ gerät an einem verregneten Abend nach dem Theaterbesuch in die Fänge einer alten Kupplerin und einer jungen Dirne namens Manon. Der Dichter zeigt freilich wenig Interesse an erotischen Vergnügungen; denn er ist „un de ces êtres pensans qui se piquent de haute phi-

¹² Alle Seitenangaben im Haupttext, die ohne weitere Angaben versehen sind, beziehen sich hier und im Folgenden auf die *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* (1748); das Vorwort ist mit römischen, der übrige Text mit arabischen Ziffern paginiert. Die Orthographie folgt dem Original, nur die Akzentsetzung ist der modernen Schreibweise angepasst.

¹³ Ihr folgt ein ebenso ausführlicher wie sarkastischer Kommentar (cf. *Volteriana* 1749: 274-292, 302-322).

¹⁴ Piron's *Malle-Bosse* ist auch abgedruckt in *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle* 1994: 467-510. Zur Zuschreibung cf. Jacqueline Hellegouarc'h's Anmerkungen, *ibid.*: 470.

¹⁵ Der Name verweist nicht nur auf die Falschheit und Eitelkeit, die Voltaire laut Piron charakterisiert, sondern enthält in Kombination mit dem Vornamen auch die Buchstaben seines ursprünglichen Namens: mAThiEU similOR = AROUET.

losophie“ (190); sein größtes Vergnügen besteht dementsprechend darin, den beiden Frauen die eigene intellektuelle und moralische Überlegenheit vorzuführen, an der er keine Zweifel hat. Das Gespräch wird unterbrochen, als plötzlich Manons Bruder in der Tür steht. Similor erkennt in ihm einen Buckligen, der ihm tags zuvor eine Broschüre verkauft hat. Der unförmige Höcker des jungen Mannes erweist sich als großer Koffer, der, auf den Rücken geschnallt, als mobiles Versteck und Lager für allerlei illegale Publikationen dient. Der Dichter macht sich nun daran, die in der Kiste enthaltene Ware zu inspizieren. Die ersten Bücher, die ihm in die Hände fallen, sind zwei ältere Publikationen der Société du Bout-du-Banc, der *Recueil de ces Messieurs* (1745) und *Les Fêtes roulantes* (1747). Beide Werke finden natürlich keine Gnade vor Similor; sie sind in seinen Augen nichts weiter als „impertinences qui ne valent pas le papier à sucre qui les couvre“ (210). Die folgenden Schriften werden ähnlich abschätzig kommentiert, ganz besonders Roys Broschüre mit dem *Discours prononcé à la porte de l'Académie française*, deren Anblick den Dichter so sehr aufbringt, dass er sie kurzerhand ins Feuer wirft (cf. 221). Zuletzt zieht Similor eine ganz neue Publikation aus dem Koffer: ein *Nouveau supplément du Grand Dictionnaire historique de Moréri*, datiert auf das Jahr 1801. Der Schriftsteller ist entzückt von dieser Erfindung, die, wie er die anderen belehrt, einen „[b]eau cadre“ bilde, „à dire bien des vérités en face à des vivans supposés morts“ (226). Sein Lob schlägt jedoch in blanke Wut um, als er über sich selbst lesen muss, er sei ein „[é]crivain superficiel & fleuri“ (230) gewesen, der schon zu Lebzeiten in Vergessenheit geraten sei, weshalb man seine genauen Todesumstände nicht kenne (cf. 231 f.). Nach dieser Lektüre hat Similor nur noch einen Wunsch, nämlich die gesamte Auflage des fiktiven Lexikons zu vernichten; allerdings hindert ihn sein großer Geiz daran, die zweihundert Exemplare aufzukaufen. Er beschließt stattdessen, die Bücher dem Kolporteur zu entwenden. Scheinbar zum Scherz bindet er sich den Koffer auf den Rücken und führt der kleinen Gesellschaft seine Schauspielkünste als Buckliger vor. Doch genau in dem Moment, in dem er sich davonstehlen will, wird die Wohnung von der Polizei gestürmt, die auf der Suche nach einem buckligen Kolporteur ist. Similor kann sich aus der misslichen Lage nur dadurch befreien, dass er den Polizeioffizieren fünfzig Pistolen Bestechungsgeld zahlt. Es ist kein Zufall, dass die Summe

genauso hoch ist wie die Entschädigung, die Voltaire am Ende des Travenol-Prozesses aufbringen musste:¹⁶ Denn tatsächlich handelt es sich bei den Polizisten um verkleidete Kolporteure, „qui avoient de justes sujets d'en vouloir à Similor“ (240): Alles, angefangen bei der Begegnung mit dem buckligen Kolporteur, war ein abgekartetes Spiel, um sich am Verfolger der Buchhändler zu rächen; der Dichter ist, wie er am Ende selbst erkennen muss, Opfer eines Streichs geworden, der nur deshalb gelingen konnte, weil seine Selbstverliebtheit und sein Dünkel ihn blind gemacht hatten.

Die Bezüge zwischen dieser imaginären Revanche und den realen Ereignissen der Travenol-Affäre sind unübersehbar, doch gerade die markierte Fiktionalität der Erzählung zeigt, dass Piron, anders als die Autoren der Spottgedichte und Pamphlete in den *Voltariana*, seinen Angriff auf einer übergeordneten Beobachterebene führt. Die Mystifikation der Kolporteure in *La Male-Bosse* gleicht einem Theaterstück, in dem zwei diametral entgegengesetzte Zonen des literarischen Feldes aufeinanderprallen: sein innerstes Zentrum und seine äußerste Peripherie. Während Similor (und mit ihm Voltaire) sich selbst als bedeutenden Dichter-Philosophen inszeniert, als „le grand scrutateur du cœur humain“ (199), vermögen die Kolporteure in den Büchern, die sie verkaufen, nur die Waren zu erkennen, mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdienen. Der Schriftsteller liebt das sublime Register – und noch mehr die Bewunderung:

Aussi, vice, vertu, cœur, esprit, crime, innocence, vertueux, coupable, sont mes termes favoris, mes Écrits publics & familiers; ils sont sans cesse au bout de ma plume & sur le bord de mes lèvres; car, Mademoiselle [d.i. Manon], soit dit en passant, il est bon que vous sachiez que vous êtes ici avec quelqu'un que vous avez peut-être cent fois lu & admiré. (199 f.)

Den ambulanten Händlern sind solche Selbstdarstellungen fremd; sie interessiert allein die Frage, ob die Bücher der Dichter Abnehmer finden. So erinnert sich die Alte, die früher selbst als Kolporteurin tätig gewesen war, an einen dicken Abbé, welcher der „Père nourricier“ ihres Standes gewesen sei und sie mit bester Ware versorgt habe: „Dis donc, ma nièce,“ fragt sie Manon, „t'en souvient-il de ses *Lettres Philosophiques*, de son *Réservatif*, & de sa belle *Épître à Iranie*? Comme cela se vendoit bien!“

¹⁶ 1 Pistole entspricht 10 Livres. Cf. Vaillot 1988: vi.

(203 f.; Kursivierungen R. F.) Die Tante bringt hier freilich einiges durcheinander; ausgerechnet dem Abbé Desfontaines, dem wenige Jahre zuvor verstorbenen Intimfeind Voltaires, schreibt sie dessen Werke zu und verballhornt dabei auch noch ihre Titel.¹⁷ Manon korrigiert sie und deckt auf diese Weise die Doppelmoral des großen Autors auf; denn auch dieser bediente sich der Kolporteur, um all jene Texte bekannt zu machen, die die Zensur nicht passiert hätten:

Mon Dieu, ma chère Tante, [...] vous vous trompez, & lourdement, ces Livres-là nous venoient de toute autre main; nous n'en avons jamais vu ni connu l'Auteur, c'étoit un de ces Confidens qui nous les apportoit, & il s'en falloit tout que ce tiers-là ne fût ni si gros ni si gras que M. l'Abbé.¹⁸ (204)

In Piron's Darstellung erscheint die elitäre Rolle der ‚neuen‘, modernen Autoren, die die Ausdifferenzierung des literarischen Feldes mit sich bringt, gleichsam affiziert von der materiellen, auf Handel und Gewinn ausgerichteten Sphäre der Kolporteur. Das Zentrum der kulturellen Produktion steht nicht für sich allein. Es gibt keine autonome, hehre Kunst für die Ewigkeit, jede Mitte ist eng verflochten mit den vielfältigen, anonymen Zonen der Peripherie, von denen sie umgeben ist, auch wenn dies gern verdrängt und geleugnet wird. Umgekehrt werden die ambulanten Buchhändler, die weit unten in der gesellschaftlichen Hierarchie stehen, von Piron in einer Position der moralischen und narrativen Überlegenheit gezeigt, die den intellektuellen Führungsanspruch Voltaires, seine Kunst, die öffentliche Meinung zu beherrschen und zu formen (cf. Lepape 1994), als egoman, anmaßend und heuchlerisch entlarvt. So stehen sich – unabhängig vom fiktiven Triumph der Kolporteur – in *La Male-Bosse* bis zuletzt zwei Vorstellungen literarischer Kommunikation unversöhnlich gegenüber, die symptomatisch sind für den Umbruch im kulturellen System um 1748: Während auf der einen Seite Similor/Voltaire das Konzept einer ‚großen‘ Kunst repräsentiert, welche die

¹⁷ Cf. dazu auch den Kommentar von Jacqueline Hellegouarc'h in *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle* (Hellegouarc'h 1994: 471).

¹⁸ Auf Voltaires Magerkeit wird in der Erzählung auch an anderer Stelle angespielt: Im fiktiven Artikel des *Dictionnaire historique* heißt es am Ende ironisch, Similor könnte, „par son trop d'embonpoint“, an einem Schlaganfall gestorben sein (*Mémoires de l'Académie des Colporteurs* 1748: 232).

Welt verändern möchte und die Zeiten überdauern soll,¹⁹ verkörpern die Kolporteure auf der anderen Seite die Idee, dass die Literatur nur eine ‚kleine‘, ephemere Kunst sei, die sich dem Moment verdankt und auf diesen bezogen ist. In der Perspektive der ambulanten Buchhändler, die Piron in seiner Erzählung evoziert, sind literarische Werke nichts anderes als Waren, die hergestellt werden, deren Sinn darin liegt zu zirkulieren und deren Wesen es ist, sich allmählich zu verbrauchen, um Platz für andere Waren zu machen. Und weil diese Waren – diese Texte – Teil eines offenen und zumindest virtuell unabschließbaren Handels- und Kommunikationsflusses sind, sind sie, wie die Worte eines Gesprächs im Salon, in ihrer Form schnell, unvollkommen und vergänglich.

III.

Diese Poetik des Ephemerens²⁰, die Piron in *La Male-Bosse* andeutet, wird in den übrigen Texten der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* in immer neuen Variationen durchgespielt und entfaltet. Schon in der Einleitung des Bandes, der *Idée générale de la Société des Colporteurs, nécessaire à l'intelligence de cet Ouvrage*, die wahrscheinlich aus Caylus' Feder stammt, wird die Welt der Literatur als in ständiger Bewegung begriffen beschrieben. Sobald ein Buch die Druckerpresse verlassen habe, setze der Stand der Kolporteure alles daran, es zu verbreiten:

[C]est alors qu'un intérêt général animant tout le Corps, un Ouvrage ne tient point du pied à terre, & qu'il se trouve pour ainsi dire enlevé dans la minute; tout le Corps travaillant avec ardeur pour le faire *aller*. (4, kursiv im Original)

Die ‚Akten‘ der Kolporteurs-Akademie sind als paradigmatische Bestandteile dieser dynamischen Sphäre modelliert. Sie stellen dementsprechend weniger die Lebenswirklichkeit der Buchhändler dar (auch wenn es eine Reihe von Realitätseffekten gibt, die ihren Alltag veranschaulichen²¹) als das System der Literatur um 1748, das in der Optik der

¹⁹ „[V]ous ne savez pas come moi, ce que c'est que d'avoir maille à partie avec la postérité“, erklärt Similor dem Colporteur (ibid: 212).

²⁰ Kris Peeters spricht im Zusammenhang mit Caylus' Sammeltexten von einer „esthétique de la simplicité, de la nature primitive, du trait peu élaboré“ (Peeters 2004a: 13).

²¹ Dazu zählt u.a. die Erwähnung von konkreten Orten, an denen Buchhändler anzutreffen sind: etwa die Place de la Sorbonne (*Mémoires de l'Académie des Colporteurs*

Société du Bout-du-Banc in erster Linie von repetitiven Textmechanismen und auf Gewinn ausgerichteten Marktgesetzen bestimmt wird. Zugespitzt formuliert: Die literarische Kommunikation repräsentiert sich selbst, das heißt ihr Funktionieren und ihre Gesetzmäßigkeiten. Für die Erzeugung dieser Selbstreflexivität nutzen Caylus und seine Co-Autoren vor allem ein – naheliegendes – Darstellungsmittel: die Parodie.²² Wie erfinderisch und virtuos in den *Mémoires* Verfahren der distanzierenden Nachahmung und Übertreibung, der polemischen Verformung und des ironischen Zitats eingesetzt werden, soll im Folgenden eine genauere Analyse der ersten und der letzten der neun ‚Abhandlungen‘ verdeutlichen.²³ Beide sind aller Wahrscheinlichkeit nach von Caylus selbst verfasst.²⁴

Der Titel des Textes, der den Band eröffnet, lautet *Voyages d'un Cul-de-jatte, colporteur*. Wie der grobe Ausdruck „Cul-de-jatte“ andeutet, ist der Ich-Erzähler, der hier seine Geschichte niederschreibt, ein beinloser Krüppel, der in einer Holzschale mit Hilfe zweier kurzer Krücken durch die Straßen von Paris rutscht. In seinem Fortbewegungsmittel hat er die Broschüren und Raubdrucke versteckt, mit denen er handelt. Cubas – so

1748: 13, 15, 18), die Charniers des Saint-Innocents, vor denen die öffentlichen Schreiber ihre Dienste anboten (ibid.: 139 f.) oder die Straßen rund um die Comédie-Française (Rue de Buci, Rue de Seine; ibid.: 189 f.). Zur historischen Perspektive cf. Darnton 1978 und Gersmann 1996.

²² Zur Verwendung parodistischer Verfahren in *Les Étrennes de la Saint-Jean* und anderen Sammelbänden der Société du Bout-du-Banc cf. auch Peeters 2004b. Die *Mémoires* werden hier allerdings nur kurz gestreift (cf. ibid.: 254 f.).

²³ Der Band enthält neben der einleitenden *Idee générale* die folgenden Texte: (1) *Voyages d'un Cul-de-jatte, Colporteur* (mit drei weiteren eingelegten Erzählungen: [1a] *Histoire du Sorcier Galichet*, [1b] *La Toilette, ou les Arrests du Destin*, [1c] *Podamir & Christine. Nouvelle Russienne*); (2) *Histoire du sieur Boniface*; (3) *Histoire de Catherine Cuisson qui colportoit*; (4) *La Reine de Congo, Tragédie, donnée, autant qu'il a été possible, par Extrait, avec l'Histoire de l'Auteur par rapport à la pièce*; (5) *Manuscrit perdu*; (6) *Lettre de Jean Loncuart à M. D. L. B.*; (7) *La Male-Bosse, nouvelle Nuit de Straparole*; (8) *Mémoire de Simon Collat, dit Placard, Maître Afficheur, Donneur d'Avis, & Juré-Crieur des choses perdues*.

²⁴ Madame de Graffigny berichtet von Gerüchten, dass Caylus der Autor der *Histoire de Catherine Cuisson qui colportoit* (also der vierten Geschichte) und vielleicht auch der *Voyages d'un Cul-de-jatte, Colporteur* (der ersten Geschichte) sei. Wie im Folgenden noch gezeigt wird, kann aber auch der letzte Text, *Mémoire de Simon Collat* mit großer Wahrscheinlichkeit dem Ideengeber des gesamten Werks zugeschrieben werden. Wer die anderen Autoren waren, bleibt unklar. Das Verhältnis zwischen Caylus und Mademoiselle Quinault hatte sich 1745 verschlechtert (cf. Curtis 2000: 50 f.).

sein Name – beginnt seinen Lebensbericht mit einem Lob des Reisens, welches sogleich alle Romane, die sich dieser Erzählfolie bedienen, herbeizitiert:

Rien n'est plus capable de former l'esprit que les Voyages, c'est une vérité reconnue de tous les tems, & les Voyages ont été toujours regardés comme une des parties les plus essentielles de l'éducation. (5)

Doch schon im nächsten Absatz wird dieser Topos, der sich platter wohl kaum formulieren lässt, demontiert. Für Cubas lässt sich nämlich die Reflexion, zu der das Reisen verhelfen sollte (und, nebenbei bemerkt, auch das Lesen), nur durch größtmögliche Langsamkeit erreichen:

Peut-être ai-je obligation à la nature de m'avoir mis hors d'état d'aller aussi vite que les autres. J'ai moins voyagé, c'est-à-dire que j'ai parcouru moins de pays; mais j'ose dire que j'ai vu plus de choses, puisque la lenteur de ma marche m'a donné le tems de voir tout ce qui se pouvoit voir dans les lieux où j'ai passé. (6)

So schreitet Cubas' Erzählung konsequent im Schneckengang voran. Mit zehn Jahren gelingt es ihm erstmals, die Place de la Sorbonne zu umrunden (cf. 13); als er etwas älter ist, beschließt er, ganz Paris zu bereisen (cf. 14), doch kommt er nur wenige Meter weit, bis in die rue Saint Jacques, wo er bei einem Drucker namens Viquette Unterschlupf findet (cf. 15). Von da an geschieht immer weniger; der erzählte Raum schrumpft auf die wenigen Quadratmeter der Druckwerkstatt zusammen; und mit geradezu beckettischer Redseligkeit berichtet Cubas umständlich vom Eheleben seines neuen Herrn, von vorübereilenden Abbés, die seine Dienste nutzen, um Liebesbriefe zu verschicken, und von den eigenen, vergeblichen Bemühungen, das Herz der Tochter des Druckers für sich zu gewinnen (cf. 15-28). Die Schilderung eines nächtlichen Missgeschicks bildet den einzigen Höhepunkt seiner Erzählung: Ninon, die verehrte Tochter Monsieur Viquettes, verwechselt Cubas, der in seiner Schale unter ihr Bett gekrochen ist, mit ihrem Nachtgeschirr; der kleine Krüppel wird mit der Nase gegen den Topf gestoßen, dessen Inhalt sich in den benachbarten Lagerraum ergießt und einen ganzen Stapel druckfrischer Papierbögen vernichtet. Cubas wird daraufhin auf die Straße gesetzt, beginnt als Kolporteur seinen Lebensunterhalt zu verdienen und endet im Gefängnis, weil eines der Bücher, mit denen er handelt, im Verdacht steht, jansenistisches Gedankengut zu verbreiten.

Cubas' Nicht-Reisen stellen nicht nur die extreme Mobilität der Protagonisten in den traditionellen Abenteuerromanen auf den Kopf; sie wirken auch wie eine besonders übertriebene Realisierung des pikaresken Erzählmodells, das selbst seit seinen Anfängen immer schon parodistische Züge aufweist. Die subjektive Froschperspektive des ‚halben Außenseiters‘ (cf. Guillén 1971) ist in Caylus' Text gewissermaßen übererfüllt: Vom Boden aus – also aus der vertikalen Nahperipherie – vermag der kleine Krüppel „mieux qu'un autre mille choses plaisantes“ (18) zu sehen. Die Handlungsarmut seiner Erzählung unterminiert aber auch die aktionsreiche Konkretion pikaresker Geschichten. Spätestens als Cubas in die Druckwerkstatt Monsieur Viquettes eingezogen ist, wird deutlich, dass der gesamte Text nicht – so wie etwa Lesages *Gil Blas de Santillane* – die Vielfalt der sozialen Welt enzyklopädisch abbilden will, sondern allein auf die Fülle der Bücher bezogen ist, die die große Stadt Paris hervorbringt. Die burleske Nachttopf-Episode wird in dieser Perspektive als ein derber metatextueller Kommentar lesbar, der dem Leser unmissverständlich die karnevaleske Dimension des gesamten Buches signalisiert: Was er in den *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* zu lesen bekommt ist – in drastischer Metonymie – nicht viel mehr als „heitere Materie“ (Bachtin 1998: 377).

Den Beleg für diese Trash-Ästhetik *avant la lettre* liefern die drei Texte, die Cubas bei seiner Verhaftung angeblich aus seiner Schale gerettet hat und die er im Folgenden abdrucken lässt: „[I]l y a quelque morceaux imparfaits“, gibt er gleich zu Beginn zu bedenken. Die ersten beiden Texte sind Zaubergeschichten, könnten aber unterschiedlicher nicht sein. In der *Histoire du Sorcier Galichet* (32-45) muss der Erzähler mit eigenen Augen mitansehen, wie seine Frau die Gestalt eines Lesepults annimmt, während die kleine Broschüre, aus der sie eben noch las, zu einem „gros infolio du Dictionnaire de Chomel“ (43) anschwillt. Das dicke Buch, das in Wahrheit der Liebhaber der Frau ist, springt auf das Pult und reitet auf ihm quer durch das Zimmer. Als der Erzähler diese extreme Form der Bibliophilie verhindern will, wird er von seinem Schwiegervater, dem bösen Hexer Galichet, eine Zeit lang in ein Klistier verwandelt. Kein Text könnte weiter von dieser Drastik entfernt sein als die folgende Geschichte: In *La Toilette, ou les Arrests du Destin* (47-54) wird die galante Verspieltheit des Rokoko auf die Spitze getrieben. Zwei befreundene Feen werden zu einem Ball eingeladen: Die eine – ihre Name ist Souveraine – will die andere, die Discrete heißt, noch ein bisschen

hübscher machen, als sie schon ist. Das Problem ist, dass ihre Freundin „toujours charmante“ erscheint, „indépendamment de tout agrément extérieur“ (50). Kann man die Perfektion perfektionieren? Der überlegenen Fee gelingt das Wunder, indem sie aus einem schlichten Haarband einen sich ständig wandelnden Naturschmuck zaubert.

Souveraine s'approche, le ruban semble s'agiter; trois fois elle le touche du bout du doigt, & trois fois le ruban prend les formes les plus agréables: tantôt il forme un papillon, tantôt une rose; sa couleur devient plus vive & plus brillante, il se place de lui-même dans tous les endroits qui lui sont favorables. (52)

Fast scheint es, als habe Caylus ein literarisches Äquivalent zu den süßlichsten Gemälden François Bouchers schaffen wollen. Der rhetorische Aufwand der Darstellung und die Künstlichkeit der erzählten Welt wirken freilich so übertrieben, dass sie ins Karikatureske umschlagen. So anmutig die Metamorphosen des Haarbandes auch sind – eine belanglosere Handlung lässt sich kaum vorstellen. Indem der Text sich selbst als ätherisches Nichts darbietet, wird die Exklusivität aristokratischer Verfeinerung, die die *contes de fées* der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts inszenieren, als ebenso klischeehafte wie bedeutungslose Geste bloßgestellt. Der Diskurs der Galanterie vermag nur ein lebloses Puppenspiel hervorzubringen. In eine ähnliche Richtung zielt auch die letzte Erzählung aus dem Fundus des verkrüppelten Kolporteurs. In *Podamir & Christine, Nouvelle Russe* (55-75) parodiert Caylus die empfindsame Liebesnovellistik. Ein russischer Höfling namens Podamir verliebt sich in eine schöne Hofdame, die Christine heißt. Das Gefühlschaos im Herzen des Protagonisten wird zunächst mit größter Ausführlichkeit beschrieben (cf. 61-63); als jedoch die Perspektive zur Geliebten wechselt, bricht der Text plötzlich ab (cf. 63). In einem kursiv gesetzten Kommentar wird erklärt, das russische Originalmanuskript aus dem 16. Jahrhundert, welches als Vorlage für die dargebotene Übersetzung diene, sei an verschiedenen Stellen von einem Papagei beschädigt worden, den Elisabeth I. nach Schottland geschickt hatte, um das Idiom der dort ansässigen Bergvölker zu erlernen (cf. 63 f.). Nach dieser merkwürdigen Erläuterung stellt der fiktive Übersetzer völlig zu Recht fest, der bisherige Text sei „passablement décousu, cruellement embrouillé, & ridiculement plat“ (65). Allerdings stellt die Fortsetzung der Liebesgeschichte, die als Resultat der Konjekturen des Übersetzers bezeichnet wird, keine wirkliche Verbesserung dar: Podamir wandelt sich zu einem blasierten Stutzer, der

bei anderen Frauen größere Erfolge hat. Er verlässt Russland, ohne dass dies Christine überhaupt auffiele. Mit ihm gelangt die Überheblichkeit nach Frankreich; gleichzeitig wird in Marseille als weitere Plage die Syphilis eingeschleppt, „& c'est de-là que l'un & l'autre à présent font presque tout le fonds de la Société“ (75). An dieser Stelle meldet sich der „Éditeur“ zu Wort und äußert den Verdacht, der zweite Teil sei nur ein missratener Versuch des Übersetzers, sich aus der Affäre zu ziehen, nachdem er bereits mit dem ersten Teil gescheitert war. Aber nicht nur die verwirrende Kompliziertheit der Gefühlsanalysen, die die Liebesnovellen seit Madame de Lafayette kennzeichnet, wird durch dieses lustvolle Scheitern des Erzählens verspottet, sondern auch die pseudo-philologische Rhetorik romanesker *histoires privées*: So gibt es angeblich eine gelehrte Diskussion über die Gründe, die Podamir zu seiner Abreise bewegten; an den Spekulationen über dieses bedeutende Ereignis seien „[b]ien des savans Critiques“ (70) beteiligt gewesen. Der Erzähler-Übersetzer verweist in diesem Zusammenhang auf einige „Mémoires du fameux Roublousky, troisième Evêque d'Archangel“ (id.), die er umständlich referiert, und führt zuletzt in einer Fußnote ein „Manuscrit de la Bibliothèque des Coptes de Petersbourg“ (73) an, welches eine weitere bedenkenswerte Version der Begebenheit enthalte. Nach einem tieferen Sinn braucht der Leser in diesem narrativen Coq-à-l'âne nicht zu suchen: Es genügt, wenn er sich bei diesem ‚Textspiel‘²⁵ amüsiert und gleichzeitig seinen Blick schärft für die klischeehaften Muster, die das System der Literatur um 1748 prägen.

IV.

Auch der letzte und längste Text der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* ist eine Gattungsparodie. Wie schon der Titel erkennen lässt, nimmt der *Mémoire de Simon Collat, dit Placard, Maître Afficheur, Donneur d'avis, & Juré-Crieur des choses perdues* (241-319) das Konzept der Sammlung beim Wort. Die Form der Akademieabhandlung wird dabei so aufwändig und origi-

²⁵ Zu diesem Begriff cf. Iser 1993: 443-468. Caylus zieht dabei sämtliche Register; denn, wie die Analyse zeigte, werden in seinen Texten intertextuelle Konkurrenzen inszeniert (*agôn*), willkürlich semantische Zusammenhänge gestört (*alea*), Mechanismen der Illusionsbildung reflektiert (*mimikry*) und rezeptive Taumel-Effekte erzeugt (*ilinx*). Die lateinischen und griechischen Begriffe hat Iser aus Roger Caillois' Spieltheorie übernommen.

nell realisiert, dass als Autor eigentlich nur Caylus selbst in Frage kommen kann, der sich seit 1731 mit großem Eifer an der Arbeit der Académie royale de peinture et de sculpture beteiligte und seit 1742 auch Mitglied der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres war.²⁶ Simon Collat berichtet in seiner Denkschrift von der Geschichte seiner Familie, die zugleich die Geschichte eines sehr besonderen Berufes ist: Seit den Anfängen der Menschheit machen die Collats, ihrem sprechenden Namen gemäß, nichts anderes, als Plakate zu kleben. Als Beleg wird zunächst eine historiographische Quelle zitiert, welche die gesamte Genealogie der Collats von der biblischen Urzeit bis zum 16. Jahrhundert ausbreitet. Die angeblichen Autoren des umfangreichen Dokuments, das sich im Familienarchiv der Collats befindet, sind vier der größten Humanisten Frankreichs: Guillaume Budé, Pierre Duchâtel, François Vatable und Henri Estienne. Was Caylus in diesem fast zwanzig Seiten langen Pastiche einer gelehrten Abhandlung aus der Zeit der Renaissance dann darbietet, ist ein wahres Feuerwerk witziger Ideen, geistreicher Verformungen und hellsichtiger Beobachtungen.

Der Stammvater der Collats, Caïn, war am Turmbau zu Babel beteiligt und erleichterte mit seinen Aushängen die Kommunikation unter den Arbeitern. Zwar konnte die Bildsprache der „Affiches hiéroglyphiques“, die Caïn hierfür entwickelte, die sprachliche Verwirrung nicht verhindern, doch lehrte sie, „sans passer par l'intervalle des sons, [...] l'art de se reconnoître toujours, & de converser encore ensemble sans se parler“ (246). Im weiteren Verlauf wird eine umfassende Pseudo-Geschichte der Plakatkunst erzählt, die quer durch die Epochen und die Kulturen geht. Unter anderem machte ein Collat am Mastbaum der *Argo* mit seinen Aushängen Medeas Warnungen publik (cf. 249 f.); ein anderer schlug überall im alten Rom die Zwölftafelgesetze an (cf. 258); ein dritter fertigte für die Armeen Konstantins des Großen die Fahnen mit dem Christusmonogramm (cf. 269). Auf die Collats gehen alle möglichen Erfindungen der Antike und des Mittelalters zurück, die mit der Materialität des Buches zusammenhängen: etwa das Codex-Format, die Lederbindung und die Unterteilung von Texten durch Initialen und Miniaturen (cf. 271-273).

Das Geschichtswerk der Humanisten wird anschließend durch Simons Familienchronik des späten 16. und 17. Jahrhunderts ergänzt. Man

²⁶ Cf. Fußnote 3 des vorliegenden Aufsatzes.

erfährt, dass die Collats während der Religionskriege und der Fronde im Auftrag diverser Parteien Bekanntmachungen plakatierten, dass sie zur Verbreitung der *Mazarinades* beitrugen und auch Almanache, Rätsel und Beerdigungsanzeigen herausgaben (cf. 282-296). Zur Kategorie des derben Schwanks gehört dagegen die Begebenheit, die dem fiktiven Autor eine lebenslange Einkerkierung in der Bastille einbrachte (cf. 299-310). Für einen gehörnten jungen Mann hatte Simon einen kunstvollen Anschlag entworfen, mit der Überschrift „Chienne perdue“ (305, im Original kursiv und in Versalien) und einer Beschreibung der vermissten Ehefrau, deren Name in Form eines Akrostichons verraten wurde. Unglücklicherweise war der Geliebte der Gesuchten ein mächtiger Magistrat, der Simon verhaften und verurteilen ließ. In der Bastille versucht Simon dennoch sein großes Lebensprojekt weiterzuverfolgen, nämlich die Erstellung einer „liste générale & raisonnée de tout ce qui s’affichoit dans le Royaume, & même dans les Pays Étrangers“ (297). Als Anhang der Abhandlung sind einige merkwürdige „Affiches de Paris“ (311) wiedergegeben, darunter auch die Anzeige eines „Privilège Exclusif“ (315; im Original in Versalien). Darin wird ein neuartiges Klistier angepriesen, welches so lang und biegsam sei, dass man es auch von Zimmer zu Zimmer einsetzen könne. Ein solches Gerät verspreche, die Behandlung übermäßig schüchterner und empfindlicher Personen in entscheidender Weise zu erleichtern: „La canule, par un effet sympathique, va d’elle-même se placer avec un ménagement & une aménité très-consolante au lieu de sa destination“ (315 f.).

Solche Scherze, die auf den *esprit grivois* der Société du Bout-du-Banc hindeuten, sollten indes nicht dazu verleiten, Caylus’ Text einfach als oberflächliche Spielerei abzutun. Denn bei genauerer Lektüre wird hinter der parodistischen Maske der Pseudo-Denkschrift eines Plakatklebers eine neuartige Seh- und Schreibweise erkennbar, die dem Leser oder der Leserin im wahrsten Sinne des Wortes die Augen öffnet. Mit seiner Geschichte der Aushänge und Bekanntmachungen lenkt Caylus die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt der literarischen Kommunikation, der gewöhnlich wenig Beachtung findet, weil er – so wie die Kolporteure – am Rande steht: gemeint ist die elementare Materialität der Zeichen, die aus dem Zusammenspiel von Papier, Typographie, Vignetten und Illustrationen entstehen. Ebendiese Materialität, die das Thema des Textes ist und von diesem zugleich performativ vorgeführt wird, lässt die Literatur als ein grundsätzlich flüchtiges, bruchstückhaftes und vorläufiges Medi-

um erscheinen. Nicht anders als die Plakate der Collats sind auch die literarischen Texte der Zeit unterworfen: So wie ein Aushang, der an eine Wand geheftet und irgendwann wieder von ihr losgelöst wird, so tritt auch das Werk der Dichter immer nur für eine begrenzte Dauer ins Bewusstsein der Leser.

Caylus hat diese Idee des ephemeren Charakters der Literatur – *seiner* Literatur – auf einer Seite der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* in ein emblematisches Bild gefasst: Der Kupferstich, den er selbst angefertigt hat, zeigt einen Plakatkleber, der mit dem Rücken zum Betrachter auf einer Leiter steht (Abbildung 1). Mit der linken Hand stützt er sich an den Sprossen ab, mit der rechten klebt er eine Bekanntmachung an eine dunkle Mauer; zu seinen Füßen steht ein großer Eimer mit Leim und Pinsel. Auf dem großen Blatt ist der Titel der Publikation zu lesen – aber nur unvollkommen, denn mehrere Buchstaben sind durch die Hand und den Körper des Plakatklebers verdeckt, so dass der Betrachter den Text selbst vervollständigen muss. Der Aushang wirft noch Wellen, das Papier ist noch nicht glattgestrichen, der Leim noch nicht getrocknet. Nach getaner Arbeit wird der Plakatkleber von seiner Leiter steigen. Eine Weile wird das Plakat, wie jedes andere Plakat auch, hängenbleiben; dann wird der Leim sich lösen, es wird heruntergerissen oder überklebt und in jedem Fall vergessen werden.



Abbildung 1: Comte de Caylus, Plakatkleber. In: *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* (1748: 157) (digitalisiert durch Google Books und Oxford Bodleian Libraries).

Bibliographie

- Bachtin, Michail (²1998): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1965]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1991): „Le champ littéraire.“ In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89 (September 1991), 3-46.
- (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Cinq contes de fées dont trois n'ont pas encore paru et deux sont à la troisième édition* (1745). [Paris:] Pissot.
- Contes orientaux, tirés de la Bibliothèque du roy de France* (1743). La Haye [Paris]: o. A.
- Costadura, Edoardo (2006): *Der Edelmann am Schreibpult. Zum Selbstverständnis aristokratischer Literaten zwischen Renaissance und Revolution (Castiglione, Montaigne und La Rochefoucauld, Retz, Chateaubriand, Alfieri)*. Tübingen: Niemeyer.
- Curtis, Judith (2000): „Mademoiselle Quinault and the Bout-du-Banc: a reappraisal.“ In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Vol. 8, 35-56.
- Darnton, Robert (1978): „The World of the Underground Booksellers in the Old Regime.“ In: Ernst Hinrichs, Eberhard Schmitt, Rudolf Vierhaus (Hg.): *Vom Ancien Régime zur Französischen Revolution. Forschungen und Perspektiven*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 439-478.
- Féeries nouvelles* (1741). La Haye [Paris]: o. A.
- Fumaroli, Marc (1995): „Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions.“ In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Vol. 139, Vol. 1, 225-250.
- Gersmann, Gudrun (1996): „Le monde des colporteurs parisiens de livres prohibés 1750-1789.“ In: Roger Chartier, Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe (XVIe-XIXe siècles)*. Paris: IMEC Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 37-47.
- Gougeaud-Arnaudeau, Simone (2010): *Le comte de Caylus (1692-1765), pour l'amour des arts*. Paris: L'Harmattan.
- Guillén, Claudio (1971): „Toward a Definition of the Picaresque [1962].“ In: Claudio Guillén: *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 71-106.

- Hellegouarc'h, Jacqueline (2004): „Un atelier littéraire au XVIII^e siècle: la société du Bout-du-Banc.“ In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Vol. 104, 59-70.
- (2006): „Notes sur Caylus et l'écriture collective au XVIII^e siècle.“ In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Vol. 106, 405-422.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* [1991]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lepape, Pierre (1994): *Voltaire le conquérant. Naissance des intellectuels au siècle des Lumières*. Paris: Seuil.
- Le Pot-pourri, ouvrage nouveau de ces Dames et de ces Messieurs* (1748). Amsterdam [Paris]: Aux dépens de la Compagnie.
- Les Écossaises ou les Œufs de Pâques* (1739). Troyes: Oudot.
- Les Étrennes de la Saint-Jean* (1738). Troyes: Oudot.
- Les Fêtes roulantes et les regrets des petites rues* (1747): o. A.
- Les Manteaux* (1746). La Haye [Paris]: o. A.
- Lilti, Antoine (2005): *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard.
- Mémoires de l'Académie des Colporteurs* (1748). [Paris:] De l'Imprimerie ordinaire de l'Académie.
- Nouvelles françaises du XVIII^e siècle* (1994). Bd. 1: *De Voltaire à Voisenon*. Hg. von Jacqueline Hellegouarc'h. Paris: Librairie Générale Française.
- Peeters, Kris (2004a): „Introduction: Caylus, ou l'affectation de la simplicité.“ In: Nicholas Cronk, Kris Peeters (Hg.): *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*. Amsterdam, New York: Rodopi, 7-14.
- (2004b): „Contrefaçon contrefaite et parodie. *Les Étrennes de la Saint-Jean* et les recueils badins du Bout-du-Banc.“ In: Nicholas Cronk, Kris Peeters (Hg.): *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*. Amsterdam, New York: Rodopi, 244-261.
- (2004c): „Bibliographie critique du comte de Caylus.“ In: Nicholas Cronk, Kris Peeters (Hg.): *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*. Amsterdam, New York: Rodopi, 277-363.
- Penzkofer, Gerhard (1997): „Die Konversation als Symptom und Supplement: Thesen zum Verhältnis von Konversation und Roman in der französischen Barockliteratur.“ In: Wolfgang Adam (Hg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Wiesbaden: Harrassowitz, 427-438.
- Quelques aventures des bals de bois* (1745). [Paris:] Dindon.
- Recueil de ces Messieurs* (1745). Amsterdam: Westein.

- Rees, Joachim (2006): *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Vaillot, René (1988): *Avec Mme du Châtelet. 1734-1749 (Voltaire en son temps 2)*. Oxford: Voltaire Foundation/Taylor Institution.
- Viala, Alain (1984): *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Volteriana ou Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet, Sr. de Voltaire, Gentilhomme ordinaire, Conseiller du Roi en ses Conseils, Historiographe de France &c. &c. &c. &c. &c., discutés et décidés pour sa réception à l'Académie Française* (1749). Paris [Amsterdam] o. A.

**« Höhle, die tiefste, schützt » (*Faust II*).
Überlegungen zur Signatur von Höhle und Grotte seit der
Aufklärung**

Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o auguste, ombrose e amare (Eugenio Montale, *Ossi di seppia*).

I.

Höhle und Grotte, die wohl ältesten Symbolräume des Menschen, scheinen von jeher zutiefst ambivalent. Als Orte von Geburt und Tod, Schutz und Bedrohung partizipieren sie von den antiken Mysterien bis zum modernen Marienkult an sakralen Kategorien, wie sie der Volkskundler Paul Saintyves im Nachwort zu Porphyrios' allegorischer Interpretation der Nymphengrotte in der *Odyssee* (XIII, 100-113) als „l'image et le symbole du monde“ (Saintyves 1918: 21) herausgearbeitet hat. In Jahreszeiten- und Initiationsriten zeigt der Gelehrte, „que d'un bout à l'autre, la caverne fut considérée comme la génératrice ou la matrice universelle“ (Saintyves 1918: 56), deren Fruchtbarkeit wohl auch das folkloristische Motiv der Schatzhöhle (cf. Jacoby 2000: IV, 175-178) hervorgebracht hat. In der tiefenpsychologischen Sicht von Gaston Bachelard, der den „grottes d'effroi“ die „grottes d'émerveillement“ (Bachelard 2004: 223) gegenüberstellt und mit Charles Baudouin „un retour à la mère“ (Bachelard 2004: 225) geltend macht, heißt ein Aufenthalt in der Grotte „commencer une méditation terrestre“, „participer à la vie de la terre, dans le sein même de la Terre maternelle“ (Bachelard 2004: 234). Als Eingang zur Unterwelt und zum Reich des Todes („spelunca alta“ bei Vergil, *Aeneis* VI, V. 236) ist die Höhle „un rêve concentré“ (Bachelard 2004: 214); sie birgt sedimentierte Vergangenheit, Wissen um Herkunft und Ursprung. Augustinus beschreibt bekanntlich das Gedächtnis als einen riesigen Ort und als Höhlengewirr mit vielen Räumen: „Ecce in memoriae meae campis et antris, et cavernis innumerabilibus, atque innumerabiliter plenis innumerabilium rerum generibus ...“ (*Confessiones* X, XX, 1) Und schon Vergil weist in der *Aeneis* (VI, V. 893 ff.) den Träumen eine eigene Höhle zu.

Die Höhle bildet den immer gegenwärtigen Gegenpol der chthonischen Faszination zur lichten Weite des Olympischen (cf. Schlesier 1984: 21-32); sie ist Inbegriff der „orphischen“ Versuchung, die Isabel Platthaus nicht erst in der Geschichte der modernen Archäologie gesehen hat (cf. Platthaus 2004: 52). Der „rêve de clarté“ (Bachelard 2004: 276) zeichnet sich ja auch durch seine utopische Komponente, den Widerstand gegen das Organische aus. Es geht nicht nur um die Arbeit am Stein (cf. Bachelard 2004 b: ch. VII), es geht auch um eine reinere Gegenwelt, die dem Höhlenimaginaire seit der Frühromantik eine neue, kontestatorische Dimension verleiht. Es ist bezeichnend, dass die „blaue Blume“ der Romantik bei Novalis einem jugendlichen Höhlentraum entspringt. In einer rezenten Habilitationsschrift über *Rittergräber, Heldenhöhlen* zeigt Dietmar Frenz das Weiterwirken mittelalterlicher und rinascimentaler Höhlenvorstellungen bis in die moderne Comicliteratur (cf. Frenz 2013). Gegenüber solchen Kontinuitätsvorstellungen konnte Platthaus in ihrem Überblick über Unterweltfantasien von Milton und Burke bis zur Romantik gerade die neuen „Attribute des Erhabenen“ (Platthaus 2004: 34) für das entstehende Faszinosum der Unterwelt seit der Frühromantik verantwortlich machen. Das Stichwort des Erhabenen, das seine Auf- und Umwertung zu einer zentralen ästhetischen Kategorie der Moderne bekanntlich Edmund Burkes *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) verdankt, führt zu unserer eigentlichen Fragestellung: Ist die moderne Höhlenfantase vielleicht ungeachtet ihrer scheinbar universellen Zeitlosigkeit ein typisch neuzeitliches Phänomen, das das Aufkommen einer Ästhetik des Schreckens (cf. Zelle 1987) begleitet und in gewisser Weise als regressive Gegenbewegung zur Historisierung, zum Erlebnis der Beschleunigung (cf. Lepenies 1978: 91-130) und zum Paradigma des Fortschritts gesehen werden kann?

Dementsprechend thematisiert das romantische Thema des Bergwerks zu Falun (E. T. A. Hoffmann, J. P. Hebel, Hugo von Hofmannsthal) (cf. Vortriede 1963: 49-54) ja die ewige Jugend des Geliebten, dessen unversehrten und unverwesten Leichnam die längst gealterte Braut nach 50 Jahren entdeckt. In *Voyage au Centre de la Terre* von Jules Verne sind die Protagonisten Zeugen einer intakten vorsintflutlichen Welt im Innern der Erde. In den unterirdischen Wunderwelten verschmelzen im Übrigen natürliche und künstliche Paradiese, die Spaltung in Natur und Kultur scheint zeitweilig aufgehoben. Ähnliches gilt für die labyrinthi-

sche Fantasie der Schauerromantik, in der künstliche und natürliche Szenarien ineinander übergehen. Das unterirdische Labyrinth ist nicht nur ein Ort des Schreckens, sondern auch der Flucht aus geschichtlichen Verstrickungen. Die Höhle wird so zum Schutzraum vor der Moderne und zum Ort alternativer Lebensentwürfe, wie es noch *Les Indes noires* (1864), ein utopischer Bergwerksroman von Jules Verne, dokumentiert. Überaus sympathisch ist in diesem Zusammenhang der frühe „roman philosophique“ des Abbé Prévost, *Le Philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland* (1731-1738), der die spätere Höhlenfantasie des Schauerromans erstmals positiviert und ins Zentrum des Romans stellt. Cleveland ist der uneheliche Sohn Cromwells und muss sich vor dem grausamen Vater mit der Mutter, einer Cleveland, in dem Höhlenlabyrinth von Rumney Hole verstecken. Nach dem Tod der Mutter irrt der junge Held durch die dunkle Höhlenlandschaft, in der er von Lord Axminster, einer Art Mentor und Ersatzvater, am Ende gerettet wird. Mit der Flucht in die mütterliche Höhle, „ein vorweggenommenes Stück Schauerromantik“ (Wolfzettel 2009: 149), aber eben auch ein Stück Idylle, entzieht sich der Held dem geschichtlichen Zugriff des Vaters, bevor er sich später selbst den Verkettungen des Schicksals ausliefert. Dass das Höhlenlabyrinth so zugleich die labyrinthische Lebenserfahrung präfiguriert (cf. Sgard 1986: 52), nimmt der Höhlenfantasie hier nichts von ihrer gegenweltlichen Symbolik.

Die Höhle ist damit Ursprung, Schutzraum und Teil des Lebens. Mit dem Stichwort des Erhabenen ist aber zugleich die neue Landschaftsästhetik aufgerufen, die im Zeichen des Pittoresken und des Erhabenen eine ganzheitlich dialektische Landschafts- und Naturbetrachtung fördert. Grotte und Höhle rücken damit buchstäblich in die Mitte. Sie sind nicht mehr oder nicht mehr primär im lateral-mythischen Gegenbereich angesiedelt, wie in der Antike; sie entführen den Helden nicht in eine Anderwelt, wie der mittelalterliche Roman vom *Tristan* bis zur *Mélusine* und sie sind auch nicht nur rohe Natur, wie noch bei Calderón (cf. Penzkofer 2012: 323-334) oder magische Welten der Vergangenheit, wie bei Sannazaro oder Cervantes. Höhle und Grotte partizipieren jetzt am Lebensentwurf der Protagonisten, deren dunklen Grund sie in Erinnerung rufen. Warum sonst sollte Saint-Preux als Liebender „de caverne en caverne“ (Rousseau 1960: 66) irren, nachdem ihm Julie vorgeschlagen hat, sich in einer Grotte zu treffen? Das scheint die Faszination der Höhle für die Jugendliteratur von Jules Verne über Enid Blyton bis zu dem

jüngsten Erfolgsautor Carlos Ruiz Zafón, dessen letztes Buch der „novelas para jóvenes“, *Marina* (Zafón 1999), die Methoden des Schauerromans übertrumpft. Der junge Held muss die Schrecken des dämonischen Eisenbahntunnels in Barcelona durchleiden, um für die desillusionierte Botschaft des Lebens zu reifen. Die Nähe der Höhle erklärt, warum Benito Pérez Galdós in dem Bergwerksroman *Marianela* (Galdós 1983) den jungen Arzt Golfín, der einen blinden Jungen heilen soll, bei seiner abendlichen Ankunft durch „la petrificación de una orgía de gigantescos demonios“ (Galdós 1983: 17) der Stollen schickt, bevor er das Thema des Sehens und der Höhe anschnidet. Der Arzt muss die Analogie der Bergwerkshöhle mit dem eigenen Ich empfinden – „hallo aquí cierta conformidad de la tierra con mi propio ser“ (ibid.: 25) –, um verantwortlich handeln zu können.

Freilich bleibt doch noch etwas von der Andersheit des traditionellen Höhlenimaginaire haften. Auch als Teil des Ganzen und als Ort unbewusster Ängste und Träume bleibt die Höhle im foucaultschen Sinn ein Heterotopos (cf. Warning 2009), der die Gesetze des Lebens für eine gewisse Zeit außer Kraft setzt, als „wilder“ Ort, aber zugleich als Raum ästhetischer Erfahrung ausgewiesen ist. So dient in *L'Homme sauvage* (1767 und überarbeitet 1784) von Louis-Sébastien Mercier die Höhle wie in Prévosts *Cleveland* als Ort der Zuflucht vor der Geschichte und als idyllischer Ort des wiedergefundenen Naturzustands, der in der Form einer inzestuösen Geschwisterliebe die Rückkehr zur Natur begünstigt (cf. Wolfzettel 2009: 203). Gleichzeitig aber fungiert der Abstieg in die Tiefe auch als Abstieg in das eigene Bewusstsein des Erzählers, der wie später Heinrich von Ofterdingen in seinem (auto)erotischen Unterweltstraum auf der Suche nach sich selbst ist: „Je réfléchis sur moi-même, je m'interrogeai, je sondai l'abyme de mon cœur“ (Mercier 1784: 46), heißt es bei Mercier. Der Abgrund des Herzens ist eine Funktion des Abgrunds der Erde.

Die Stichwörter Selbsterkenntnis und Selbsterforschung scheinen dem Höhlenerlebnis der Moderne ungeachtet seiner motivlichen Varianten besonders angemessen. Chateaubriand beschreibt in *Voyage en Italie* anlässlich des Besuches von Tivoli am 11. Dezember 1803 eine bedeutungsschwere Gewitternacht an der Höhle der Sibylle. Die herbstliche Vision des noch jungen Autors steht im Zeichen einer „apparition“, welche die Kindheit wieder erweckt und eine verlorene Ganzheit, die das Tiefenthema der *Mémoires d'outre-tombe* sein wird, in der Theorie des

„monde composé“ (Chateaubriand 1969: II, 1443) im Innern des Menschen sieht: Das Ich begegnet in der fremden Höhle seiner eigenen Vergangenheit. Émile Zola wird eine entscheidende Szene der Selbstvergewisserung des von Zweifeln verfolgten Priesters in seinem Roman *Lourdes* in die Wundergrotte verlegen (Zola 1965: 3^e Journée, ch. IV). Es ist ungefähr die Mitte des Romans, und ein Gewitter bildet den Hintergrundrahmen für die Zweifel des sich selbst suchenden Ichs. Die gnoseologische Problematik ist sicher nicht völlig neu. Schon Jean d'Arras macht in seiner Version des *Mélusine*-Romans Ende des 14. Jahrhunderts die Höhle des verbannten Vaters der Fee in Northumberland zum Ort der Erkenntnis, an dem der Enkel Geoffrey Aufschluss über seine Herkunft und die Geschichte seiner Familie erhält (Jean d'Arras 2003: 719 ff.). Und Sannazaro schildert in seiner *Arcadia* die Höhle als Ort der Erinnerung an die Tradition und der Wiedergeburt des Helden durch die Aneignung dieser scheinbar verlorenen Tradition (cf. Wolfzettel 2011). Aber erst seit der Spätaufklärung und Romantik scheint das folkloristische Motiv der Schatzhöhle, wie wir es etwa in den grimmischen *Kinder- und Hausmärchen* (Nr. 142) oder in dem orientalischen Märchen von *Ali Baba und den 40 Räubern* finden, zugleich den Schatz der Selbsterkenntnis und Selbstvergewisserung zu meinen, scheint die in zahlreichen Mythen angedeutete Höhlenwohnung auch den Aufschluss über die Selbstwerdung des Ichs anzudeuten. So ist es wohl kein Zufall, dass das gnoseologisch-mythische Drama des *Rings der Nibelungen* von Richard Wagner von Höhlenbildern geradezu durchzogen ist: der einen natürlichen Saal bildenden Felshöhle der *Walküre* (3. Aufzug), der Felshöhle als Ort des Schmiedens im 1. Aufzug des *Siegfried*, der sich öffnenden Höhle des Alberich im 2. Aufzug und der Höhlengruft mit Brünhilde im 3. Aufzug, endlich dem Felsgemach im Vorspiel der *Götterdämmerung*, die aus der Enge der Höhle und der rauschhaften Liebe Siegfrieds den Endpunkt einer Art Höhlentetralogie der Erkenntnis werden lässt. Die mythische Apotheose des Ichs ist ohne den Regress in die Höhle offenbar nicht denkbar. Die zahlreichen Beispiele, die Gaston Bachelard für die „*rêveries du repos*“ (Bachelard 2004: 223) streift – von Sénancour bis Virginia Woolf –, sind nicht zufällig der Moderne entnommen und zeigen, dass die Höhle jetzt anders als in der ‚klassischen‘ Tradition zum verdrängten Anderen aufgeklärter Weltsicht werden konnte. Ein literarästhetischer Zusammenhang mit dem zur Moderne querliegenden Phänomen des Fantastischen scheint nicht ausgeschlossen.

Die Höhle ist mithin Teil der menschlichen, individuellen Topographie geworden. Dass der Gang Orfeos in die Unterwelt in Christoph Willibald Glucks *Orfeo e Eurydice* anders als in der barocken Tradition doch noch glücklich endet, ist nicht nur den sentimental-versöhnlichen Tendenzen der spätaufklärerischen Empfindsamkeit geschuldet, es trägt auch dieser neuen tiefenpsychologischen Einsicht Rechnung. Die traditionelle platonische Lesart, der Hans Blumenberg in *Höhlenausgänge* (cf. Blumenberg 1996) nachgegangen ist, wird dadurch buchstäblich auf den Kopf gestellt. Nicht so sehr um Höhlenausgänge geht es, sondern um Höhleneingänge und die Entdeckung der Wunder der Tiefe. Statt aus der Unwissenheit der Höhlenexistenz an das Licht der Erkenntnis zu treten, wie es noch in *El Criticón* (1651-57) von Baltasar Gracián geschildert wird, bedarf es des Durchgangs durch die Höhle als einer eigenen Form der Erkenntnis, die als initiatische Vorstufe fungiert. Die Rückkehr zur mütterlichen Matrix der Tiefe im Sinne Bachelards, die Begegnung mit dem Stein, erscheint als Voraussetzung der organischen Entwicklung. Erst nach dem Regress in das Höhlenlabyrinth wartet für den Robinson von Michel Tournier das Glücksgefühl der Äolsharfe. In *Les Indes Noires* (1877) kehrt Jules Verne gar das traditionelle Verhältnis um, indem er das unterirdische Coal City zum Siedlerparadies macht und den Ingenieur James Starr als Sternengeist in die Tiefe der Erde holt. Die „Loxodromie“ (Serres 2013) Jules Vernes findet hier ihre äußerste Verdichtung.

II.

In der Höhle erhält das Ich Aufschluss über sich selbst. In *Der Trompeter von Säckingen* (1877) von Joseph Victor von Scheffel, einem folkloristisch verbrämten Schwarzwälder Wunscherfüllungsmärchen vom bürgerlichen Trompeter, der sich in die Tochter seines adligen Herren verliebt und sie dank der Adelung durch den Papst am Ende auch heiraten kann, hat der 10. Gesang des Gangs in die Tiefe eben die genannte gnoseologische Funktion (cf. Scheffel 1877). Die Höhlenlandschaft, in die das Erdmännlein den entmutigten und unerfahrenen Helden führt, ähnelt einem Tempel vergessener Gottheiten; und bevor der Held seine eigene Liebe vollenden wird, kann er in der Tiefe der Tropfsteinhöhle den Steinernen Stillen Mann, der einst die Weisheit der Höhle dem Licht des Himmels vorzog, durch seine Trompete aus dem steinernen Schlaf erlösen: „Bis

die Fülle der Erkenntniß / Und die Lieb' den Steinbarn sprengt“ (X, V. 165-66). Der Erkenntnisprozess wird hier als wechselseitig, dialektisch beschrieben, insofern der Held auch sich selbst von seiner Angst vor der Weite erlöst und reich beschenkt die Höhle verlässt. Der Höhlenschatz besteht in der künstlerischen Bewusstwerdung des Ichs. Der Gang in die Tiefe bildet den Angelpunkt des liebevoll ironischen Versromans über den „Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter“ (cf. Selbmann 1982: 149-153), weil erst durch das Wiederentdecken des Vergessenen die notwendige Ganzheit erreicht wird und die Voraussetzungen für das Gelingen der Traumliebe gegeben sind. Denn der Regress in die naturhaften Paradiese der Unterwelt öffnet das Heimatdrama zugleich für die Weite der Tradition, indem der Held verschiedene Erdwohnungen bei Capri entdeckt, wo die Erdmännlein mit Nereus' Töchtern baden, das heißt, wo einheimische Folklore mit der Welt des antiken Mythos verschmilzt.

Die Vorstellung, „que tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au-dessus de sa tête“, wie es George Sand gegen Ende ihres 1865 in Buchform publizierten Romans *Laura* zusammenfasst (Sand 1865: 134), bleibt fortan nicht an die Erfüllung von Träumen gebunden. In *Laura*, einer in vieler Hinsicht erstaunlichen Vorwegnahme des *Voyage au centre de la Terre* (1864) Jules Vernes,¹ sind die tellurischen und paläontologischen Visionen der Heldin und des Ich-Erzählers „le véritable monde de la splendeur“ (ibid.: 60), eine Art erkenntnistheoretisches Vorspiel der jungen Leute vor dem bürgerlichen Alltag, in dem vom Glanz der Unterwelt, „un monde fantastique où tout serait transparence et cristallisation“ (ibid.: 8), nur „un certain éclat de saphir“ (ibid.: 142) in den Augen der am Ende nurmehr mütterlichen Heldin geblieben ist. Die Höhle spiegelt eine Art negativer Erkenntnis, wie die Südtiroler Grotte, welche die Autorin im ersten Brief (1834) ihrer *Lettres d'un voyageur* beschreibt, um dann fortzufahren: „Je sortis de la grotte, accablé d'une épouvantable tristesse, et je me jetai plus fatigué qu'auparavant à la place où j'avais dormi.“ (Sand 1971: 57) Das Erlebnis der Tiefe und die erlebte Welt wollen nicht zusammenpassen, aber der

¹ *Laura* erschien im Januar 1864 in der *Revue des deux mondes*, der Roman Jules Vernes Ende 1864. Die Frage der Abhängigkeit ist in der Kritik kontrovers diskutiert worden. Gegen die These einer gleichzeitigen, unabhängigen Publikation (cf. Vienne 1969: 101-114) hat Piero Sondolo della Riva den u. E. richtigen Schluss gezogen, „que Jules Verne a été inspiré par la lecture de *Laura* au moment où il imaginait son *Voyagé*“ (Sondolo della Riva 1993: 1111). Cf. auch Vienne 1986: 153-176.

Erzähler kann sich die innere Wandlung auch nicht erklären. Ähnlich in dem ‚roman rustique‘ *Jeanne* (1864), in dem das einfache Mädchen vom Lande als „Isis gauloise“ und „fille des druides transportée dans notre siècle“ (Sand 1978: 170) zur Inkarnation der ‚mütterlichen‘ Fels- und Höhlenlandschaft der Pierre Jomâtres bei Toull aufgewertet wird. Als „une âme poétique sans manifestation, un de ces types purs comme mystérieux, qui semblent faits pour un âge d’or qui n’existe pas“ (ibid.: 170), verkörpert Jeanne das Erhabene („la notion du sublime“, ibid.: 171) der Höhlen. Das in der Stellung einer „belle dormeuse“ des Schäferromans schlafend an einen Felsen geschmiegte Mädchen (ibid.: 187), „la Grande Pastoure“ (ch. XVII), scheint jenes Unbewusste zu verkörpern, das der Höhle eignet, und daher kommt der in Kapitel IV geschilderten, scheinbar zweitrangigen Gewitterszene, in der die junge Heldin mit dem Baron Guillaume de Boussac Schutz in einer Grotte sucht, eine wegweisende Bedeutung zu. Denn das erwachende Begehren des Mannes wird beim Anblick der „silhouette sérieuse et douce comme celle d’une madone“ (ibid.: 79) in eine tiefere, reinere Beziehung gelenkt. Vor dem Verlassen der Höhle „il se trouva, sans savoir comment, assis auprès de Jeanne, et sa main sur la sienne“ (ibid.: 81). Die Szene bereitet auf den Opfertod der sich selbst durch ein Gelübde zur Ehelosigkeit bindenden Heldin vor und stellt zugleich eine wichtige Etappe in den bis zuletzt ambivalenten Gefühlen des jungen Adligen dar. Mit Blick auf Ovids *Metamorphosen* (III, V. 155 ff.) könnte man vielleicht von einer Umdeutung der Dianengrotte im Lichte des romantischen Motivs der Entsagung sprechen. Schon Aktäon verlässt die Höhle hier als ein anderer.

Die Höhle als ein anderer verlassen als beim Betreten: E. M. Forster wird diese katalysatorische Funktion in seinem ungleich bedeutenderen, späten Roman *A Passage to India* (1924) am Beispiel eines scheinbar harmlosen Ausflugs mit unabsehbaren Folgen schildern. Vor dem Hintergrund der prähistorischen Marabar Hills in Nordindien geht es wieder um ein Drama des Verstehens und der Selbsterkenntnis; „one of the greatest modern efforts to write a myth for our time“, „a masterpiece of *understanding*“, urteilt Wilfried Stone (1966: 346), der von der mythischen Weiblichkeit des Höhlenimaginaire von der Spaltung in Gut und Böse in der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausgeht. Tatsächlich verweist der zweite Teil des Romans, *Caves*, zwischen *Mosque* (Teil I) und *Temple* (Teil III), im Unterschied zu Problemen der Religion, Geschichte und Mentalität (in dem noch von England beherrschten Indien), auf das ganz An-

dere der berühmten Höhlenberge, deren Besuch mit Ekel und Sinn- und Wirklichkeitsverlust, „confusion“ (Forster 1979: 153) und „a spiritual silence“ (ibid.: 152) konnotiert ist: „Everything seemed cut off at its roots, and therefore infected with illusion“ (ibid.: 152). Noch vor dem Abenteuer betont der Autor die absolute Fremdheit der „dark caves“ (ibid.: 138), die für religiöses Denken nicht erreichbar seien, „unspeakable“, „older than all spirits“ und „flesh of the sun’s flesh“ (ibid.: 137). Der auf den ersten Blick von kosmisch banalen Signalen des Misslingens vorbereitete Ausflug, den der hilflose und gutwillige Inder Dr. Aziz für seine englischen Freunde organisiert hat, endet in der Katastrophe der Anklage sexueller Zudringlichkeit gegenüber der jungen Miss Adela Queded, die er in die Höhlen begleitet hat. Ihr sprechender Name deutet zugleich die Infragestellung eines ganzen Lebensentwurfs an: Die mit einem Engländer verlobte Heldin, deren Verlobung durch den Höhlenbesuch zerbrochen ist, hatte zunächst den indischen Freund beschuldigt, doch widerruft sie später ihre Anklage während des Prozesses und spricht plötzlich von ihrer damaligen Blindheit in Bezug auf die Höhle („she had been blind to it at the time“, ibid.: 230). Halluzination, unbewusste Sehnsucht der mit ihrem Verlobten nicht glücklichen Heldin, die sich eben beim Betreten der Höhle darüber klar wird: „no, they did not love each other“ (ibid.: 162). Das initiatische Geheimnis der Höhlenlandschaft wird nie gelüftet, aber das existentielle Erlebnis einer unbewussten ‚Tiefe‘ gegenüber „the insipidity of the world“ bleibt bestehen:

Something that she did not understand took hold of the girl and pulled her through. Though the vision was over, and she had returned to the insipidity of the world, she remembered that she had learned. Atonement and confession – they could wait. It was in hard prosaic tones that she said, I withdraw ‘everything’ (ibid.: 232).

Die Botschaft des Romans ist das Nicht-Verstehen, die Unhintergebarkeit des Subjektiven: „the richest and most elusive of Forster’s natural symbols, the Marabar Caves“ stellen nach Martin (1976: 147) bisherige Sehgewohnheiten und Gewissheiten infrage. Die Höhlen sind, wie die gütige, ältere Mrs. Moore an Aziz schreibt, „not a revelation of reality, but a touch-stone by which reality is tested“ (Forster 1979: 161). Sie war schließlich selbst bei der Besichtigung einer der Höhlen beinahe ohnmächtig geworden und hatte einen Albtraum des Ekels erlebt, bei dessen brieflicher Beschreibung sie noch danach „sat, motionless with horror“

(ibid.: 161). Der Höhlenroman wird so zum Manifest des Autors gegen „order“ und „clarity“ (Martin 1976: 146) und die positivistische Illusion einer beschreibbaren Welt, die durch den Höhlenmittelteil gleichsam von innen ausgehöhlt und infrage gestellt wird. Der erschreckende Befund eines Wandels ist aber in den Gang der Handlung nicht integrierbar. Die Begegnung des Ichs mit sich selbst und seinem Unbewussten macht die Höhle zu einem alternativen Raum des ganz Anderen, zu einem Störfaktor oder auch einem Ort der Peripetie.

Nirgends ist dies deutlicher als in der Neufassung des Robinsonstoffs durch Michel Tournier, der dem traditionellen Helden schon im Titel die Hauptrolle zu entziehen scheint und die Handlung in der signifikanten Doppelung von auktorialem Roman und Tagebuch aus dem Bereich der Selbstorganisation und des Überlebens in den der mythischen Selbsterfahrung verlegt (cf. Rimpau 2007). Für Colin Davis ist *Vendredi* „the philosophical novel“ schlechthin (Davis 1988: 7-33). Auf den ersten Blick wird die Bedeutung der Höhle nicht erstaunen, zumal die Repristinierung der Menschheitsentwicklung vom Jäger und Sammler zum Ackerbauer und Viehzüchter den Rekurs auf das Höhlenzeitalter des Romans nahelegt. Aber die Höhle bezeichnet in *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1969) auch den Endpunkt einer notwendigen Regression des Protagonisten, der noch am Ende des Romans gesteht: „je tâtonne à la recherche de moi-même dans une forêt d’allégories“ (Tournier 1972: 231), und sich Stück um Stück in der Entdeckung der mütterlichen Erde der eigenen Körperlichkeit, seiner Sexualität und Nacktheit, „cette expérience de la nudité“ (ibid.: 30), vergewissert. In seinem Nachwort zur Ausgabe von 1972 spricht Gilles Deleuze denn auch von einem „roman expérimental inductif“ (ibid.: 261), dessen „aventure de la profondeur“ (ibid.: 275) in der Beschreibung der Grotte in Kapitel V, wiederum fast in der Mitte des Romans, das Zentrum einer initiatischen Erfahrung bezeichnet und zugleich, wie wir sehen werden, die Überwindung der großen Regression vorbereitet. Erst in dem Augenblick, da Robinson aufhört, den Herrn und Verwalter der Speranza getauften Insel zu spielen, um in dieser eine Art weibliches Gegenüber zu sehen, ist auch die Zeit für die Entdeckung der Tiefe gekommen: „Mais depuis quelques semaines, la grotte se chargeait d’une signification nouvelle pour lui“ (ibid.: 101). Erst jetzt rückt auch die mythische Mittelpunktfunktion der Höhle in den Blick, die ähnlich wie in *A Passage to India* fast genau in der Mitte des Romans liegt:

Située au centre de l'île au pied du cèdre géant, ouverte comme un gigantesque soupirail à la base du chaos rocheux, la grotte avait toujours revêtu une importance fondamentale aux yeux de Robinson (ibid.: 100).

Letzteres aber eben nur im Hinblick auf die nützliche, bergende Funktion, die erst jetzt durch die Neugier für die Tiefe ergänzt wird. Die Entdeckung der Tiefe (der Insel / des Ichs) präfiguriert die Geburt eines „homme nouveau, tout étranger à l'administrateur“ und beinhaltet zugleich das existentielle Wagnis, dass die traditionelle Rolle „disparût pour toujours avant que l'homme nouveau fût viable“ (ibid.: 125). Ausgangspunkt ist die Faszination der Tiefe, für die es in der Romanfassung von Defoe keinen Anhaltspunkt gibt. Der Held entdeckt „un boyau en pente raide où il ne s'était jamais engagé avant ce qu'il appellerait plus tard sa période tellurique“ (ibid.: 102); er versucht sich an die Dunkelheit der Tiefe zu gewöhnen und dem Geheimnis der Insel, „de ce grand corps“ (ibid.: 103), näher zu kommen. Den äußersten Punkt dieser Reise in die Nacht bildet „l'orifice d'une cheminée verticale et fort étroite“ (ibid.: 105), in den sich der Held nackt bis in eine Art Krypta hinuntergleiten lässt. Die „attributs de la maternité“ (ibid.: 107) dieser Rückkehr in den Mutterleib der Erde sind deutlich, schließlich wird der Held in der Krypta einen wabenförmigen „alvéole profond“ (ibid.: 105) entdecken, in dessen Öffnung er sich in foetaler Stellung einfügt: „recroquevilé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds“ erreicht er „une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps [...]“ (ibid.: 106). In visionärer Vergegenwärtigung der verstorbenen Mutter und der eigenen Kindheit erlebt das Ich die Epiphanie der vollkommenen Einheit mit der umgebenden Materie: „Il était cette pâte molle saisie dans une poigne des pierres toute-puissantes. Il était cette fève, prise dans la chair massive et inébranlable de Speranza“ (ibid.: 109). Mariska Koopman-Thurlings (1995: 199) spricht von einer mythischen „deshumanisation“ des im Schlamm badenden Helden.

Aber die Initiation bezeichnet auch eine visionäre Peripetie vom Dunkel zum Licht, von dem erdigen Schmutz der „souille“ zum Mythos des Paraklet. Arlette Bouloumié hat diese auf *Les Météores* vorausweisende Dialektik von Unten und Oben ins Zentrum ihrer mythologischen Exegese gestellt (cf. Bouloumié 1988: 189) und die Entdeckung des Körpers als „co-naissance au sacré“ (cf. ibid.: 229) definiert. Nach der gefährlichen, aber notwendigen Regression, an deren Ende ein neu erwachtes

Interesse für die Sexualität (cf. *ibid.*: 119) steht, sorgen die androgyne Schönheit von Vendredi und die „jeux éoliens“ (*ibid.*: 183) mit dem Fell des mythischen Widders Andoar für den Aufstieg zum Licht und die magische Verwandlung der Materialität in Musik und Klang. „Le grand bouc est mort, mais bientôt je le ferai voler et chanter ...“ (Tournier 1972: 200). Vendredi hatte die Höhle durch die Explosion der dort gelagerten und noch vom Beiboot geretteten Pulverfässer verwüstet (cf. *ibid.*: 190) und die Voraussetzung für die Verwandlung des Eilands in eine Paradiesinsel geschaffen. Die „musique funèbre et pure“ (*ibid.*: 208) bezeichnet „la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts“: „La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar“ (*ibid.*: 209). In bachelardschen Begriffen würde man sagen, dass erst die Erfahrung der „rêveries du repos“ der Erde den Weg zu Aufstieg und Erkenntnis freigemacht haben. Deleuze spricht zu Recht von einem kosmischen Drama, in dem Himmel und Erde einander begegnen. Erst jetzt, nach dem Höhlenabenteuer, ist Robinson reif für eine neue Sicht seines Leibes und eine neue Erfahrung des Anderen, des Gefährten Vendredi und des Schiffsjungen Jeudi, der nach dem Anlegen eines Schiffes mit Robinson auf der Insel bleiben will. Das Nachwort von Deleuze, „Michel Tournier et le monde sans autrui“, legt auf diese existentielle Problematik des im Titel angedeuteten „Autrui“ den eigentlichen Akzent, der den modernen Robinsonroman als kognitive Parabel ausweist.

III.

In keinem Werk von Rang spielt das Höhlenambiente eine größere Rolle als in Lamartines romantischem Versepos *Jocelyn* (1836), in dem das Motiv der Minnegrotte zur spirituellen Botschaft des Entsagens sublimiert wird. Der Held war in den Wirren der Revolution mit seinem Schützling aus dem Priesterseminar und Kloster von Grenoble in die abgeschiedene Berglandschaft der Dauphiné geflüchtet und hatte sich bald in den Gefährten, der sich als das Mädchen Laurence zu erkennen gab, verliebt. Doch die sich anbahnende Idylle wird jäh zerstört durch die Nachricht, dass der zum Tode verurteilte Bischof von Grenoble nach Jocelyn schickt, um ihn zum Priester zu weihen und von ihm vor der Hinrichtung die Sterbesakramente zu empfangen. Der Priesterberuf erzwingt die Trennung der Liebenden, die ihre Beziehung als gottgewollten Neuan-

fang und ihren Aufenthalt in der naturhaften Grotte als eine Zeit des absoluten Glücks erfahren haben. Als ‚curé de village‘ wird der Held später in dem Bergdorf Valneige seine Pflicht erfüllen, bevor er nach Jahren auf einem Krankenlager seine einstige Geliebte wiedererkennt. Die im „Prologue“ als unvollständiges „journal brisé“ (Lamartine 1960: 7) bezeichneten Tagebucheintragungen sind von einem Freund – „le seul ami qu’il eût sur cette terre“ (ibid.: 3) – zusammengefügt und geordnet worden. Sie verfolgen in neun „époques“ den Zeitraum von 1786 bis 1803 und werden von zwei „épilogues“ des Herausgebers ergänzt, in denen die scheinbar trostlose und keusche Liebe als ewige Hochzeit und Apotheose der beiden Liebenden visionär erlebt wird. Das als gegenbildliche Ergänzung zu dem unvollendeten Epos *La Chute d’un ange* konzipierte ‚Drama‘ ist den Intentionen des Autors entsprechend als „épopée de l’homme intérieur“, als „Epos des inneren Menschen“ (Hirdt 1967: 151-161), interpretiert worden. Der dreifache Aufstieg zur Grotte und zu dem Bergdorf Valneige scheint diese positive Deutung des Entsagens und des durch den Bildbereich des Schwebens (ibid.: 159) angedeuteten Übergangs vom „homme extérieur“ zum „homme intérieur“ zu stützen.

Vergessen ist bei einer solchen angepassten Deutung die mythisch subversive Stellung der Grotte, die sich dem idealistischen Konstrukt widersetzt. Die Grotte des Aigles, wo Jocelyn seit April 1793 Zuflucht aus dem „abîme des révolutions“ (Lamartine 1960: II, 31) findet, ist von Anfang an als naturhafter und realer Gegenbereich zu einer kranken, aus den Fugen geratenen Gesellschaft konzipiert und erscheint noch in der Sixième Époque im März 1796 als „cet Eden de ma vie“ (ibid.: 143), als verlorenes Paradies, in dem der Held das rousseausche Motiv der Einsamkeit – „Ainsi me voilà seul, orphelin dans ce monde!“ (ibid.: 36) – zunächst glücklich reinszeniert. Die „grotte profonde“, „la gueule ouverte à ce rocher“ (ibid.: 39), eine „arche immense et profonde“ (ibid.: 41), in der das Ich Gott zu schauen meint, weist die Berghöhle als Schutzraum und als Ort des Neuanfangs nach der weltlichen Sintflut aus. Von riesigen Eichen verdeckt und beschattet, „ce double abri de rameaux, de verdure“ (ibid.: 45), ist „cet antre souterrain“ (ibid.: 45) zugleich der Ort der Einkehr, nicht nur der religiösen Besinnung, und des Blicks in die Weite eines „immense horizon“ (ibid.: 47). Nach der Selbstoffenbarung der 16-jährigen Laurence wird die Höhle so zum Heim und Lebensraum eines keuschen Glücks, das die Zeitläufte und das Priestergelübde überstrahlt und die Berghöhle als Menschheitssymbol wiedergefundener

Ganzheit ausweist. Anders als in den mittelalterlichen Tristandichtungen ist die provisorische Idylle zugleich ein Ort der Einkehr, in dem ein ganzes Menschenleben zusammengefasst erscheint, nicht nur alternative ‚Heterotopie‘, sondern auch Ort der Utopie einer unentfremdeten, zugleich naturhaften und spirituellen Existenz (cf. Lacoste 1980). Was bei Saint-Preux in der *Nouvelle Héloïse* nur als hilfloses Begehren angedeutet ist, gelangt hier zur Vollendung. Der Fluchttort verwandelt sich in einen Ort der wiedergefundenen Totalität und der Kommunikation mit der Welt. Diese dem Himmel nahe Grotte ist das perfekte Gegenbild zu dem halb unter Wasser befindlichen „palais de l'ombre“, den Victor Hugo in *Les Travailleurs de la mer* (1866) beschreiben wird. Während die Meeresgrotte, „cette végétation à pierreries“, „cette crypte, presque sanctuaire“, mit einem altarähnlichen Stein, religiöse Konnotationen dämonisch zu persiflieren scheint (Hugo 1963: 137), ist die helle Berggrotte Jocelyns in ihrer Natürlichkeit gleichsam für die Begegnung mit Gott geschaffen. Es fällt auf, dass Lamartine auf die Stereotypen der Höhlenzauberwelt verzichtet (cf. Platthaus 2004: 43), um gerade das natürliche Umfeld der alternativen Szenerie zu betonen. Die Abkehr vom Höhlenzauber romantischer (und noch symbolistischer) Tradition öffnet das Imaginaire der Höhle für die widersprüchliche Botschaft dieses Romans der Entsagung, der ungeachtet seiner spirituellen These an die gesellschaftskritische Tristansage des Mittelalters denken lässt. Der Konflikt zwischen natürlicher Bestimmung und Priesterberufung bleibt unaufgelöst, weil unlösbar. Laurence wird den Wandel der Beziehung durch die Ordination nicht wirklich akzeptieren. Wo wäre ein ähnlicher Ton frühlingshafter Leidenschaft (cf. Lefèvre 1971) sonst in der französischen Romantik zu hören?

Je ne pus résister à l'élan de mon âme ;
 Je m'élançai de l'ombre au milieu de ce drame ;
 Un long cri de bonheur dans la grotte éclata ;
 D'un seul bond sur mon cœur son élan la jeta ;
 Elle entoura mon cou de ses mains enlacées,
 Toucha mon front, mes yeux, de ses lèvres glacées,
 Sembla comme un serpent à mon corps se ployer,
 Se colla sur mon sein comme pour s'y noyer,
 Me pressa, m'étouffa de ses fortes étreintes,
 Que je sens à mes mains ses mains encore empreintes ;
 [...] (Lamartine 1960: 135)

The English Patient (1992) von Michael Ondaatje – der Roman wurde nicht zuletzt auch durch seine grandiose Verfilmung² bekannt – ist die Geschichte einer um eine Höhle konzentrierten leidenschaftlichen, tödlichen Liebe zwischen der noch jungen, lebenshungrigen Katharina, die Geoffrey Clifton, den 15 Jahre älteren Freund des Ich-Erzählers Graf Almásy, geheiratet hat. Bei einer Expedition in der libyschen Wüste vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs liest sie ihrem Mann und dem Protagonisten die Geschichte von Kandaules und Gyges aus den *Historien* Herodots vor. Der Kommentar des Erzählers: „This is the story of how I fell in love with a woman, who read me a specific story from Herodotus“ (Ondaatje 1992: 247). Die Erzählung, die als *mise en abyme* der Ehebruchsgeschichte fungiert, ist mit der Entdeckung vorzeitlicher Höhlen durch die noch nicht verliebten Protagonisten verbunden. Der Roman setzt nach dem Ende der Liebesbeziehung mit dem Vormarsch der Alliierten in Italien ein, wo der „englische Patient“, „the burned man“, nach dem Flugunglück mit der toten Geliebten mit schweren Brandwunden in einer alten Villa von der Krankenschwester Hana gepflegt wird, der er immer Höhlen in der Sahara und in Nubien erzählt. Das Thema der prähistorischen Höhlen in der Sahara und in Nubien verweist mit dem Motiv der Felsmalereien, die von einer üppigen Wasserkultur vor der prähistorischen Wüstenbildung künden, schon hier auf eine gegenläufige Kultur der Fülle (ibid.: 20). Erst in dem vorletzten Kapitel IX: *The Cave of Swimmers* wird das Geheimnis der Höhlen von Uweinat, und nicht nur aus der Ich-Perspektive, gelüftet. Dabei ist die Höhlenlandschaft gleichzeitig das ganz Andere und ein selbstverständlicher Teil der Wüste; die Handlung nimmt von hier ihren Ausgangspunkt und kehrt in den entscheidenden Phasen bis zum Tod der Heldin wieder hierher zurück. Nach Monaten des Zögerns waren die Liebenden ein Paar geworden. Folgerichtig verbindet der Film dieses Innwerden mit dem ersten Besuch der Höhle und dem Anblick der wunderbaren Schwimmszenen. Im Roman wird erst der gemeinsame Aufenthalt nach einer Flughavarie in der Wüste thematisch. Hier vergleicht der Held erstmals den Leib der Geliebten mit den Farben der Felsmalereien: „He looked up to one cave painting and stole the colours from it“ (ibid.: 264). Die Felsmalerei verleiht der Szene symbolische Überzeitlichkeit. Nach dem im Folgenden geschilderten Luftduell zwischen dem eifersüchtigen Ehemann und dem

² Universum Film 1996 von Anthony Minghella (mit Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas, Jürgen Prochnow).

Protagonisten schafft dieser die verwundete Geliebte in die nahe Höhle und bewacht ihren unruhigen Schlaf. Wieder ist der Bildreichtum des Films ausdrucksstärker als der Roman selbst, aber in der prähistorischen Höhle gelingt auch hier, zwischen Ehebruch, politischem Verrat und den Hintergrundereignissen des Krieges die „heterotopische“ Gegenwelt eines Glücksraums zu eröffnen, der in dem Augenblick zur Erinnerung wird, da der Held die tote Geliebte in die Mondnacht der Wüste hinaus trägt: „In the palace of winds“ (ibid.: 277). In einer fast rituellen Kusszene war noch einmal der ‚sakrale‘ Charakter deutlich geworden: „It is important to die in holy places. That was one of the secrets of the desert“ (ibid.: 276), wie Almásy den Freitod seines Freundes Madox kommentiert. Es gilt auch für die „dämonische“ Höhle, die für höchstes, aber letztlich unerreichbares Glück steht. Sie verweist auf das Ideal der Entgrenzung: „All I desired was to walk upon such an earth that had no maps“ (ibid.: 277).

The English Patient ist das Drama des verschlossenen Zugangs zur utopischen Vergangenheit. Die Höhle ist hier ein Ort nicht der Beengung, sondern der Befreiung. Ebenerdig in den Felsen geschnitten, perpetuiert sie die Erinnerung an ein anderes Leben. Anders das zweigliedrige Modell von Schloss und Grotten, das Maurice Maeterlinck 1892 in seinem symbolistischen Drama *Pelléas et Mélisande* – vielleicht nach dem Modell von Villiers de l'Isle-Adams Drama *Axel* (1890) – entwirft. Der über unterirdischen natürlichen Grotten erbaute Palast des Königs Arkël erscheint wie die perfekte Vorwegnahme des topischen freudschen Modells von Bewusstsein und Unbewusstem, wobei das Schloss noch zusätzlich von einer vage nordischen Szenerie von Meer und Wäldern umgeben ist („Et quelles forêts, quelles forêts tout autour des palais! ...“ Maeterlinck 1892: I, 18). Und in seiner Isoliertheit ist das Schloss offensichtlich nur der kleinere Teil der ausgedehnten „souterrains“: „Ils sont prodigieusement grands; c'est une suite de grottes énormes qui aboutissent, Dieu sait où. Tout le château est bâti sur ces grottes“ und offensichtlich geprägt von der „odeur mortelle qui règne ici“ (ibid.: III, 55), „une odeur de mort qui monte autour de nous“ (ibid.: 57) und das Gemäuer des Bewusstseins gefährdet: „tout le château s'engloutira une de ces nuits“ (ibid.: 56). Es ist der Todesgeruch des Verdrängten, der das Unbewusste zur Bedrohung macht und die handelnden Personen sich selbst entfremdet.

An die Stelle der traditionellen Märchenmotive der unterirdischen Paläste (cf. Meneghetti 1987) tritt das ganz Andere eines nicht mehr verstandenen natürlichen Ursprungs. Die Welt des Bewusstseins ist hier eine alte, düstere, freudlose und entfremdete Welt, die sich selbst nicht mehr begreift, weil die Grotten oder Höhlen des Unbewussten verdrängt wurden. Die Grotte, in die Pelléas die ahnungslose Mélisande (Maeterlinck 1892: II, III) führt, bilden aber zugleich den möglichen Fluchraum der Liebenden, eine eigene, scheinbar vollständige Welt, in der die Stalaktiten an Pflanzen und Menschen erinnern und „la voûte est couverte d'étoiles, comme le firmament“ (ibid.: II, 38). Nicht unähnlich den ‚Caves of the Swimmers‘ in der Sahara eröffnet sich ein Mikrokosmos, der die Liebenden an einer anderen Welt partizipieren lassen könnte. Die Stellung von Pelléas als vom älteren Bruder Golaud um die Geliebte Mélisande beneideter und vom schwachen Großvater Arkël benachteiligter schwacher Held verstärkt die topographische Symbolik einer Welt, aus der nur die Flucht bleibt und die die handelnden Personen selbst nicht verstehen. Mélisande, das ‚Königskind‘, das Golaud eines Abends „au bout d'une fontaine“ (ibid.: I, 14) gefunden und ins Schloss gebracht hatte, ist die Symbolfigur des vergessenen, verdrängten Ursprungs und der am Ende konstatierten Bestimmung zum Tode. Für das Mädchen, dem eine goldene Krone aus dem Haar gegliiten und ins Wasser gefallen war, ist so der Selbstverlust vorherbestimmt. Mélisande: „Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi ... Je voudrais m'en aller, m'en aller! ...“ Und auf die Nachfrage des um siewerbenden Golaud: „Je ne sais pas moi-même ce que c'est ... Si je pouvais vous le dire, je vous le dirais ... C'est quelque chose qui est plus fort que moi ...“ (ibid.: II, 32). Eine Verbindung dazu stellt der Brunnen dar, in dem Mélisande im märchenhaften Spiel den Ring Golauds verliert und den die Liebenden und dann Golaud und Pelléas vergeblich in der Grotte suchen. Der Verlust des Ringes, der an den der goldenen Krone am Anfang des Stücks erinnert, ereignet sich in der Mittagsstunde, und bezeichnenderweise wird das Motiv des Lichts immer wieder gegen das der Dunkelheit ausgespielt, bis am Ende „c'est le soleil qui se couche sur la mer“ (ibid.: V, 102) und das romantische Motiv des „trop tard“ die Vergeblichkeit der Glückssuche unterstreicht. Der symbolische Schlüssel zur magischen Welt des Unbewussten bleibt verborgen. Golaud selbst vergleicht sich mit einem Blinden, der einen Schatz im Ozean sucht und sich selbst verloren hat (ibid.: III, 64). Die potentielle Liebesgrotte ist zum Totenraum gewor-

den, der weder Golaud noch Pelléas Glück bringt und im Verschwinden des Pelléas und im Tod der Heldin seine unheimliche Stille („Il lui faut le silence, maintenant ...“, *ibid.*: V, 113) zurückgewinnt. Vielleicht ist die der lebendigen Welt entgegengesetzte Stille die eigentliche Essenz des Imaginaires der Höhle.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston (2004): *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti.
- (2004): *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Corti.
- Blumenberg, Hans (1996): *Höhlenausgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB.
- Bouloumié, Arlette (1988): *Michel Tournier. Le roman mythologique*. Paris: Corti.
- Bradbury, Malcolm (Hg.) (1970): *A Passage to India. A Casebook*. London: MacMillan.
- Chateaubriand, François-René de (1969): *Œuvres romanesques et voyages*. Hg. von Maurice Regard. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 Bde.
- Davis, Colin (1988): *Michel Tournier. Philosophy and Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- Forster, E. M. (1979): *A Passage to India*. London: Penguin Books.
- Frenz, Dietmar (2013): *Rittergräber, Heldenhöhlen („Commedia“, „Quijote“, „The Dark Knight Returns“, „Watchmen“.)* Habil. Frankfurt a. M.
- Hirdt, Willi (1967): *Studien zur Metaphorik Lamartines*. München: Fink.
- Hugo, Victor (1963): *Romans III*. Paris: Seuil (L'Intégrale).
- Jacoby (2000): Art. „Höhle.“ In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hg. von Hans Bächthold-Stäubly. Berlin/New York: Walter De Gruyter, Sp. 175-183.
- Jean d'Arras (2003): *Méline ou La Noble Histoire de Lusignan*. Hg. von Jean Jacques Vincensini. Paris: Livre de Poche (Lettres gothiques).
- Koopman-Thurlings, Mariska (1995): *Vers un autre fantastique. Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*. Amsterdam/Atlanta GA: Rodopi (Faux Titre 97).
- Lacoste, Claudine (1980): „Un substitut théologique. La nature dans *Jocelyn*.“ In: Michel Baude, Marc Mathieu Münch (Hg.): *Romantisme et religion. Théologie des théologiens et théologie des écrivains*. Paris: PUF, 221-227.
- Lamartine, Alphonse Marie-Louis (1960): *Jocelyn*. Hg. von Jean des Cognets. Paris: Classiques Garnier.
- Lefèvre, René (1971): „Le printemps alpestre de Jocelyn et l'imagination lamartienne du bonheur.“ In: Paul Viallaneix (Hg.): *Lamartine. Le Livre du centenaire*. Paris: Flammarion, 94-106.
- Lepenies, Wolf (1978): *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeit in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB.

- Maeterlinck, Maurice (1912): *Théâtre II*. Bruxelles: Paul Lacomblez.
- Martin, John Sayre (1976): *E. M. Forster. The Endless Journey*. Cambridge e. a.: Cambridge University Press.
- Meneghetti, Maria Luisa (1987): „Palazzi sotteranei, amori proibiti.“ In: *Medioevo romanzo*. Vol. 12, 443-456.
- Mercier, Louis Sébastien (1784): *L'Homme Sauvage*. Neuchâtel.
- Ondaatje, Michael (1992): *The English Patient*. London: Bloombury Publications.
- Penzkofer, Gerhard (2012): „Gefallene Natur: Calderón, Ovid, Bernardus Silvestris. Überlegungen zum *locus horribilis* in den Dramen Calderóns.“ In: Wolfgang Matzat, Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. München: Fink. *Hispanistisches Kolloquium* 4, 323-334.
- Pérez Galdós, Benito (1983): *Marianela*. Madrid: Alianza.
- Platthaus, Isabel (2004): *Höllenfahrten. Die epische ‚katábasis‘ und die Unterwelten der Moderne*. München: Fink.
- Rimpau, Laetitia (2007): „Robinson im Meer der Erkenntnis: Michel Tournier, Jean-Marie-Gustave Le Clézio und Umberto Eco.“ In: Claudia Jünke, Michael Schwarze (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*. München: Meidenbauer, 147-169.
- Rousseau, Jean-Jacques (1960): *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Hg. von René Pomeau. Paris: Classiques Garnier.
- Ruiz Zafón, Carlos (1999): *Marina*. Barcelona: Planeta.
- Saintyves, Paul (1918): *Les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*. Paris: Emile Nourry (Essai zu Porphyre: *L'Antre des nymphes*. Übersetzt von Joseph Trabucco).
- Sand, George (1971): *Lettres d'un voyageur*. Paris: Garnier Flammarion.
- (1978): *Jeanne*. Hg. von Simone Vierne. Grenoble: Presses Universitaires.
- (1865): *Laura*. Paris: Ratier.
- Scheffel, Joseph Victor von (1877): *Der Trompeter von Säckingen. Ein Sang vom Oberrhein*. Stuttgart: Adolf Bonz.
- Schlesier, Renate (1984): *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Selbmann, Rolf (1982): *Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter. Joseph Viktor von Scheffel und seine Literatur*. Heidelberg: Winter Verlag. *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* III, 58.

- Serres, Michel (2013): „Loxodromen der *Außergewöhnlichen Reisen*.“ In: „Passepartout“ (Hg.): *Weltnetzwerke – Weltspiele. Jules Vernes* In 80 Tagen um die Welt. Konstanz: University Press, 135-140.
- Sgard, Jean (1986): *L'Abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*. Paris: PUF.
- Sondolo della Riva, Piero (1993): „George Sand inspiratrice de Jules Verne.“ In: *George Sand et son temps III. Hommage à Annarosa Poli*. Genève: Slatkine, 1109-1116.
- Stone, Wilfried (1966): *The Cave and the Mountain. A Study of E. M. Forster*. London/Oxford: University Press.
- Szondi, Peter (1975): *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tournier, Michel (1972): *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard (Postface de Gilles Deleuze).
- Vierne, Simone (1969): „Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au Centre de la Terre* de Jules Verne.“ In: *Hommage à George Sand*. Paris: PUF, 101-114.
- Vierne, Simone (1986): *Jules Verne*. Paris: Bolland.
- Vortriede, Werner (1963): *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Warning, Rainer (2009): *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München: Fink.
- Wolfzettel, Friedrich (2011): „Orpheus oder die Suche nach der verlorenen Antike.“ In: *RZLG*. Vol. 35, 161-179.
- Wolfzettel, Friedrich (2009): *Der französische Roman der Aufklärung. Vatermacht und Emanzipation*. Tübingen/Basel: Francke Verlag.
- Zelle, Carsten (1987): *Angenehmes Grauen. Literarhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*. Hamburg: Felix Meiner.
- Zola, Emile (1965): *Lourdes*. Hg. von Jacques Noiret. Paris: Gallimard (Folio Classique).

Cash und Crash, Spekulanten und Sündenböcke – Die gespenstische Kommunikation des Kapitals und die Krise der Repräsentation in Julián Martels Roman *La bolsa*

1. Thesenbildung: *Kapitale* Geisterkunde¹

Die „Unheimlichkeit ökonomischer Prozesse“, die Joseph Vogl (2010/11: 7) in seiner luziden Analyse des modernen Finanzwissens konstatiert, macht tagtäglich mehr schaudern und veranlasst den Kulturwissenschaftler zur grundlegenden Frage nach der „Erzählbarkeit“ (ibid.: 10) des Kapitals. Vogl hegt einigen Zweifel, ob „es überhaupt ein plausibles finanzökonomisches Narrativ“ gebe, das die „Haltbarkeit einer liberalen oder kapitalistischen *Oikodizee*“ (ibid.: 29) verbürgt. Offenkundig geht es hier um das große Ganze, um die *grands récits* mithin, nach denen das Abendland seine „Idylle des Marktes“ (ibid.: 31/83) eingerichtet hat. Da Letztere aber allzu oft auf „fiktives Kapital“ (Marx 1867/1983: 413-414) gebaut ist, besitzen auch und gerade literarisch verfasste Mikro-Erzählungen erhebliches Problematisierungspotential auf diesem Terrain (cf. Purdy 1993; Capitanio 2005; Kuschel/Assmann 2011; Spandri 2014). Mehr noch: Just dort, wo die Geldwirtschaft aus dem Ruder zu laufen und sich zu verselbstständigen droht, springt die Einbildungskraft in die Bresche, eskamotiert blinde Flecken und sedimentiert sich etwa in Form narrativer Fiktionen.

Krisen des Finanzsektors sitzen stets tief und verwandeln nicht nur Gewinne in Verluste, Prosperität in Rezession, sondern auch menschliche Akteure in Getriebene. Sie provozieren radikale Erfahrungen, Schocks und nicht selten extreme Reaktionen, die alsdann die Affinität von Ökonomie, Ideologie und Gewalt bloßlegen können. Literatur vermag Einblick in die oftmals geleugnete Verwandtschaft zu geben, die sie *idealerweise* mit unbestechlicher Distanz aufklärt. Dass Wirtschaft, Weltanschauung sowie Schreib- beziehungsweise Erzählweise aber auch eine andere Bindung eingehen können, demonstriert der fortan interessieren-

¹ Die Auftaktsätze des Beitrags finden sich in ähnlicher Formulierung bereits in meinem Programmtext der Sektion „Finanznarrative als Krisennarrative“ für den Romanistentag 2015.

de Roman. Auf *political correctness* darf man nicht pochen, wenn mit *La bolsa* ein in jeder Hinsicht anstößiger Text zur Diskussion steht. Zwischen August und Oktober 1891 zunächst in der Tageszeitung *La Nación* und wenig später als Buch erschienen,² verhandelt Julián Martels Roman darin titelgemäß die Börsenwelt in Buenos Aires. Er gehört damit zu einer ganzen Serie narrativer Fiktionen, die um die Jahrhundertwende am Cono Sur das Spekulationswesen als literaturfähigen Stoff entdecken. Unter dem Rubrum des *ciclo de la bolsa* subsumiert (cf. Jitrik 1980; Apter-Cragolino 1999: 101-134; Niemeyer 1998), nehmen sich Romane wie jener Martels, *Horas de fiebre* (1891) von S. I. Villafañe oder C. M. Ocantos' *Quilito* (1891) des Zusammenbruchs an, der um 1890 den Finanzplatz Buenos Aires, das argentinische Gemeinwesen und das Vertrauen in die freien Marktkräfte erschüttert.

La bolsa lässt sich diesbezüglich paradigmatisch lesen, zumal darin völlig gegensätzliche Semantiken und Erzählstrukturen aufeinanderprallen. Denn während Martels Verarbeitung des *crack bursátil* einerseits kaum parteiischer ausfallen könnte, sucht sie als *Estudio social* – wie der Untertitel des Romans verheißt – andererseits das Objektivitätsgebot des jüngst in Argentinien florierenden Naturalismus einzulösen. Wenn retrograde Kulturkritik in handfesten Rassismus kippt,³ verliert Zolas Experimentalpoetik allerdings jede Glaubwürdigkeit. Darauf soll es im Folgenden ankommen, um die Verunglimpfung der „judíos invasores“ (B: 121) und der „parásitos [...] que la inmigración trae a nuestras playas“ (B: 7) in *La bolsa* zwar keinesfalls zu rechtfertigen, jedoch aus ihren vielfältigen Faktoren herzuleiten: Statt sie einer schwer fixierbaren Überzeugung des Autors anzulasten, gilt es sie aus dem Roman selbst und dessen kontradiktorischen Intentionen zu begründen. Das Bemühen, die „Geisterkunde“ (Vogl 2010/11: 7) des kapitalistischen Aktienhandels zu literarisieren und dafür als *Repräsentationsform* die naturalistische Milieubeobachtung zu applizieren, bleibt im Ansatz stecken. Angesichts der komplexen Ursachenlage des Börsenkrachs kapituliert *La bolsa* und kompensiert den unmöglichen Realismus durch einen sensationsheischenden Populismus. Daraus resultiert die *Kommunikation* antisemitischer und xenophober Stereotype, die dem Roman einst Aufmerksam-

² Ich zitiere den Roman im laufenden Text, mit der Sigle B versehen, nach der zweiten, im Buchdruck erschienenen Ausgabe (Martel 1891/²1898).

³ Zur Konjunktur rassentheoretischer Diskurse im argentinischen Roman der Zeit cf. Nouzeilles 2000: besonders 197 ff.; speziell in *La bolsa* cf. vor allem Zivin 2008: 31 ff.

keit sicherte und ihn aus heutiger Sicht ideologisch und ästhetisch an-
sicht.

2. Realistische Illusionen und das Vexierbild des Crashes

Einhelliger Konsens besteht in der Forschung (cf. Schlickers 2003: 208-220; Niemeyer 1998; Beckman 2013) über den Wirklichkeitsanspruch des Romans und den Ort des Autors in der zeitgenössischen Lebenswelt. Der jung an Lungenkrankheit verstorbene Julián Martel – ein Pseudonym für José María Miró (1867-1896) –, der hauptsächlich als Journalist hervortritt und literarisch neben *La bolsa* nur einige Gedichte publiziert (cf. Blasi 1962: 57 ff.; Morales 1997: 77 ff.), zählt zu den Vertretern der produktiven und mitunter umstrittenen *Generación del 1880*. Die Riege von Schriftstellern und Intellektuellen, die seit 1880 den Ton im argentinischen Kulturleben (cf. Campanella 1983; Foster 1990; Schlickers 2003: 66 ff.) angeben, rekrutiert sich mehrheitlich aus der kreolischen Oberschicht. Als Spross einer verarmten Aristokratenfamilie ist Martel hingegen zum Broterwerb gezwungen, für Zeitungen zu schreiben, wobei er das Gespür für die Brisanz sozialer Konflikte, politischer Entscheidungen und ökonomischer Konjunkturen erwirbt.

Er ist darum auch prädestiniert, den schmerzlichen Einschnitt zu dokumentieren, der sich Ende der 1880er Jahre nach dem zwei Dekaden währenden Wirtschaftsboom in Argentinien anbahnt. Der Aufschwung, den die blutige Landerschließung der *Conquista del Desierto* (1878-1885), ausländische Investitionsströme, riesige Infrastruktur-Projekte und der Fleischexport ankurbelten, verkehrt sich jetzt in einen bodenlosen Fall, den initial Kurseinbrüche in London auslösen. Die Spekulationsblase, die mit europäischem Kapital angeschwollen war, platzt nunmehr jäh, treibt die Staatsverschuldung in die Höhe und verwandelt die argentinische Hauptstadt mancherorts in ein Armenhaus (cf. Vogel 1992: 713). Die – nach dem wichtigsten britischen Kreditinstitut am Río de la Plata benannte – *Baring*-Krise hat ebenso tiefreichende Gründe wie Konsequenzen, zieht sie doch den Konkurs der Bonaerenser Börse und des großen *Banco de la Provincia de Buenos Aires*, den Abtritt des liberalen Präsidenten Miguel Juárez Celman und schließlich den nationalen Bankrott nach sich. Für Chronik und Bewertung der Fehlentwicklungen sei hier umso mehr an kompetentere Stelle verwiesen (cf. Cortés Conde 1989; Rubens Cal-

viño 1989/93; Marichal 1989; Regalsky 1986: 63 ff.), als die faktenge-
schichtliche Basis in *La bolsa* sehr dünn bleibt.

Denn anders als oft angenommen (unter anderem cf. Lebron 1991; Lewald 1983; Culasso 2006: 91-130), bezieht sich Martels Roman allenfalls rudimentär auf die finanzökonomische Misere der Jahre 1889-91. Der empirische Referenzrahmen, den hauptsächlich die Lokalisierung des Geschehens – nahe der damals an der Ecke der Calles Rivadavia und 25 de Mayo gelegenen „Bolsa de Comercio“ (B: 7) – trägt, zerbricht an der Verdunkelung und bewussten Verzerrung wirtschaftspolitischer Umstände, Akteure und Opfer.⁴ Schlicht binär gebaut (zwei Teile à jeweils neun Kapitel), taugt der Plot von *La bolsa* kaum als kondensierte Widerspiegelung oder gar Bewältigung einer prekären Realität. Der Aufstieg und Fall des einst rechtschaffenen Juristen Dr. Glow, den die Obsession der Börse packt, der sich zu unsauberen Gewinnmethoden hinreißen lässt, zwischenzeitlich im Luxus schwelgt, dann alles verliert und wahn-sinnig stirbt, dient lediglich als Stimulans für eine schonungs- und biswei-len schamlose Invektive gegen den Raubtierkapitalismus. Die Polemik gegen dessen Wertfreiheit entwertet aber im Gegenzug das Bestreben, mittels vordergründig dysfunktionaler „effets de réel“ (Barthes 1968) eine aus dem (Spekulant-)Alltag geschnittene Kulisse zu etablieren. Aufdringliche Allegorik und moralisierendes Pathos konterkarieren eine ko-härente Wirklichkeitsmodellierung. Selbst in deskriptive Passagen mischt sich so etwa ein *poeta vates* ein, der im emblematisch überschriebenen Schlusskapitel („Corriendo al abismo!“) des ersten Romanteils eine ‚apokalyptische Vision‘ entwirft (B: 173-175):

⁴ Der vermeintliche Realismus des Romans reicht gerade soweit, dass er vage einen Börsenkrach aufruft, ohne dessen Hergang auf irgendeine Weise zu präzisieren. Dass die deutlichste Referenz überdies von Margarita, Glows unbeteiligter Gattin stammt, ist bezeichnend (B: 180): „¿Crees que me chupo el dedo y no estoy al corriente de los asuntos bursátiles? [...] Todos los títulos se habían venido de golpe al suelo. Los Bancos habían suspendido sus créditos y no descontaban un peso a nadie, a nadie absolutamente. El oro se mantenía alto. La liquidación de fin de mes amenazaba ser desastrosa, y se susurraban nombres de fuertes casas seriamente comprometidas. En cuanto a quiebras de particulares, especialmente corredores, se aseguraba que las habría por docenas. El valor de la tierra había experimentado un súbito descenso, y el pánico reinaba en todas partes.“

[A]llá va, como inmensa visión apocalíptica, una sociedad entera levantada en vilo por el agio y la especulación, celebrando la más escandalosa orgía del lujo que ha visto y verá Buenos Aires...

Y mientras tanto, un poeta, joven, alto, enlutado, de fisonomía triste y resignada; un pobre poeta que ha tenido que abandonar la buhardilla donde se moría de hambre y de frío, para envolverse en la „capa del pobre“, en un rayo de sol; una futura gloria de las letras americanas, cuyos versos nadie lee porque la Bolsa no da tiempo para ello, mira, sentado en un banco, y por debajo del ala enorme de su chambergo de bohemio, mira con amargura los esplendores de aquella bacanal fastuosa, y su mente visionaria, enamorada de la antítesis, le presenta un cuadro pavoroso.

Cree ver, allá, lejos, muy lejos, al fin de la avenida por donde corren atropellándose los coches, una boca que se abre, se abre cada vez más, que luego se convierte en catarata, y de catarata en remolino, y que aquel remolino empieza a girar, a girar, con rapidez tan vertiginosa y con tan grande poder de atracción como el abismo que sirvió a Edgar Poe para escribir ese prodigio titulado *El Maelstrom*. Y haciéndose la visión más clara, ve ya (sí, ve, porque los poetas lo ven todo, hasta las cosas que no han sucedido todavía), ve despeñarse en aquel abismo, en confusión horrible y desgarradora, jinetes, caballos, magnates, prostitutas... [...]; y el poeta oye un clamor que se levanta, un clamor inmenso, un lamento colectivo, pavoroso, que sube, sube, y puebla los aires, y se desparrama por el mundo todo. Y un himno, un himno inmenso de compasión y de ternura, brota entonces de los labios vibrantes del poeta a quien aquella sociedad desdeña porque no es bolista.

Der Bettelpoet, dessen Verse in der schnelllebigen Welt des Geldes kein Gehör mehr finden, ist zum heilsichtigen Mahner auserkoren, der allein um die Kehrseite dieses ‚Bacchanals‘ weiß. Isotopien der Verausgabung, des Schwindels und des Sturzes komponieren ein Tableau, das sich nicht mit Details aufhält, sondern pointierte ‚Antithesen‘ setzt: Dichter versus Broker, Bescheidenheit versus Ausschweifung, Palast versus Dachkammer, Mitleid versus Raffgier, sittlich gute Armut versus unbarmherziger Reichtum – bemüht werden eindringliche Gegensätze, die in *La bolsa* mehrfach eine romantisch anmutende Melodramatik forcieren und hier im archetypischen Höllenschlund ihr symbolisches Integral finden. Dass dieser „cuadro pavoroso“ größtenteils aus Zitaten oder gar aus Zitaten von Zitaten schöpft, bekennt der Text freimütig ein, wenn er seine Topik eigens markiert („capa del pobre“), wenn er Biblisches willkürlich zusammenzwingt, wenn er Poes Short Story *A Descent into the Maelström* (1841) ausschließlich in ihrer bildlichen ‚Abgründigkeit‘ evoziert oder wenn der Dichter nur den „lamento colectivo“ einer Gesellschaft im

Ausverkauf abzulauschen braucht, um seine Wehklage voller Empathie anzustimmen. Dergleichen Szenarien offenbaren, wie es um die Faktenrelevanz des Romans bestellt ist.⁵ Am Geringsten wiegt da noch der literargeschichtliche Anachronismus, der dem längst verschwundenen Dichtertypus des prophetischen Volkserziehers nachtrauert (cf. Rama 1985: 45-47). Allseits bemerkbar machen sich indes Hyperbolik und Stilisierung, die den sozioökonomischen Missständen der Zeit keineswegs gerecht werden, ja nicht einmal gerecht werden wollen. Es ist ein illusionärer, gleichsam manipulatorischer Realismus, der *La bolsa* zugrunde liegt, der je nach Kontext und Absicht agiert, der entweder berichtet oder inkriminiert, Stimmungen wiedergibt oder anheizt und der in der Zusammenschau eher ein schillerndes Vexierbild als ein getreues Abbild des großen Crashes zeichnet.

3. Naturalistische Erzählbarkeit des Kapitals?

Doch Vorsicht: Auch das Vexierbild, mag es noch so entstellt sein, kann wahr sprechen, indem es verborgene Emotionen und Ängste, Erinnerungsreste oder Traumata aufdeckt. Von Martels Roman ist nicht zu erwarten, dass er eine wesentliche Zäsur im Konsolidierungsprozess Argentiniens rekapituliert. Anstelle solcher Mimesis an die Geschichte verkürzt *La bolsa* die Perspektive und nimmt allein den „torbellino de las aventuras bursátiles“ (B: 55) sowie die damit verbundenen menschlichen Entgleisungen ins Visier. Gemessen an einer pluralen Moderne muss ein derart limitierter Fokus reduktionistisch bleiben, wie zu vertiefen sein wird. Zunächst wäre aber festzuhalten, was *La bolsa* überhaupt repräsentiert, wenn es nicht das Panorama des „derrumbe de fines del 89“ (B: 46) ist, und welche literarästhetische Gestalt jene Repräsentation annimmt.

3.1 Maßloses Begehren und ein Maß der Repräsentation

Nicht um punktuelle Historizität ist es dem Roman nämlich zu tun, sondern um die anschwellenden Finanzflüsse allgemein und das unstillbare Begehren, ihrer habhaft zu werden, um die Dynamik der Entgrenzung also, die dem Geld seit je eigen ist und die der Aktienhandel pulverisiert,

⁵ Dennoch halten selbst differenzierte Lektüren am Ausgangsbefund des Realismus fest, wie etwa Spicer-Escalante 2006: 136, der in *La bolsa* eine „deconstrucción ideológica de la nación argentina finisecular“ erkennt.

kurz: um die Verabsolutierung des Kapitals. Der zuletzt halluzinierende Protagonist Dr. Glow erliegt mithin jener usurpatorischen „Polarität“, die Georg Simmel 1900 der *Philosophie des Geldes* zuschreibt:

Die innere Polarität im Wesen des Geldes: das absolute *Mittel* zu sein und eben dadurch psychologisch für die meisten Menschen zum absoluten Zweck zu werden, macht es in eigentümlicher Weise zu einem Sinnbild, in dem die großen Regulative des praktischen Lebens gleichsam erstarrt sind. (Simmel 1989: 298 f.)

Die Tendenz, zum absoluten Maß menschlicher Maßlosigkeit zu werden, liegt im Wesen aller monetären Transaktionen. Das gilt umso mehr für die Risikogeschäfte der Börse, auf deren flüchtigen, proteischen und wenn man so will: fiktionalen Charakter es Martels Roman abgesehen hat.⁶ Ein weites Motivfeld der Verstellung und Verkleidung, das bis in die Figurenkonzeption hineinreicht⁷ und „la bolsa“ am Ende als – freilich weiblich konnotierte⁸ – „boca del monstruo“ (B: 304) imaginiert, lässt keinen Zweifel, dass die Spekulation zwangsläufig dem Betrug Vorschub leistet. Bestätigung findet das in der *histoire*, im Immobiliencoup der „ciudad ficticia“ (B: 58), den die Makler um Glow aushecken, der zunächst fabelhafte Renditen einbringt und der dem Protagonisten bald das „fantasma“ (B: 177-186) seiner Insolvenz an den Hals hetzt. Jedes Gewinnstreben, darauf beharrt *La bolsa*, muss verkommen, sobald es nicht mit Arbeit und der vielbemühten Ehre (cf. B: 189-193) einhergeht. Nostalgisch meldet sich hier ein reaktionärer Kulturpessimismus zu Wort. Aussagekräftiger ist gleichwohl das Wie, die narrative Form, vermittels derer sowohl der Rausch als auch das Versiegen des Kapitals zum Ausdruck kommen und zudem die Bruchstellen des Romans kenntlich werden.

⁶ Den Nexus zwischen fiktionalem Kapital der Börse und romanesker Fiktionalität problematisiert Beckman (2013) scharfsinnig. Martels Erzähler, so ihre Hauptthese (ibid.: 26), „condemns the excesses of fictitious capital in a novel, which as a system of representation bears parallels to the object it critiques. As representational apparatuses, both fictitious capital and *La bolsa* as a novel about fictitious capital rely upon credibility (or credit) for their effectiveness [...]“

⁷ Siehe weiter unten insbesondere zur Figur des Marquis Fouchez, der nur zeitweilig als Spekulant auftritt und dann sein Maskenspiel der (Schein-)Identitäten fortsetzt.

⁸ Die weibliche Sexualisierung der gefräßigen Börse hat, wie Beckman 2013: 34 f. erinnert, zurzeit von *La bolsa* bereits eine lange (Literatur-)Geschichte hinter sich.

Mit dem zeitnah rezipierten Naturalismus steht Martels Erzählen erstmals ein Darstellungsraster zur Verfügung, das sich der Erkundung sozioökonomischer Schiefen verschieben hat. Émile Zolas (1879/³1881) Programmatik des *roman expérimental* und sein *Rougon-Macquart*-Zyklus werden in Buenos Aires und Montevideo überaus kontrovers diskutiert. Die auf Experiment und Beobachtung (cf. Zola ³1881: 7 f.) beruhende „méthode scientifique“ (ibid.: 42) des Naturalismus ist spätestens seit August 1879 bekannt, nachdem *La Nación* die Feuilletonpublikation von *La taberna* (Original *L'assommoir*, 1876) nach nur einem Tag einstellt. Die Auseinandersetzung mit dem Überlebenskampf des Proletariats findet Anhänger in Reihen der literarischen Avantgarde und ruft zugleich erbitterte Kritiker auf den Plan, die genau wie im Prostituiertenroman *Nana* (1880) einen Tabubruch wittern. So entspinnt sich eine rege Debatte über Zolas Werk, die ein Jahrzehnt andauern wird und inzwischen als *batalla naturalista* katalogisiert ist (cf. Gnutzmann 1998: 59-79; Apter-Cragolino 1999: 18-24; Schlickers 2003: 104 ff.).

Als *La bolsa* um 1890-91 entsteht, hat die „physiologistische Kulturanthropologie“ (Kaiser 1990: 37/44) des Naturalismus folglich bereits für einiges Aufsehen am Río de la Plata gesorgt, ohne deshalb in der Mitte des literarischen Feldes angekommen zu sein.⁹ Martel jedenfalls kann und will nicht auf eine zusätzliche Erfolgsgarantie verzichten; er bietet in seinem Roman den tagespolitischen Sprengstoff der Staatspleite auf, um den aus Frankreich importierten Vermittlungsmodus zugänglich zu machen und ihn dabei letztlich zu einem Vorwand zu degradieren. Verdacht erweckt in *La bolsa* allein die affichierte Aktualität des Stoffes, der sich mindestens zu gleichen Teilen aus intertextueller Quelle speist. Mit *L'argent* hat nämlich Zola selbst schon den Beweis erbracht, dass der Finanzmarkt durchaus „erzählbar“ (Vogl 2010: 7) ist und einen hervorragenden Schauplatz für den in Familie wie Second Empire grassierenden „débordement des appetits“ (1870/1981: 23) abgibt.

Es gilt mittlerweile als gesichert, dass Martel vor beziehungsweise während der Abfassung von *La bolsa* den achtzehnten Roman der *Rougon-Macquart*, der zwischen November 1890 und März 1891 in der Zeitschrift *Gil Blas* erscheint, im französischen Original gelesen hat. Dafür sprechen unmittelbar die thematische Konvergenz, „ce mystère des opérations financières“ (Zola 1891/1980: 55), und die analoge Verlaufs-

⁹ Zur Herausbildung eines literarischen und intellektuellen Feldes in Buenos Aires ab 1880 cf. Prieto 1988: 23 ff.; Rivera 1998; Terán 2000.

kurve des Geschehens, das heißt der beidseitige Untergang der Protagonisten Aristide Saccard¹⁰ in *L'argent* und Dr. Glow in *La bolsa*, die der „fièvre intense“ (Zola 1891/1980: 230) der Spekulation verfallen, sich in dunkle Machenschaften verstricken – Saccards überdimensionierte Banque Universelle¹¹, Glows Immobilienschwindel –, daraufhin an einer Baisse der Kurse und einem feindlichen Komplott scheitern und schließlich, mehr oder minder psychotisch, hinter Gittern (Saccard) oder im „horror de una agonía espantosa“ (Glow, B: 304) enden. Hinzu kommen teils wörtlich übernommene Formulierungen, ähnliche, nur von Paris nach Buenos Aires transponierte Settings sowie parallel konstruierte Szenen, wovon beispielsweise die undurchschaubaren Manipulationen der Makler, die Ränkespiele korrupter Politiker, die architektonisch ausgestellte Megalomanie sowie eine zumindest äußerliche Äquivalenz der Figuren zeugen.

3.2 Milieu und Moral

Es erübrigt sich, nochmals die intertextuellen Ähnlichkeiten in beiden Romanen zu verorten (cf. besonders Schlickers 2003: 208-220). Erhellender ist, wie *La bolsa* trotz mannigfaltiger Anleihen bei *L'argent* die Parameter des naturalistischen Erzählens behandelt, sie zugleich herbeizitiert und unterläuft, sie umkontextualisiert und zuweilen gar verfremdet. Unübersehbar zeichnet sich das im „travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société“ (Zola 1881: 19) ab, dessen literarische Observation Zola fordert und Martels Roman als *estudio social* bereits (unter-)titelgemäß ankündigt. *La bolsa* versteht sich ausdrücklich als Analyse eines Milieus und einer Ära, während die dritte Komponente des naturalistisch-positivistischen Determinismus, die Vererbungslehre, allenfalls in ethnisch obskuren Klischees zum Zug kommt.¹² Das erste

¹⁰ Aristide Saccard, dessen Vorgeschichte, Geldgier und sprechenden Namen *La curée* (1872) erläutert, ist einer der Söhne von Pierre und Félicité Rougon. Das bis 1869 reichende Geschehen von *L'argent* setzt 1864 kurz nach dem Tod der zweiten Ehefrau Saccards (René) ein, als dieser ein erstes Mal Konkurs gegangen ist.

¹¹ Als realhistorische Inspiration dient Zolas Roman vorwiegend der Bankrott der katholischen Union Générale, die 1882 an einem unter anderem von Rothschild betriebenen Kursverfall scheitert; siehe hierzu die Erläuterungen in Zola 1891/1980: 515 ff.

¹² Implizit aufgerufen ist selbstverständlich die berühmte Trias des positivistischen Wissenschaftsverständnisses („race“ – „milieu“ – „moment“), die der mit Zola bekannte Hippolyte Taine prägt und unter anderem in der Einleitung seiner *Histoire de*

Kapitel „El escenario“ umreißt das in Frage stehende Ambiente als dezidiert urbanen Raum mit „todos los esplendores y [...] todas las miserias que informan la compleja y agitada vida social de la grande Buenos Aires“ (B: 8). Die Präsentation der argentinischen Kapitale erfolgt durch das Auge eines personifizierten Windes, dessen entlarvende Stöße prompt auch das Unrecht, die Scheinheiligkeit und das Elend der Metropole zu Tage fördern. Der bald zornige, bald launische Wind *blást* aber gleichfalls zur unverhohlenen Stigmatisierung der nach Argentinien strömenden Einwanderer. Mit unappetitlicher Drastik, auf die wohl oder übel zurückzukommen ist, versammeln somit schon die ersten Seiten Verleumdungen gegen „turcos mugrientos, con sus feces rojos y sus babuchas astrosas“, gegen „charlatanes ambulantes“ oder gegen „bohemias idiotas“ (B: 7).¹³

Weiteres sei vorerst erspart, um stattdessen die – insgesamt gelungene – Beschreibung der Stadt mit ihren markanten Straßen, Plätzen und Vierteln (zum Beispiel Corrientes, Florida, Plaza de Mayo, Palermo), mit signifikanten Gebäuden und Institutionen (zum Beispiel Kongress, Rathaus, Zoll), mit renommierten Clubs (zum Beispiel Club del Progreso, Sport Club) und Cafés (zum Beispiel Café de Paris, Aguas Minerales) zu erwähnen, der Adriana G. Culasso (cf. 2006: 91-130) eine minutiöse raumsemantische Lektüre widmet. Im Zentrum der modellierten Topographie thront selbstverständlich „la Bolsa de Comercio“ als „corazón de las corrientes humanas“ (B: 7). Die Börse, deren majestätische Architektur buchstäblich blendet, gleicht im Grunde einem *melling pot*, in dem sämtliche Gesellschaftsschichten und Nationalitäten aufeinandertreffen und ein babylonisches Sprachgewirr laut wird. Gerade als Bühne einsetzender Globalisierung eignet sie sich ausgezeichnet, um in Martels Roman als fiktiver Mikrokosmos und naturalistischer „campo de observación“ (B: 11) zu fungieren.

la littérature anglaise (21866: III-XLIX, hier XXXIV) als „forces primordiales“ ausweist.

¹³ Wie Fishburn 1981: 96 anmerkt, entbehrt die groteske Ansammlung der Einwanderer, die sich vor der Börse herumtreiben sollen, jeder Faktentreue, da Kranke und Behinderte gar nicht einreisen durften. Die Geschichte der um 1900 kulminierenden Immigration, der Argentinien neben sozialen Problemen wohlgemerkt auch einen Wirtschaftsaufschwung verdankt, schreibt Devoto (2003). Zur literarischen Auseinandersetzung mit der Einwanderung, wie sie in gleichfalls bedenklicher Aneignung des Naturalismus etwa E. Cambaceres' Roman *En la sangre* (1887) unternimmt, cf. Fishburn 1981; Onega 1982; Villanueva 2000.

Inmitten solcher „promiscuidad de tipos y [...] de idiomas“ (B: 12) konkretisiert sich demnach auch das intersubjektive Milieu, mit dem der Protagonist zu seinem eigenen Verderben Umgang hat. Denn – so insistiert *La bolsa* – Dr. Glow besäße von sich aus freilich die tugendhaftesten Anlagen, die jedoch eine Meute zwielichtiger Börsianer sukzessive pervertiert:

El doctor estaba dotado de los sentimientos más puros, y era refractario a todo lo que saliera del terreno legal, abierto a las ideas honradas y generosas; pero el medio ambiente en que respiraba había influido lastimosamente en él. (B: 62)

Streng antagonistisch teilt sich das Personal in ein Häuflein eigentlich aufrechter, doch schwacher Figuren und eine ganze Phalanx finsterner Gesellen. Zu erster Gruppe zählt selbstverständlich der (Anti-)Held Glow, dessen Vita (cf. B: 85 ff.) selbst einen *Migrationshintergrund* verrät, mit einem englischen, glücklos nach Argentinien ausgewanderten Vater beginnt, sich mit dem Aufstieg zum angesehenen Notar fortsetzt und an der Börse ebenso ihren materiellen Gipfel wie ihren definitiven Absturz erlebt. Das verbliebene Gute im *Henschreckenhaufen* verkörpern ferner Ernesto Lillo, Glows loyaler „corredor“ (B: 17), der mit kleine(re)n Dividenden seine kranke Mutter unterhält und am Ende Selbstmord begeht; sodann der ernste Ingenieur Zolé, Glows einziger Freund, dessen scharfen Geist die „especulación demoledora“ (B: 170) gelähmt hat; und zuletzt die Gattin des Doktors, die Sachverstand und Pragmatismus beweist, ihren Mann aufopfernd pflegt und dennoch, gemäß dessen patriarchaler Misogynie, der Prinzipienlosigkeit verdächtig ist (cf. B: 191 f.).

Indes verkehren in Glows „estudio“ (B: 40), das als Versammlungsort dient, auch tatsächlich skrupellose Gestalten, dubiose Kriminelle gar, die der einstige Jurist als ebenbürtige Partner erachtet. Während der kränkliche Juan Gray, der ein Großindustriellen-Erbe durchbringt, und León Riffi, „el ratón“ (B: 46), der den großspurigen Dandy mimt, hierbei genauso wie der Trickbetrüger Peñas Statisten bleiben, sind Granulillo, „abogado sin clientela y ex-socio de Glow“ (B: 47), und der falsche französische Marquis Daniel Fouchez von anderem Kaliber: Granulillo, seines Zeichens Banker, Journalist und Intrigant ersten Ranges, bereichert sich wahlweise auf Kosten seines Bruders, seiner Kokotte oder seiner Teilhaber. „Pero el tipo más original“ (B: 51) aus Glows Konsortium ist gewiss der Glücksritter Fouchez, der blitzartig seine Aufenthaltsorte, Namen, Berufe sowie Masken wechselt – nach dem *crack*

bursátil flieht er als „humilde obrero“ (B: 256) verkleidet – und der daher als Ausgeburt schlechthin der chimärischen Finanzindustrie gelten kann.

Das dualistisch geschiedene Figurentableau läuft nicht nur der Authentizität des Sittengemäldes zuwider, mehr noch schlägt es auf den Zugschnitt des Protagonisten zurück. Dieser gerät selbst zu einer Art gespaltenen Persönlichkeit, die *per se* eine helle und eine dunkle Seite, private Integrität und geschäftliche Kaltblütigkeit vereint. Neben der entfallenden Erbbelastung bröckelt mithin auch die soziale Korruption als Erklärung für Glows Niedergang. Die Etablierung eines starren Manichäismus hat kaum etwas mit dem naturalistischen Experiment „sur l'être vivant“ (Zola 1881: 14) gemein. Entgegen aller Beteuerung ist Glow nicht das heterogene Produkt aus Umwelt und Geschichte, sondern die schlichte Projektionsfläche einer vorab statuierten „fisonomía moral“ (B: 43). Statt die Risse im argentinischen Gemeinwesen namhaft zu machen, zieht *La bolsa* gegen einen Werteverfall zu Felde, der einfachheitshalber dem rasanten Kapitalumlauf und seinen angeblichen Profiteuren angelastet wird.

3.3 Ideologische Kettenreaktion: Figur – Erzähler – (Autor) – Medium

Beträchtlichen Anteil an der Abschleifung der Milieustudie hat die Prominenz der heterodiegetischen Erzählstimme, die kontinuierlich interveniert, für Ordnung im drohenden Chaos der fiktiven Welt sorgt und die Dialoge oder Gedankenreden *richtig* ausdeutet. Eine „Objektivitätsillusion“ (Küpper 1987: 111 ff.) mag sich angesichts solcher Steuerung der Sinnkonstitution kaum einstellen. Zwar gewährt *La bolsa* der internen Fokalisierung und näherhin der Innensicht des Protagonisten, der laut und leise – im *discours indirect libre* – rasonieren darf, breiten Raum. Von *impersonnalité*, *impassibilité* und *impartialité*¹⁴ in Flauberts Sinn kann dennoch keine Rede sein, da Begebenheiten und Meinungen unentwegt kommentiert werden. Die Erzählinstanz schlägt sich dabei unmissverständlich auf Glows Seite, so dass alles, was dieser äußert, denkt oder tut, zwar nicht offene Bestätigung findet, aber als plausible Reaktion erläutert oder vorab entschuldigt und entsprechend in seiner ideologischen Aus-

¹⁴ Die Begriffsreihe ergibt sich aus einzelnen Formulierungen in Flauberts Korrespondenz; konzeptualisiert hat sie unter anderem Auerbach: „[B]ei Flaubert wird der Realismus unparteiisch, unpersönlich und sachlich“ (Auerbach 1946/1971: 449).

richtung gutgeheißen wird. Allein so kann der im Wahn versinkende Doktor zuletzt als Opfer einer unersättlichen Börse erscheinen, zu deren größten Hasardeuren und Nutznießern er kurz zuvor noch gehörte.

Die Durchlässigkeit, die auf diese Weise zwischen (Haupt-)Figur und Erzähler entsteht, ließe sich eventuell ausdehnen und mit einem metaleptischen Sprung auf den Autor zurückrechnen. Wie so oft in biographi(sti)scher Lesart bleibt es allerdings bei Mutmaßungen, will man Martels alias Mirós Leben für seinen Roman und dessen Verkürzungen in Haft nehmen. Obschon die ökonomischen Engpässe und riskanten Spekulationen des Schriftstellers verbrieft sind,¹⁵ heißt das noch lange nicht, dass er die Opferrolle seines einst redlichen und durch die Umstände gefallenen Protagonisten identifikatorisch anlegt. Hermeneutisch ertragreicher, da weniger hypothetisch ist es, sich dem Format beziehungsweise dem Distributionsmedium zuzuwenden, für das *La bolsa* verfasst wurde. Die serielle (Erst-)Veröffentlichung zwischen 24. August und 4. Oktober 1891 in der auflagenstärksten Bonaerenser Tageszeitung *La Nación* hat merkliche Spuren hinterlassen, weshalb der Roman in Semantik und narrativer Organisation gängige Kompositionsprinzipien der *novela de folletín* aufweist:¹⁶ Typisierung und Kontrastierung der Figuren, leserfreundliche Redundanzen und Kapitel-Segmentierungen, wiedererkennbare Schauplätze und lineare Chronologien, demonstrative Metaphorik und melodramatische Affektsteigerung – all diese Merkmale kennzeichnen *La bolsa* einwandfrei als Feuilletonproduktion.

Um der Erwartung des Zeitungspublikums zu entsprechen und eine rasche Aufmerksamkeitsbindung zu garantieren, setzt Martel jedoch besonders auf die Zuspitzung seines explosiven Sujets. In *La Nación*, wo vor dem Krach noch *seriöse* Wirtschaftsmeldungen und Aktienkurse das Sagen hatten, kommt es nunmehr – nachdem sich ebenjene Meldungen und Kurse als unzuverlässig erwiesen haben – einem Roman zu, das argentinische Desaster begreiflich zu machen und einen Ausweg daraus zu weisen. Weil solch ein Ausweg aber allerorten an die Grenzen seiner Fik-

¹⁵ „Yo estoy metido hasta los ojos en la Bolsa y Dios quiera que no pierda más de lo que tenga“ – so Martel 1889 in einem Brief (hier zitiert nach: Schlickers 2003: 210).

¹⁶ Narrative und ideologische Charakteristika der *novela de folletín* systematisiert Martín-Barbero 1987/52003: 166 ff. Zur Geschichte des lateinamerikanischen Feuilletonromans cf. Barros-Lémez 1992. Die Verflechtungen zwischen argentinischer Literatur und Pressebetrieb gegen Jahrhundertende diskutiert Espósito 2006: besonders 22 ff./98 ff.

tionalität stößt, droht zwangsläufig die Überforderung, die *La bolsa* mit der nächstliegenden Option des Populismus kaschiert. Der Versuch, makroökonomische Diagnostik und Sanierung mit literarischem Anspruch zu betreiben, ist zum Scheitern verurteilt. Er mündet in eine ‚Krise der Repräsentation‘ (cf. Culasso 2006: 129), die Martels Text auf Geschichtsebene eigens anmahnt, wenn er den Pomp des kosmopolitischen Buenos Aires als bloße Fassade, als „ilusión que se desvanece“ (B: 264) denunziert. Hinter einer Fassade verbirgt sich indes auch der Roman selbst, indem er die *Repräsentation* widersprüchlicher Modernität scheut und Zuflucht zur *Kommunikation* plakativer Ressentiments nimmt.

4. Kommunikation als Diskrimination

Das Erklärungsmodell, das *La bolsa* bereitstellt, um der *kapitalen* Erschütterung beizukommen, ist ebenso einfach wie bedenklich: Statt die Ätiologie des Bankrotts zu rekonstruieren und wirtschaftliche Schief lagen zu benennen, statt den Wildwuchs in Eisenbahnbau, Viehzucht und Bodenspekulation zu brandmarken oder sich mit dem Überfluss englischer Investitionen und den horrenden Staatsschulden zu befassen, beschwört der Roman altbekannte chauvinistische Feindbilder. Die öffentlich aufgeheizte Stimmung und ein globaler Diskurstrend bedingen, dass diese um die Jahrhundertwende in Argentinien *hoch im Kurs* stehen. Radikale Ausprägungen des europäischen Sozialdarwinismus, wie sie Arthur de Gobineaus *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853/55) oder Cesare Lombrosos pseudo-genetische Kriminologie (*L'uomo delinquente*, 1876) vertreten, paaren sich hier mit dem einheimisch erstarkenden Nationalismus (cf. Nouzeilles 2000: 35-58; Salessi 1995). Neben der größtenteils italienischstämmigen Immigration ist es demnach einmal mehr der jüdische Einfluss (cf. Lewin 1971), den das rechtskonservative Lager der kreolischen Eliten für die Krise verantwortlich macht. Gerade als Finanzkrise lädt sie dazu ein, das Versagen eigener Ordnungspolitik auf das – so genannte – internationale *Geldjudentum* abzuwälzen. Ebendiese Konjunktur rassistischer Übertragung macht sich Martels Roman zunutze und erklärt jüdische Bankiers zu Sündenböcken, deren Marktmacht die Klassen- und Besitzhierarchien in Argentinien zu entdifferenzieren drohe.¹⁷

¹⁷ Zur Kulturgeschichte des Sündenbocks cf. Girard 1985: 25 ff. und Girard 1979.

Ohne die sozial- und wissenschaftlichen Hintergründe im Einzelnen aufzurollen (cf. Herrera 1985; Zivin 2008: 31 ff.; Ludmer 2004: 141 ff.; Schlickers 2003: 213 ff.; Spicer-Escalante 2006: 108 ff.), mögen abschließend einige wenige Textbeobachtungen genügen, um sowohl die Instrumentalisierung antisemitischer Projektionen als auch deren Provenienz und Inkonsistenz in *La bolsa* anzudeuten. Fiktionsintern auszugehen ist dabei vom Baron Filiberto von Mackser, Dr. Glows hartnäckigstem Widersacher an der Börse, der als „enviado“ (B: 35) des Rothschild-Clans den jüdischen Weltkapitalismus inkarniert. Schon die erste Figurenbeschreibung, die wie die meisten weiteren durch die Augen und Vorurteile des Protagonisten gefiltert ist, bietet ein Paradebeispiel rassistischer Physiognomik. Sämtliche Topoi körperlicher Abnormität gehen in Macksters Züge ein, um dem angeblich jüdischen Kardinallaster des Geizes eine möglichst hässliche Fratze zu verleihen (B: 33 f.):

Glow se volvió. El que hablaba masticando las palabras francesas con dientes alemanes, y no de los más puros, por cierto, era un hombre pálido, rubio, linfático, de mediana estatura, y en cuya cara antipática y afeminada se observaba esa expresión de hipócrita humildad que la costumbre de un largo servilismo ha hecho como el sello típico de la raza judía. Tenía los ojos pequeños, estriados de filamentos rojos, que denuncian a los descendientes de la tribu de Zabulón, y la nariz encorvada propia de la tribu de Ephraïm. Vestía con el lujo charro del judío, el cual nunca puede llegar a adquirir la noble distinción que caracteriza al hombre de raza aria, su antagonista. Llamábase Filiberto Mackser y tenía el título de barón que había comprado en Alemania creyendo que así daba importancia a su oscuro apellido.

Man braucht der infamen Einführung des Kontrahenten nicht mehr Aufmerksamkeit zu widmen, als ihr Trivial-Biologismus (cf. Zivin 2008: 38 f.) und ihre Forciertheit im romanesken Plot verdienen. Denn während die realhistorische Referentialität des Antisemitismus in *La bolsa* diffus bleibt,¹⁸ stellen sich fiktionsintern sogleich mehrere Fragen: Welche Glaubwürdigkeit und Generalisierbarkeit eignen einer Diffamierung, die durch den missgünstigen Blick des Gegenspielers, eben durch Glows Blick getrübt ist? Wie weit reicht die Komplizenschaft zwischen dem

¹⁸ Ob der Antisemitismus in *La bolsa* ein Übertragungseffekt, ein „cultural transplant“ europäischer Provenienz ist, wie Fishburn (1981: 110) annimmt, oder ob er doch eine argentinische Spezifik und Vorgeschichte aufweist, wie Schlickers (cf. 2003: 215-219) mit Lewins Quellen (cf. 1971: 148 ff.) suggeriert, erscheint aufgrund der intertextuellen Übernahme eher zweitrangig.

Protagonisten und seinem Erzähler, der die Ausfälle des Doktors freilich nirgendwo in die Schranken weist? Hat der jüdische Antagonist überhaupt eine handlungslogische Funktion für Glows Abstieg, der vorrangig als Verrat der Partner und eigene Verblendung auserzählt wird? Und wie steht es hier um die literarische Originalität des Porträts, das der Roman vom Börsen-Baron zeichnet und das abermals keineswegs nur aus dem kollektiven Imaginarium schöpft?

Denn auch Von Mackser hat Vorfahren in Zolas *L'argent*, wo mit dem sagenhaft reichen Magnaten Gundermann und dem gemeinen Geldverleiher Busch¹⁹ zwei Exponenten der jüdischen Finanzwelt auftreten, als deren simples Amalgam Martels Figur erscheint. Die „antique rancune de race“ (Zola 1980: 135), die Aristide Saccard gegen die „sales juifs“ (Zola 1980: u.a. 481) richtet, fällt in der Figurenperspektive kaum politisch korrekter aus. Von der Erzählinstanz in *L'argent* eindeutig als Neid demaskiert und mit positiven Gegenstimmen kontrastiert, mutet sie im narrativen Zusammenhang jedoch ungleich ambivalenter an als ihre Fortschreibung in *La bolsa*. Das ist umso bemerkenswerter, als die Versatzstücke des Judenhasses, die Glow herleiert, beinahe wörtlich Zolas Prätext entnommen scheinen, der seinerseits auf Édouard Drumonts Pamphlet *La France juive* (1886) rekurriert, um Saccards Schmähungen dokumentarisch abzusichern. Die Vermittlungslogik verkompliziert sich dadurch nochmals, sofern auch der argentinische Roman nicht auf Drumonts abstoßende *Expertise* verzichtet (cf. B: 134).

Die intertextuelle Kaskade signalisiert, dass die Tiraden gegen die „judíos invasores“ (B: 121) in *La bolsa* in erster Linie nicht einer fanatischen Aversion des Autors, sondern einem mehrfachen literarischen Recycling entstammen. Konsequenterweise treffen Glows Hetzreden in ihrer wortreichsten Diatribe auch auf einen beschlagenen Widerpart. Granulillo schwingt sich zum rhetorisch gewandten Anwalt der jüdischen Kultur auf und entlarvt den „odio de raza, ese odio inveterado, cruel, sin motivo“ seines ehemaligen Kollegen als Relikt eines unaufgeklärten „oscurantismo“ (B: 132). Wenngleich als rücksichtsloser Profiteur schlecht beleumdet, deckt Granulillo in besagtem siebten Kapitel des ersten Romanteils die Borniertheit des Protagonisten auf, der, argumentativ in die Enge getrieben, lediglich jahrhundertealte Stereotype abspult, statt

¹⁹ Noch holzschnittartiger fällt in *La bolsa* das Porträt des raffgierigen jüdischen Wucherers Jacob Leony (cf. B: 228-235) aus, der ebenfalls Zolas Busch nachempfunden ist.

den Vorwurf archaischer Modernitätsblindheit zu entkräften: Wie bei Drumont und Konsorten katalogisiert und von Zolas Saccard *vorgekauft*, wettet Glow einfältig redundant gegen Faulheit und Parasitentum, Wucherei und Verschlagenheit, Geist- und Vaterlandslosigkeit der Juden, deren Weltverschwörung er in einem „cataclismo horroroso“ (B: 136) kommen sieht.²⁰

Man urteile selbst, wie überzeugend der Sohn eines Engländers von argentinischem Patriotismus schwadronieren kann, wie eklektisch sich Glows aggressive Propaganda artikuliert und wie verbohrte er so den tatsächlichen Ruin des öffentlichen wie privaten Haushalts ausblendet. Die Überfremdungsphantasmen, die *La bolsa* durchziehen und sich wahllos gegen jüdische Investoren oder europäische Einwanderer richten, lassen sich keineswegs im Verweis auf vergrößernde Nachahmung und mangelnde Stringenz entschuldigen. Der Roman ist nicht vom Vorwurf der Demagogie freizusprechen, zumal ihn sein Autor bewusst polarisierend in einer schwelenden Debatte platziert. Mit ideologiekritischer Empörung allein sind die xenophoben und antisemitischen Antipathien, die er schürt, dennoch unzureichend verhandelt. Unterschlagen ist derart das anfängliche – noch nicht kritikwürdige – Bestreben von *La bolsa*, mit der Beschleunigung der Geldzirkulation eine dezidiert moderne Dynamik literarisch nachzuvollziehen.

²⁰ Der Auftakt der üblen Schmähung soll hier genügen (B: 135 f.): „¿Por qué no trabajaba el judío? ¿Por qué hacía alarde de no haber empuñado nunca el arado, de no haber sido nunca agricultor, ni haber ejercido jamás ninguna profesión útil? Vampiro de la sociedad moderna, su oficio es chuparle la sangre“ – decía el doctor manoteando. – „El es quien fomenta la especulación, quien aprovecha el fruto del trabajo de los demás... Banquero, prestamista, especulador, nunca ha sobresalido en las letras, en las ciencias, en las artes [...] ¡Y la raza semita, arrastrándose siempre como la culebra, vencerá, sin embargo, a la raza aria!“ Wie nah Martels Roman in dieser Hinsicht an *L'argent* formuliert, belegt Saccards folgende – sofort als „envie“ markierte – Aggression (Zola 1980: 136), auf die Schlickers (2003: 215) hinweist: „[Saccard] dressait le réquisitoire contre la race, cette race maudite qui n'a plus de patrie, plus de prince, qui vit en parasite chez les nations, feignant de reconnaître les lois, mais en réalité n'obéissant qu'à son Dieu de vol, de sang et de colère [...]. Est-ce qu'on a jamais vu un juif faisant œuvre de ses dix doigts? est-ce qu'il y a des juifs paysans, des juifs ouvriers? Non, le travail déshonore, leur religion le défend presque, n'exalte que l'exploitation du travail d'autrui. Ah! les gueux! Saccard semblait pris d'une rage d'autant plus grande, qu'il les admirait, qu'il leur envoyait leurs prodigieuses facultés financières, cette science innée des chiffres [...]“

Um das Faszinosum und den jederzeit möglichen Kollaps der Börse in eine Geschichte zu bannen, beruft sich der Roman jedoch nicht nur auf das innovative Erzählprogramm des Naturalismus. Er nivelliert zugleich die Schwierigkeiten der Darstellung, denen sich die experimentelle Sozioanalyse angesichts der unübersichtlichen Genese des argentinischen Crashes gegenübersteht. Nicht zuletzt um des kommerziellen Erfolges willen, beugt sich *La bolsa* den Anforderungen des Feuilletons, verkürzt die naturalistische Patina auf düstere Untergangsvisionen und verlegt sich von komplexer *Repräsentation* auf einprägsame *Kommunikation*, von Ursachenforschung auf Skandalisierung, Diskriminierung und willkürliche Schuldzuweisungen in einer Krise, deren Beschreibung der Roman schuldig bleibt. Hierher rühren zahlreiche narrative Diskrepanzen, die *La bolsa* weder als rassistisches Pamphlet noch als naturalistische „expérience véritable que le romancier fait sur l’homme“ (Zola ⁵1881: 9) Glaubwürdigkeit verleihen. Am Ende lesen wir einen unentschiedenen Text, der aus dem Vertrauensverlust des finanziellen Kapitals auf gespenstische Weise literarisches Kapital zu schlagen sucht.

Bibliographie

- Apter-Cragolino, Aída (1999): *Espejos naturalistas. Ideología y representación en la novela argentina (1884-1919)*. New York e.a.: Lang.
- Auerbach, Erich (1971): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946]. Bern/München: Francke.
- Barros-Lémez, Álvaro (1992): *Vidas de papel. El folletín del siglo XIX en América Latina*. Montevideo: Monte Sexto.
- Barthes, Roland (1968): „L'effet de réel.“ In: *Communications*. N° 11, 84-89.
- Beckman, Ericka (2013): „Fiction and Fictitious Capital in Julián Martel's *La Bolsa*.“ In: *Hispanic Review*. Vol. 81, N° 1, 17-39.
- Blasi, Alberto Óscar (1962): *Los fundadores: Cambaceres, Martel, Sicardi*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Calviño, Adolfo Rubens (1989/1993): *La crisis de 1890 a través del Congreso*, 2 Bde. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Campanella, Hebe Noemí (1983): *La generación del 80: su influencia en la vida cultural argentina*. Buenos Aires: Editorial Tekné.
- Capitanio, Sarah (Hg.) (2005): *Currencies: Fiscal Fortunes and Cultural Capital in Nineteenth-Century France*. Oxford e.a.: Lang.
- Cortés Conde, Roberto (1989): *Dinero, deuda y crisis. Evolución fiscal y monetaria en la Argentina (1862-1890)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Culasso, Adriana (2006): *Geopolíticas de ficción. Espacio y sociedad en la novela argentina (1880-1920)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Devoto, Fernando (2003): *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Espósito, Fabio (2006): *La emergencia de la novela en la Argentina (1880-1890)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata 2006, <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.295/te.295.pdf> (zuletzt eingesehen am 11.9.2014).
- Fishburn, Evelyn (1981): *The Portrayal of Immigration in Nineteenth Century Argentine Fiction (1845-1902)*. Berlin: Colloquium.
- Foster, David W. (1990): *The Argentine Generation of 1880. Ideology and Cultural Texts*. Columbia, Miss.: University of Missouri Press.
- Girard, René (1985): *Le bouc émissaire* [1982]. Paris: Grasset.
- (1979): *La violence et le sacré* [1972]. Paris: Grasset.

- Gnutzmann, Rita (1998): *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Amsterdam: Rodopi.
- Herrera, Emilio (1985): *Los prejuicios raciales en la Argentina del 80: Julián Martel y su novela „La bolsa“*. Buenos Aires: Taller Literario Abraxas.
- Jitrik, Noé (1980): „El ciclo de la Bolsa.“ In: Susana Zanetti (Hg.): *Historia de la literatura argentina: Del Romanticismo al Naturalismo*. Bd. 2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 159-169.
- Kaiser, Elke (1990): *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den „Rougon-Macquart“*. Tübingen: Narr.
- Küpper, Joachim (1987): *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*. Stuttgart: Steiner.
- Kuschel, Karl-Josef, Heinz-Dieter Assmann (2011): *Börsen, Banken, Spekulantent. Spiegelungen in der Literatur – Konsequenzen für Ethos, Wirtschaft und Recht*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Lebron, Mónica (1991): „Un Argent argentino: La Bolsa de Julián Martel.“ In: *Les Cahiers Naturalistes*. Jg. 7, Vol. 65, 45-56.
- Lewald, H. Ernest (1983): „La Bolsa‘ como símbolo y crónica en la literatura argentina.“ In: *Chasqui*. Vol. 12, N° 2-3, 19-26.
- Lewin, Boleslao (1971): *Cómo fue la inmigración judía en la Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Ludmer, Josefina (2004): *The Corpus Delicti: A Manual of Argentine Fictions* [1999]. Pittsburgh: UP.
- Marichal, Carlos (1989): *A Century of Debt Crises in Latin America: From Independence to Great Depression, 1820-1930*. Princeton: UP.
- Martel, Julián (21898): *La bolsa. Estudio social* [1891]. Venezuela: Imprenta Artística „Buenos Aires“.
- Martín-Barbero, Jesús (52003): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* [1987]. Bogotá: Gustavo Gili.
- Marx, Karl (1867): *Das Kapital*, Bd. III, Fünfter Abschnitt. In: Karl Marx / Friedrich Engels (1983): *Werke*. Bd. 25. Berlin: Dietz Verlag.
- Morales, Carlos Javier (1997): *Julián Martel y la novela naturalista argentina*. La Rioja: Universidad de La Rioja.
- Niemeyer, Katharina (1998): „„Este es un pueblo que se desarrolla de golpe‘: La (Re)presentación de la modernidad en las novelas argentinas del ‚ciclo de la Bolsa‘.“ In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Jg. 24, Vol. 47, 123-145.

- Nouzeilles, Gabriela (2000): *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Onega, Gladys S. (1982): *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)* [1965]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Purdy, Anthony (Hg.) (1993): *Literature and Money*. Amsterdam: Rodopi.
- Rama, Ángel (1985): *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil.
- Regalsky, Andrés M. (1986): *Las inversiones extranjeras en la Argentina (1860-1914)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rivera, Jorge B. (1998): *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización*. Buenos Aires: Atuel.
- Salessi, Jorge (1995): *Médicos, maleantes y maricas: Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Schlickers, Sabine (2003): *El lado oscuro de la modernización. Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Vervuert.
- Simmel, Georg (1989): *Gesamtausgabe*, Bd. 6: *Philosophie des Geldes* [1900/1907]. Herausgegeben von David P. Frisby, Christian Klaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Spandri, Francesco (Hg.) (2014): *La littérature au prisme de l'économie – Argent et roman en France au XIXe siècle*. Paris: Classiques Garnier.
- Spicer-Escalante, Juan Pablo (2006): *Visiones patológicas nacionales: Lucio Vicente López, Eugenio Cambaceres y Julián Martel ante la distopía argentina finisecular*. Gaithersburg: Hispamérica.
- Taine, Hippolyte (²1866): *Histoire de la littérature anglaise*. Bd. 1. Paris: L. Hachette.
- Terán, Oscar (2000): *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la „cultura científica“*. Buenos Aires: FCE.
- Villanueva, María Graciela (2000): „La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910.“ In: *Les Cahiers ALHIM*. Vol. 1, o.S. (<http://alhim.revues.org/90>) (zuletzt eingesehen am 11.9.2014).
- Viñas, David (1974): *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política* [1971]. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Vogel, Hans (1992): „Argentinien, Uruguay, Paraguay 1830-1852/1904-1910.“ In: Walther L. Bernecker e. a. (Hg.): *Handbuch der Geschichte La-*

- teinamerikas*. Bd. 2: *Lateinamerika von 1760 bis 1900*. Stuttgart: Klett-Cotta, 680-728.
- Vogl, Joseph (³2010/11): *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: diaphanes.
- Zivin, Erin Graff (2008): *The Wandering Signifier. Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Zola, Émile (⁵1881): *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier.
- (1980): *L'argent* [1891]. Herausgegeben von Henri Mitterand. Paris: Folio/Gallimard.
- (1981): *La fortune des Rougon* [1870]. Herausgegeben von Henri Mitterand. Paris: Folio/Gallimard.

**„Trouver une langue“.
Rimbauds Kritik an Baudelaire und das Problem der Re-
präsentation des Absoluten in *Une Saison en enfer* und
den *Illuminations***

I.

Wer sich Gedanken über die Repräsentationsleistung von Sprache macht, würde dem Sprecher der folgenden Aussage wohl ein rationalistisches, vom klassischen Ökonomieprinzip geprägtes Sprachvertrauen unterstellen: „Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel;“ tatsächlich dient dieser Prosasatz aber nur als Kontrastfolie für einen zweiten, der als Vers organisiert ist und nicht nur äußerlich ein anderes Sprachverständnis andeutet: „il nous faut tous les mots pour le rendre réel.“

Durch Kontrast („tous les mots“ – „peu de mots“) und Reim („l'essentiel“ – „réel“) wird in diesem Gegen-Satz etwas in Stellung gebracht, was den ersten als unvollkommenen Vers erscheinen lässt und seine Aussage relativiert. Dem „essentiel“, das sich begrifflich-abstrakt mit wenigen Worten, etwa in einer Wörterbuch-Definition ausdrücken lässt, steht jetzt ein anderes gegenüber, das nicht von der Verweisfunktion einer instrumentellen Sprache, die das Gemeinte immer nur in der Abwesenheit begrifflicher Repräsentation belässt, erfasst werden kann.

Mit dem ‚Verwirklichen‘ dieses anderen Essentiellen spricht Eluard, von dem der Aphorismus zur Theorie der modernen Lyrik stammt¹, eine Form sprachlicher Repräsentation an, die auf Nähe, Anwesenheit und suggestive Vergegenwärtigung angelegt ist und die Art von Präsenz erzeugt, die von poetischer Sprache von jeher erstrebt wurde. Um sie hervorzubringen, bedarf es ‚aller Worte‘, eine Forderung, die den, der sie erhebt, deutlich als Vertreter einer nachromantischen lyrischen Moderne ausweist. Die Selbstermächtigung des romantischen Subjekts hatte ja bei den deutschen Frühromantikern mit dem Ziel einer Verbindung von Kunst und Leben, Poesie und Philosophie zu einer nie dagewesenen Ausweitung des Einflussbereichs einer alles „romantisie-

¹ Zuerst in *Avenir de la poésie* von 1937, wiederaufgenommen in *Donner à voir* von 1939 (cf. Eluard 1968: 526 bzw. 978).

renden“, das heißt den Imaginationen des Ichs unterwerfenden Poesie geführt. Und Friedrich Schlegels Konzept einer „progressiven Universalpoesie“ hatte erahnen lassen, dass ein so allumfassendes, auf die Zukunft hin offenes Programm nun wahrlich ‚aller Worte‘ bedurfte, das heißt eine Art sprachlicher Unendlichkeit erforderte, um den gesamten Zeichenvorrat mit all seinen Möglichkeiten in den Dienst romantischer Grenzüberschreitung zu stellen.

Eines der wesentlichen Merkmale dieses Umbruchs war die Neuausrichtung dessen, was bei Eluard als zu verwirklichendes „essentiell“ erscheint und in früheren Epochen als objektive Transzendenz eines wie auch immer gearteten vorgängigen Sinnes die künstlerischen oder philosophischen Repräsentationen hervorgetrieben hatte. Die Verlagerung dieses „essentiell“ ins Subjekt setzt mit dem von Genie-Lehre und idealistischer Philosophie geprägten Denken der Frühromantiker ein, die wie etwa Novalis versuchen, „das Transzendente zur Transzendenz zu erweitern“ (Safranski 2007: 124). „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg“ (Novalis), auf dem versucht werden soll, in der Entfaltung aller schöpferischen Kräfte des Ichs die Gegensätze von Bewusstsein und Unbewusstsein, Realität und Idealität, Diesseits und Jenseits zu überwinden und zur Teilhabe an einem Absoluten zu gelangen, das im Ich selbst lokalisiert ist. Dass eine solchermaßen befreite Subjektivität aber immer Gefahr lief, ihre Emanzipation wieder zu verspielen und sich in der Weite ihrer Traumwelten zu verlieren, dessen waren sich diese Romantiker der ersten Stunde ebenso bewusst wie ihre wahren Erben, die Lyriker der mit Nerval und Baudelaire einsetzenden Spielarten des französischen Symbolismus.

Was die französische Romantik angeht, die zwar an die Ich-Entdeckung eines Rousseau anknüpfen konnte, der aber die unmittelbare Nähe zu den Höhenflügen eines philosophischen Idealismus fehlte, so lässt sich die hier skizzierte Repräsentationsproblematik bei ihr noch nicht nachweisen. Indem es bei ihrem Hauptthema, der Suche nach einem idealen „Ailleurs“, gewöhnlich bei begrifflichen Annäherungen an dieses Ideal bleibt (Lamartine, *L'Isolément*: „ce bien idéal que toute âme désire, Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour“ Lamartine 1981: 24) und Präsenzerfahrungen durch das Konzept einer Sprache des Herzens ersetzt werden, bei der Unmittelbarkeit behauptet, aber nicht vollzogen wird (Musset, *Namouna* II, 4: „Sachez-le, - c'est le cœur qui parle et qui soupire, Lorsque la main écrit“ Musset 1976: 180), kann von einer Ver-

wirklichung des Idealen im Sinne des eluardschen „rendre réel“ noch keine Rede sein. Das gilt auch noch für Victor Hugo, der zwar den Anspruch erhebt, die Repräsentationsleistung der Lyriksprache entscheidend vorangetrieben zu haben („Je fis souffler un vent révolutionnaire. Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire“²), der Forderung nach einer Mobilisierung aller sprachlichen Ressourcen aber allzu oft doch nur quantitativ zu genügen wusste, wie die oft breite Ausführung bestimmter Themen in bisweilen überlangen Texten zeigt.³

Eine qualitativ gesteigerte Repräsentation des „essentiel“ war offenbar nur zu erreichen, wenn es gelang, beim Entdecken neuer Innenwelten die Initiative des Subjekts nicht zu verlieren. Nerval hat dies im Blick, wenn er sich am Ende von *Aurélia* dazu entschließt, Licht in seine Traumwelten zu bringen, und an anderer Stelle Gott bittet, ihm die Macht zu geben, „de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir“ (Nerval 1974: 435).⁴ Und Baudelaire entwickelt aus der prekären, widersprüchlichen Situation eine Poetik, die ihn zum Vater einer modernen Lyrik werden ließ, für deren Gipfelwerke die eluardsche Forderung des „rendre réel“ von nun an unverzichtbar wurde.

II.

1857, nur ein Jahr nach Erscheinen von Hugos *Contemplations*, wurden die Leser der *Fleurs du mal* mit Gedichttexten konfrontiert, in denen ein subjektives „essentiel“ in so ungewohnter Weise repräsentiert war, dass dem Buch sogleich der Prozess gemacht wurde. Was der Mehrzahl der zeitgenössischen Leser als Angriff auf alle moralischen und ästhetischen Normen erscheinen musste, war darin begründet, dass Baudelaire es verstanden hatte, das Konfliktpotenzial der geschichtlichen Situation, die Euphorie des schöpferischen Ichs und seine Sorge, Opfer der eigenen Imaginationsdynamik werden zu können, in ein poetologisches Modell zu überführen, das die Gegensatzstruktur als spannungsvolle Einheit zweier im Widerstreit liegender Bewusstseinslagen abbildete. Im Zent-

² *Réponse à un acte d'accusation* in Hugo 1973: 43.

³ Es dürfte klar sein, dass die angesprochenen „Defizite“ der französischen Romantik nur aus der hier eingenommenen Perspektive *ex post* als solche erscheinen.

⁴ In den Fragmenten von *Paradoxe et vérité* (Nerval 1974: 435). Die *Aurélia*-Stelle lautet: „Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir?“ (ibid.: 412).

rum steht hierbei der Begriff des *Mal*, mit dem sich das „mal du siècle“ der Romantiker zu einer ästhetisch folgenreicheren Kategorie gewandelt hatte. Beschränkte sich dieses im Wesentlichen auf die Mangelersfahrung einer vom Idealentzug geprägten Wirklichkeit, auf das Leiden am Traum von einem idealen „Ailleurs“, so hatte es sich bei Baudelaire zur absoluten Gewissheit einer „conscience dans le Mal“ (*L'Irrémédiable*)⁵ radikalisiert, die, wie es an der gleichen Stelle heißt, für das Ich Quelle einer Wahrheit des Negativen („Puits de Vérité, clair et noir“), ironisches, weil in die Tiefe weisendes Leuchtzeichen („phare ironique, infernal“) und der einzige Ort war, von dem Hilfe, ja sogar Ruhm erwartet werden konnte („Soulagement et gloire uniques“). Den Traum vom Ideal nur im Bewusstsein eines unheilbaren, ganz vom *Mal* durchsetzten Schicksals, einer „fortune irrémédiable“ (die sich hier auf „Diable“ reimt) träumen und ihn im Sinne von Nerval „diriger mon rêve éternel“ kontrollieren zu können – das war für Baudelaire die in der Moderne allein noch verbliebene Kraft- und Ruhmesquelle, der Boden, auf dem die neue Lyrik der *Fleurs du mal* gedeihen konnte.⁶

Anders als das nur erlittene „mal du siècle“ weist das *Mal* in seiner radikalisierten Form ein aktives Moment auf, in dem die „wesentlich dämonische Tendenz“ der modernen Kunst, repräsentiert von einer emanzipierten, zur geistigen Schutzmacht aller Exilierten aufgestiegenen Satansfigur, wirksam ist.⁷ Wovor schützt sie? Vor einem Rückfall in die

⁵ Baudelaire 1975: 80. Die Gedichte der *Fleurs du mal* (FM) werden nach dieser Ausgabe (im Folgenden *O.c. I*) zitiert mit Gedichttitel und Seitenzahl.

⁶ Cf. zum Folgenden Greiner (1993), wo das genannte Gegensatzmodell als Begehrendialektik verstanden wird, die die Tiefenschicht („des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme“, Baudelaire 1976 [im Folgenden *O.c. II*]: 621) von Baudelaires „imagination créatrice“ ausmacht. Im Unterschied zu Walter Benjamin, der die Ästhetik Baudelaires für inkonsistent hielt, weil er meinte, dieser habe zwischen „der Lehre von den correspondances und der Lehre von der Allegorie“, deren „Zusammenwirken“ Baudelaires Dichtung entspringe, „niemals den geringsten Versuch gemacht, [...] irgend eine Beziehung herzustellen“ (im 24. Zentralpark-Fragment, Benjamin 1980: 170), wird hier in der baudelaireschen Ästhetik kein Widerspruch des Systems gesehen, sondern sie wird als äußerst konsistentes System des Widerspruchs aufgefasst.

⁷ In *Les Litanies de Satan* ist Satan „Bâton des exilés, lampe des inventeurs“ und „Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère Du Paradis terrestre a chassé Dieu le Père“ (FM: 125). Die Aussage zur modernen Kunst findet sich im Artikel über Théodore de Banville („l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque“, *O.c. II*: 168). Hier auch der Hinweis, dass eben diese Kunst es ist, die den gewöhnli-

Position, die Nerval zu überwinden hoffte. Das aber hat seinen Preis: dem Ideal gegenüber nicht mehr Opfer, sondern selbstbestimmtes Subjekt mit einer „conscience dans le Mal“ zu sein, bedeutet, dass die eigene, nicht zu unterdrückende Idealorientierung in Konflikt gerät mit der ebenso wenig zu unterdrückenden Sorge um Autonomie. Es ist diese aporetische Begehrenssituation, bei der das Ich seinem eigenen Idealstreben widersprechen muss, um souverän zu bleiben, die Baudelaire als seinen „goût passionné de l'obstacle“ (*O.c. I*: 181) bezeichnet. Weil das Ich seiner Leidenschaft für Ideale nur dann nachgeben kann, wenn kein Verlust der Selbstbestimmung eintritt, entsteht die Leidenschaft für das, was jene behindert.

Das Dramatische dieser ironischen Tragik kommt in der Spannungsfigur des Selbstquälers in *L'Héautontimoréménos*, dem Gedicht, das *L'Irrémédiable* unmittelbar vorausgeht, zum Ausdruck: das Ich ist zerrissen, weil es „victime“ und „bourreau“ seiner selbst ist. Damit ist auf den Ursprung der Begehrensdialektik in den *Journaux Intimes* verwiesen, wo Baudelaire seine Liebeskonzeption an der bekannten Stelle in *Fusées III* mit dem Opfer/Henker-Vergleich illustriert. Jeder Liebesakt, so heißt es dort, ähnelt einer chirurgischen Operation oder einer Folterung, weil die beiden Partner nie gleich stark lieben. Einer ist immer von stärkerer Leidenschaft besessen, das Opfer, der andere beherrscher, der Henker. Was sich abspielt, ist „une tragédie de déshonneur“ (*O.c. I*: 651), bei der der weniger Beherrschte verlieren muss. Die im Anschluss an diese Beschreibung aufgeworfene Frage nach der größten Lust in der Liebe beantwortet Baudelaire mit einem Satz, der wie ein Bekenntnis zum Sadismus klingt: „la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*“ (*O.c. I*: 652). Davon kann allerdings keine Rede sein, denn sadistisches wie masochistisches Begehren („Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote“) werden in *Le Voyage* gerade dem „spectacle ennuyeux de l'immortel péché“ (*FM*: 132) zugerechnet.⁸ Und den wenigen

chen Satan der christlichen Tradition zur modernen Lichtgestalt hat werden lassen: „ils [die Modernen unter den Romantikern] ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain“. Wie diese Gestalt für die widersprüchliche Begehrenssituation verantwortlich ist, zeigt in aller Deutlichkeit das erst in der posthumen Ausgabe von 1868 erscheinende Gedicht *L'Avertisseur* (*FM*: 140); cf. dazu Greiner 1993: 8-12.

⁸ Der Sadismus-These, die in der Baudelaire-Forschung weit verbreitet ist, widerspricht auch Georges Blin nur ungenügend, wenn er Baudelaire einen indirekten Sadismus-Masochismus unterstellt, der ihn zum „maniaque de l'auto-punition“ ma-

Stellen in den Tagebuchnotizen, an denen Liebe oder Kunst (als Liebe zum Schönen) in die Nähe einer Preisgabe des Selbst rückt, die aber als sarkastische Charakterisierung von Trivialauffassungen anzusehen sind⁹, stehen Stellen gegenüber, an denen Liebe einen egoistischen, von Baudelaires negativem Naturbegriff und seinem Festhalten am Dogma der Erbsünde¹⁰ geprägten Zug aufweist, wie etwa diese: „L’amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant“ (O.c. I: 650). Dasselbe gilt vom so oft missverstandenen Prostitutionsbegriff, bei dem in der folgenden Stelle klar unterschieden wird zwischen einer trivialen, den Opferstatus bewirkenden Form und einer reflektierten, die den genialen Künstler auszeichnet:

Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l’homme, d’où naît son horreur de la solitude. – Il veut être *deux*. L’homme de génie veut être *un*, donc solitaire. La gloire, c’est rester *un*, et se prostituer d’une manière particulière (O.c. I: 700).

Die „besondere Weise“ der Prostitution kommt durch die nicht-sadistische Form des „faire le mal“ zustande, durch die das Ich in der Liebe die höchste Lust genießen und in einer Kunst, die die Liebe zum Schönen beziehungsweise zum Ideal thematisiert, Hingabe mit Selbsterhalt vereinen, zugleich Opfer und Henker sein kann beziehungsweise sein muss.

Das bisher Dargelegte hat gezeigt, dass wenig gewonnen ist, wenn man in Baudelaires Poetik die verschiedensten Arten von Dualismen ausmacht, dass vielmehr alles darauf ankommt, die paradoxe, ironische Verschränkung der Kontrastelemente zu verstehen und dies als höchst innovative Version einer modernen, nachromantischen Subjektivität und

che (cf. Blin 1948: 71). Es geht dem Selbstquäler nicht um die Potenzierung der Lust durch sado-masochistischen Genuss (was zu doppeltem Selbstverlust führen würde: Sadist wie Masochist sind Opfer ihrer Leidenschaft), sondern um seinen „goût passionné de l’obstacle“, das heißt um Selbsterhalt, der nur durch Widerspruch gegen die eigene Hingabetendenz erreicht wird.

⁹ So etwa in *Fusées I*: „L’amour, c’est le gout de la prostitution“, „Qu’est-ce que l’art? Prostitution“ (O.c. I: 649), oder in *Mon Cœur mis à nu XXV*: „Qu’est-ce que l’amour? Le besoin de sortir de soi. L’homme est un animal adoreur. Adorer, c’est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution“ (O.c. I: 692).

¹⁰ Cf. hierzu den Anfang von *Eloge du maquillage*, dem 11. Kapitel von *Le Peintre de la vie moderne* (O.c. I: 715 f.).

ihrer „conscience dans le Mal“ zu sehen. Wenn das bis heute trotz eines immensen Forschungsaufwands erst in Ansätzen gelungen ist, so liegt dies möglicherweise daran, dass Baudelaire die Verwirklichung seines „essentiell“, der dialektischen Konzeption des Begehrens, in den Gedichten der *Fleurs du mal* so weit getrieben hatte, dass sie tatsächlich bis in die Form eingedrungen war. Mit jener Ironie, die die Stimme des Selbstquälers entstellt („Elle est dans ma voix, la criarde!“ *FM*: 78), hatte und hat er seinen Lesern offenbar eine Sprechweise zugemutet, die zu ungewohnt war, als dass sie nicht missverstanden werden konnte.

Bereits in seinem Einleitungsgedicht *Au Lecteur* gibt Baudelaire eine Kostprobe jener „besonderen Weise“ der Prostitution, indem das Ich hier als glühender Vertreter einer christlichen Moral auftritt und sich mit seiner Selbstanklage im Ausmalen menschlicher Lasterhaftigkeit in einen wahren Rausch der Bilder steigert, bis in der letzten Strophe der *Ennui* überraschend als größtes aller Laster die Bühne betritt. Die Sündensemantik erweitert sich jetzt zur Pragmatik einer hochironischen Sprechsituation, bei der die Allegorisierung des *Ennui*¹¹ Sprecher und Adressaten in einer intimen Gemeinschaft der Wissenden vereint:

C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! (*FM*: 6)

Romantischen *Ennui*, so darf der Sprecher annehmen, kennt der Leser und weiß, wie empfindlich und zartbesaitet dieses Ungeheuer ist. Ebenso sicher aber ist – und jetzt kommt es mit dem Zusatz „hypocrite“ zur ironischen Rangerhöhung des Adressaten –, dass er als Leser, der das vorliegende Gedicht verstanden hat, auch weiß, wie subtil und schwer zu-frieden zu stellen¹² es sein kann. Indem er dem „heuchlerischen“ Leser

¹¹ Das Rauchen des „houka“ verweist auf den romantischen Dichter, der so sensibel ist, dass er eine Träne, die er nicht unterdrücken kann („involontaire“ ist negativ; cf. Baudelaire's Haltung zum Willen: „de toutes les facultés la plus précieuse“, *O.c. I*: 438) bereits als Last empfindet. Sein Weltschmerz lässt ihn von Schafotten träumen, auf denen sein Leiden endet – es sei denn, er wäre fähig, Opfer und Henker in einer Person zu sein!

¹² Die Ambivalenz des *Ennui*, der in seiner romantisch-trivialen Form von Baudelaire ironisiert wird, rührt an dieser Stelle in hohem Maß von den verschiedenen Bedeutungsnuancen von „délicat“ her.

dieses Verständnis unterstellt und ihn als Gleichen anspricht, gibt er sich selbst zu erkennen als einen, der sich zu verstellen weiß. Der Sinn dieser Einleitung ist demnach dies: der ironische Entwurf einer Leserrolle.¹³

Im Buchinneren entfaltet die Ironiekonzeption eines gegenläufigen Begehrens eine enorme Bandbreite von Ausprägungen, wobei der „goût passionné de l'obstacle“, in dem die Hingabe an Ideale und die Sorge um den Verlust des Selbst aufeinandertreffen, als Negativierung traditioneller Ideale oder als Idealisierung negativer, eigentlich als unwürdig geltender Objekte zum Ausdruck kommt. So entsteht ein von gegensätzlichen Zügen geprägtes individuelles Schönheitsideal, das Baudelaire in *Fusées* X beschrieben („quelque chose d'ardent et de triste“, *O.c. I*: 657) und in *Hymne à la Beauté* („Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, Ô Beauté“, *FM*: 24) dichterisch gestaltet hat. Im Bereich der Liebesthematik im engeren Sinn äußert sich das dann etwa so, dass die Kälte einer sich entziehenden Geliebten nicht beklagt, sondern gepriesen wird, weil so kein Opferstatus droht (im titellosen Stück XXIV), oder dass aus gleichem Grund eine indifferente, die in der Imagination des Ichs zum lebenden Kunstobjekt wird, leidenschaftlich geliebt werden kann (im titellosen Stück XXVII). In *Le Vampire* ist die Geliebte zwar deutlich in der Rolle des Henkers („Toi qui, comme un coup de couteau, Dans mon cœur plaintif es entrée“, *FM*: 33), aber das Ich ist sich seiner Abhängigkeit nur allzu bewusst und verflucht nicht nur die Geliebte, sondern auch sich selbst und seinen „esclavage maudit“ (id.).

Eine wichtige Rolle spielt in der Liebesbeziehung die Erinnerung, insofern sie es ermöglicht, gefahrlos die Momente eines früheren Glücks im Schutz der Distanz des Vergangenen zu durchleben (*Le Balcon*) oder – in einer Art Vorform der proustschen „mémoire involontaire“ – mit Hilfe eines Trägermediums, etwa eines bestimmten Geruchs, das Ineinander der Zeiten fast wie im Rausch zu erleben (*Un Fantôme II, Le Parfum*):

Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le present le passé restauré!

¹³ In *Épigraphe pour un livre condamné*, dem zweiten Leser-Gedicht, hat nach der Verurteilung im Prozess die Erfahrung mit dem Unverständnis der Rezipienten ihre Wirkung getan. Der Hinweis auf Ironie als Verstehensvoraussetzung fällt jetzt deutlicher aus, wenn es, an den Leser gerichtet, heißt: „Si tu n'as fait ta rhétorique Chez Satan, le rusé doyen, Jette! Tu n'y comprendrais rien, Ou tu me croirais hystérique“ (*O.c. I*: 137).

Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise. (FM: 39)

Aufschlussreich ist hierbei, dass die mittels Geruchsmedium wieder hergestellte Vergangenheit mit einer Liebessituation verglichen wird, in der ein Liebender, der genau jenes *Mal* praktiziert, das die höchste Lust der Liebe garantiert, „von einem angebeteten Körper die köstliche Blüte der Erinnerung pflückt“, das heißt eine gegenwärtige Person nicht um ihrer selbst willen liebt, sondern weil sie ihm als Trägermedium einer Erinnerung dient. In der Liebe zum angebeteten Körper, die vom erinnernden Bewusstsein an eine frühere Liebe begleitet wird, tritt nun jenes Moment der Unaufrichtigkeit deutlicher hervor, das in der „victime/bourreau“-Beziehung von Anfang an angelegt und im Widerspruchs- beziehungsweise Ironiebegriff impliziert ist. Seine für Baudelaires Liebes- und Idealkonzeption programmatische Bedeutung ergibt sich aus einer bekannten Stelle in *Femmes Damnées / Delphine et Hippolyte*, einem der sechs Stücke der *Pièces condamnées*. Delphine in der Rolle des „bourreau“ klärt Hippolyte, „sa pâle victime“ (FM: 153), darüber auf, dass es naiv ist, Liebe – und für sie heißt das: die höchste Lust in der Liebe – mit Aufrichtigkeit verbinden zu wollen:

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!

Celui qui veut unir dans un accord mystique
L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour,
Ne chauffera jamais son corps paralytique
À ce rouge soleil que l'on nomme l'amour! (FM: 154)

Wahre Liebe resultiert für Delphine aus der Spannung von Schatten und Wärme, Tag und Nacht und ähnelt der roten Sonne¹⁴, die immer wieder in Nacht versinkt. Nur so wird verhindert, dass sich die Gegensatzelemente der Liebe in mystischem Einklang aufheben und der Körper in Lähmung erstarrt.

¹⁴ Die rote, untergehende Sonne ist im ersten Kapitel der *Notes nouvelles sur Edgar Poe* als „soleil agonisant“ mit ihrer „splendeur triste“ (die Baudelaires Schönheitsideal „quelque chose d'ardent et de triste“ entspricht) Symbol für eine „littérature de décadence“; cf. dazu auch die Wendung „mon rouge idéal“ in *L'Idéal* (FM: 22).

Explizit tritt das Motiv in *L'amour du mensonge* und in *Semper eadem* auf, wo der Sprecher das geheimnishafte Äußere einer Unbekannten beziehungsweise die schönen Augen seiner Geliebten als scheinhaft erkennt und als Lüge interpretiert, an der er sich berauschen kann, weil sie dem eigenen widersprüchlichen Ideal entsprechen. In *Le Masque* ist es eine doppelköpfige allegorische Statue, deren lächelndes Gesicht von einem weinenden dementiert wird. Der Betrachter ist deswegen von ihr fasziniert („Ton mensonge m'enivre“, *FM*: 24), weil dieses Kunstwerk mit dem Hinweis auf seine Scheinhaftigkeit Wahrheitscharakter erhält. Genau dies aber, eine Idee, deren Verbildlichung darauf hinweist, dass sie nicht selbst anwesend, sondern nur repräsentiert ist, macht das Wesen der Allegorie aus, die ihrer Etymologie zufolge etwas Eigentliches deutlich uneigentlich, anders sagt. Weil in ihrer Repräsentation nicht verschleiert wird, dass das Eigentliche bloß zeichenhaft anwesend ist, und die hervorgekehrte Zeichenhaftigkeit dem Präsenzanspruch dieses Eigentlichen widerspricht, konnte die Allegorie zu Baudelaires bevorzugter Ausdrucksform werden.

Eine andere Erscheinungsform des ironischen Spiels mit der Lüge betrifft die Komposition des Buchganzen. Gemeint ist die *mise-en-abyme*-Struktur, die mit der Wiederkehr des Gesamtittels in der Sektion *Fleurs du mal* gegeben ist und deren Bedeutung von der Forschung bisher völlig übersehen wurde¹⁵. Indem ein Teil des Ganzen, die Sektion *Fleurs du mal*, als Repräsentant dieses Ganzen erscheint, erhalten die umgebenden Sektionen den Status eines Rahmens, der die Annäherung an das ideale Zentrum und sein Überschreiten darstellt. Dies hat vor allem beträchtliche Auswirkungen auf die Interpretation der Gedichte im Anfangsteil von *Spleen et Idéal*. Übersieht man nämlich, dass sich der Sprecher in ihnen verstellt und, um die Fiktion einer Annäherungsphase zu erzeugen, noch weit entfernt von seiner späteren Bewusstseinshaltung zu sein scheint, so lässt sich seine reichlich traditionelle Position zum Beispiel in *Bénédiction* nicht erklären, wo der Gedanke vom Leiden als einem von Gott gewährten Heilmittel („Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance Comme un divin remède à nos impuretés“, *FM*: 9) so gar nicht zum Heillosen einer „conscience dans le Mal“ aus *L'Irrémédiable*

¹⁵ Als Grund für diesen merkwürdigen Sachverhalt lässt sich wohl nur die Tatsache anführen, dass die Literaturwissenschaft ein ernsthaftes Interesse am Phänomen der Form schon lange verloren zu haben scheint, obwohl (oder weil?) Fragen der Medialität auch für sie längst zu einem wichtigen Forschungsfeld geworden sind.

passen will. Und in einem der bekanntesten Baudelaire-Gedichte, *L'Albatros*, muss sich der Autor gefallen lassen, dass seine Interpreten gewohnheitsmäßig den dort auftretenden „Poète“ (FM: 10) als sein Sprachrohr missverstehen und ihm so die wenig originelle Position des ungefährdet in höheren Sphären Schwebenden, der sich nicht unter den Bedingungen des *Mal* bewegen kann, unterstellen, anstatt zu sehen, dass dieser „Poète“ hier nur eine konventionelle Maske ist, die von der Fiktion herrührt, noch weit von jenen „fleurs nouvelles“ (FM: 16) entfernt zu sein, von denen das Ich (wiederum fiktional) in *L'Ennemi* zu träumen behauptet.¹⁶

Die mise-en-abyeme-Struktur führt nun aber mit der von ihr erzeugten Fiktion nicht nur zum idealen Zentrum der Sektion *Fleurs du mal* hin, „Vers le paradis de mes rêves“ (FM: 110), wie der Sprecher von *Le Vin des amants*, dem unmittelbar vorausgehenden Stück, vermerkt, sie führt auch darüber hinaus. Eindringlicher und konsequenter als mit diesem formalen Kunstgriff, mit der Überschreitung des widersprüchlichen individuellen Ideals im Vollzug der voran schreitenden Lektüre, könnte das Werk nicht vor Augen führen, dass jenes Ideal nur ein „désir éternel“ (O.c. I: 111)¹⁷, ein absolut gewordenes Begehren ist, das keinen Ruhepunkt finden kann.

„Nous userons notre âme en de subtils complots“ (FM: 127) heißt es in *La Mort des artistes*, einem der letzten Gedichte des Buches. Die „subtilen Verschwörungen“, in denen sich die Seelenkräfte dieses modernen Idealsuchers abnutzen, sind die immer neu ansetzenden geheimen Kämpfe, in denen ein Bewusstsein gegen seine Leidenschaft agiert.

¹⁶ Ein weiteres prominentes Beispiel, das auf die nicht durchschauten Konsequenzen der Mise-en-abyeme-Struktur zurückgeht, ist das Gedicht *Correspondances*. Hier wird gewöhnlich übersehen, dass die *Correspondances*-Lehre ein romantisches Klichschee ist und die im zweiten Quartett beschworene „unité, Vaste comme la nuit et comme la clarté“ (FM: 11) genau jenem utopischen „accord mystique“ entspricht, der in *Femmes Damnées/ Delphine et Hippolyte* Tag und Nacht vereinen soll und von einem modernen, nachromantischen Bewusstsein als naiv angesehen wird. Dazu passt, dass der Mensch im ersten Quartett im heiligen Naturraum von schützenden Mächten wie ein Kind mit vertrauten Blicken beobachtet wird und auch die „parfums frais comme des chairs d'enfants“ im ersten Terzett für ein traditionelles Bewusstsein stehen. Erst danach macht sich, durch Gedankenstrich abgehoben, mit dem Stichwort „corrompus“ der Widerspruch des *mal* gegen die bis dahin herrschende Harmonieatmosphäre bemerkbar.

¹⁷ Die Formel findet sich in *La Destruction*, dem ersten Stück der Sektion *Fleurs du mal*.

Subtil sind sie, weil die „imagination créatrice“ hier auf alle Ressourcen einer im *Mal* wurzelnden, abgründigen Ironie-Rhetorik¹⁸ zurückgreift, die Lesererwartungen durchkreuzt, wenn etwa ein Gedicht mit dem Titel „Der Selbstquäler“ mit dem Quälen der Geliebten einsetzt¹⁹, eine Gruppe von Blinden als „affreux“ und „ridicules“ beschimpft wird²⁰ oder wenn der Teufel als inkarnierte Ironie in diesem Lebensdrama folgerichtig in einer bisweilen nur schwer zu durchschauenden Ambivalenz auftritt: als traditioneller Verführer zur Sünde, der den Verlust des Selbst bewirkt oder als sein moderner Gegenspieler, der für dessen Erhalt sorgt²¹.

¹⁸ Cf. oben Anm. 12.

¹⁹ Subtil ist die Ironie-Konstruktion in *L'Héautontimorouménos*, weil das Quälen spiegelbildlich auf die Geliebte projiziert wird: Durch das ohne sadistischen Impuls („sans colère“, *FM*: 78) erfolgte Schlagen der Geliebten provoziert das Ich Tränen, die wie ein Gegenangriff wirken („Tes chers sanglots retentiront Comme un tambour qui bat la charge!“, *id.*); so ist, anders als in *Le Vampire*, nicht sie, sondern das Ich sein eigener Vampir bzw. Henker („Je suis de mon cœur le vampire“, *FM*: 79).

²⁰ Wie in *L'Héautontimorouménos* ist auch in *Les Aveugles* bereits der Titel ironisch, denn diese Blinden sind nicht nur körperlich, sondern aus Sicht einer „conscience dans le Mal“ vor allem seelisch blind, was nur die Seele des Sprechers verstehen kann, weswegen er seine Gedanken an sie richtet („Contemple-les, mon âme“, *FM*: 92): weil sie vom Himmel noch Hilfe erwarten, sind sie in einer widerspruchslosen Liebesbeziehung zu Gott gefangen, was sie zu Opfern macht.

²¹ In *An Lecteur* ist „Satan Trismégiste“ (*FM*: 5) als Alchimist, der das kostbare Metall des menschlichen Willens verdampfen lässt, traditioneller Verführer. Aber schon in der nächsten Strophe kann „le Diable qui tient les fils qui nous remuent“ Verführer des Schwachen oder Schutzmacht des Starken sein. Ebenso in *L'Ennemi*: „der Widersacher“ ist eigentlich der biblische Teufel, „l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur“ (*FM*: 16) kann aber auch schon den hier noch unerkannten (und deswegen „dunklen“) modernen Gegenspieler meinen. In *Alchimie de la douleur* lassen sich die beiden Funktionen unterscheiden: „Hermès inconnu qui m'assistes“, das ist der Schützende, der das Ich allerdings auch zum traurigen Pendant des Midas macht, der Gold in Eisen und das Paradies in die Hölle, d.h. Begehrtes in sein Gegenteil verwandelt und so vor Hingabe bewahrt; „qui toujours m'intimidas“, das ist der alte Verführer, der den noch Schwachen einzuschüchtern verstand. In *La Destruction* tritt nun seinerseits der moderne Satan („le Démon“, *FM*: 111) in der Rolle des Verführers auf, der das Ich, das hier als Künstler erscheint, auf drastische Weise in den Mechanismus der schmerzhaften, aber die Autonomie sichernden Selbstquälung einführt: er nimmt „La forme de la plus séduisante des femmes“ (*id.*) an, führt es weg von Gott und zerstört in einer abrupten Verwandlungsgeste die Illusion, indem er dem Blick des Verwirrten den blutverschmierten Prunk des falschen Scheins entgegenschleudert.

III.

„J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs“²² schreibt Rimbaud in *Adieu*, dem Schlusskapitel von *Une saison en enfer*, in einem Kontext, der auf die negative Erfahrung seiner *Alchimie du verbe* Bezug nimmt und vom Scheitern seiner bisherigen Bemühungen um ein Erreichen des in den Voyant-Briefen anvisierten Zieles („arriver à l’inconnu“, *O.c.*: 340) berichtet. Im zweiten dieser Briefe, in dem nach der Skizzierung des eigenen Programms der Voyance die Frage nach möglichen Vorläufern bei den Romantikern und ihren Nachfolgern aufgeworfen wird, hatte er sich in Bezug auf Baudelaire zwiespältig geäußert:

Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles. (ibid.: 348)

Was auf den ersten Blick als überzogener Tadel des noch nicht Siebzehnjährigen an seinem großen Vorgänger erscheinen könnte, muss vor dem Hintergrund der hier verfolgten Perspektive einer angemessenen Repräsentation des Absoluten – Rimbauds „essentiel“ ist das zu erreichende „inconnu“ – schwerer wiegen. Denn die Kritik an der Form lässt sich dann nicht als ‚quantité négligeable‘ abtun, wenn es gerade die Form ist, die darüber entscheidet, ob das „essentiel“ im Gedicht verwirklicht und das Ziel des „inconnu“ erreicht ist oder nicht. Wie also ist Rimbauds Kritik an Baudelaires „forme mesquine“ zu verstehen und worauf gründet sich seine Bewunderung?²³

²² Rimbaud 2009: 279; alle Rimbaud-Zitate im Folgenden nach dieser Ausgabe (*O.c.*).

²³ Die Forschungslage zur Beziehung Rimbaud-Baudelaire lässt sich ohne Übertreibung als umgekehrt proportional zu ihrer Bedeutung für ein angemessenes Rimbaud-Verständnis bezeichnen. Das zu diesem Thema Vorhandene beschränkt sich gewöhnlich auf punktuelle Hinweise, in denen einzelne Rimbaud-Stellen als „résonances baudelairiennes“ gesehen werden, und wenige Aufsätze, in denen versucht wird, beiden gemeinsame Aspekte in den Blick zu nehmen. Die Monographie von Georges Poulet (1980) ist eine Gegenüberstellung zweier Autorenporträts mit den Mitteln einer „critique de la conscience“, keine Untersuchung der Beziehung auf einer poetologischen Grundlage. Selbst ein bekannter Rimbaud-Forscher wie Pierre Brunel misst der Beziehung zu Baudelaire keine Bedeutung bei und begründet dies allen Ernstes mit der Tatsache, dass dessen Name nur im zweiten Voyant-Brief auftaucht: „Je laisse volontairement de côté le problème d’une possible influence de Baudelaire sur Rimbaud. Le nom de Baudelaire n’apparaît qu’une fois sous la plume

Es kann kein Zweifel bestehen, dass das parodistische und in Sachen Ironie so versierte Genie Rimbaud im Verlauf seiner Baudelaire-Lektüre erkannt hatte, welcher Schutzmacht dieser „erste Seher“ seine gottgleiche Stellung verdankte und vor allem: wie ergiebig das von ihm gefundene Schema eines Widerspruchs gegen die eigene Leidenschaft für Ideales war. Schon in den frühen Versgedichten macht Rimbaud es sich zunutze, wenn er etwa den Grund für Ophelias Untergang darin sieht, dass sie ihren Visionen vom Ideal keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte:

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu:
Tes grandes visions étranglaient ta parole
Et l'Infini terrible effara ton œil bleu! (*O.c.*: 47),

wenn der Verliebte sich von seiner Angebeteten genau in dem Moment abwendet, als sie sein Werben erhört (Schluss von *Roman*, *O.c.*: 90) oder wenn die Venusfigur in *Venus anadyomène* (*O.c.*: 65) in so abstoßender Weise entzaubert wird, dass jeder Opferstatus in einer möglichen Liebesbeziehung ihr gegenüber ausgeschlossen wäre.²⁴ Aber es liegt in der paradoxen Logik des Schemas begründet, dass ein fremder Benutzer es nicht ungestraft übernehmen kann – würde er doch, wenn es beim Übernehmen bliebe, unweigerlich ein Opfer seiner Bewunderung für den „wahren Gott“, der es geschaffen hat. Von hier aus wird nun auch die enorme Bedeutung verständlich, die Rimbaud dem Werk beimaß, von dessen Fertigstellung, wie er an seinen Freund Delahaye im Mai 1873 schrieb, sein Schicksal abhing²⁵ und bei dem er als einzigem selbst für die Publikation sorgte: *Une saison en enfer*.

Was mit diesem Werk vorliegt, das dem Leser mit seiner radikalen Innenperspektive, einem oft abrupten Wechsel der Stimmungen und Bewusstseinslagen oder selbstironisch-sarkastischen Bekenntnissen teilweise ebenso große Schwierigkeiten bereitet wie die *Illuminations*, ist das

de Rimbaud, dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871“ (in der Einleitung zu seiner kritischen kommentierten Ausgabe der *Saison*: Rimbaud 1987: 94).

²⁴ Zu weiteren Beispielen cf. meinen Beitrag „La clef de l'amour“. Liebe als poetologisches Konzept bei Rimbaud (avec une conclusion en français), wo erstmals versucht wird, den Baudelaire-Einfluss auf das Gesamtwerk Rimbauds in den Blick zu nehmen.

²⁵ „Mon sort dépend de ce livre“ (*O.c.*: 371).

dramatische Protokoll eines geistigen Kampfes („combat spirituel“, *O.c.*: 280), einer Selbstbefreiung aus der Hölle einer doppelten Fremdbestimmung: derjenigen des christlichen Gottes, der das Ich aller Energien beraubt (cf. den Schluss von *Les Premières Communions*: „Christ! Ô Christ, éternel voleur des énergies“, *O.c.*: 143) und der künstlerischen durch den „wahren Gott“ Baudelaire. Was diese anbetrifft, so ließ bereits das im zweiten Voyant-Brief beschriebene Verfahren, „un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens“ (*O.c.*: 344), mit dem das Ziel des *Inconnu* erreicht werden sollte, erkennen, wie Rimbaud sich zu emanzipieren hoffte: durch eine Steigerung der baudelaireschen Selbstquälung, das heißt eine systematische Veränderung, ja Deformation vor allem des seelischen Vermögens („il s’agit de faire l’âme monstrueuse“ beziehungsweise „Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie [...] Ineffable torture“, id.).

Im Prolog zu *Une saison en enfer* wird darauf Bezug genommen, wenn der Sprecher berichtet, wie er selbst nach dem Ende einer frühen Periode des Glücks die Henker herbeirief und das *Mal* anbetete („J’ai appelé les bourreaux [...] Le malheur a été mon dieu“, *O.c.*: 245). Hier wird aber auch bereits die Abkehr von diesem Weg und der Versuch, das alte Glück wiederzufinden, angedeutet. Die Stelle übertrifft den baudelaireschen Prolog *Au Lecteur* noch an Ironie, denn es ist Satan, der dem Ich christliche Liebe, so scheint es hier, als Schlüssel zur Lösung seines Glücksproblems empfiehlt²⁶ („La charité est cette clef“, id.), aber zugleich bezweifelt, ob es als „hyène“ (id.), also als Raubtier, das sich nur von Aas ernährt, dazu in der Lage sein wird. Verstehen lässt sich diese Provokation erst, wenn man eine Passage aus *Mauvais sang* heranzieht, dem ersten Kapitel der *Saison*, in dem der Sprecher in einer fiktiven Genealogie seine Schwäche als Erblast ausmacht:

Il m’est bien évident que j’ai toujours été de race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller: tels les loups à la bête qu’ils n’ont pas tuée. (*O.c.*: 248)

²⁶ Dass die Empfehlung von Satan kommt, wird deutlich, wenn die Charité-Inspiration ironisch als „si aimables pavots“ bezeichnet wird, was den kurz darauf Angesprochenen zum Spender eines Aufputzmittels macht, dessen „liebenswürdige“ Qualitäten bereits Wirkung zeigen („Ah! J’en ai trop pris“, id.), da das Ich ihn jetzt als „cher Satan“ (id.) anredet, um seinen Zorn wegen der vermuteten Feigheit („hyène“) zu beschwichtigen.

Der Hyäne aus dem Prolog entsprechen hier die Wölfe, die sich über eine Beute hermachen, die sie anderen verdanken. Entscheidend ist dabei das Verb „piller“, das in übertragener Bedeutung literarisches Plagieren meinen kann. Hier am Anfang seines „carnet de damné“ (*O.c.*: 246) sieht der Sprecher als Grund für seine Schwäche also die Abhängigkeit von Baudelaire, ein Befund, der sich bereits zu Beginn des Kapitels andeutete, wo unter den von den gallischen Vorfahren ererbten Lasten eine Charakterdisposition auftaucht, die wir kennen. Von ihnen, so heißt es, habe er „l'idolâtrie et l'amour du sacrilège“ (*O.c.*: 247) empfangen. Idolatrie, Anbetungssucht und die Liebe zum Sakrileg, zum Zerstören der Beziehung zum Angebeteten – diese Konstellation entspricht strukturell dem baudelaireschen Modell von Opfer und Henker. Allerdings ist hierbei zu beachten, dass Rimbaud nicht nur die Idolatrie- beziehungsweise Opfer-Position als „vice“²⁷ einstuft (wie dies auch Baudelaire tut, etwa in *Le Vampire*, wo das Ich seine Schwäche mit der eines Spiel- oder Trunksüchtigen vergleicht), sondern auch die Sakrileg- beziehungsweise Henker-Position, die für Baudelaire Ausdruck einer gegen das eigene Idealbegehren gerichteten Willensstärke war. Das schwarze Giftblut der Ironie, das der „Héautontimorouménos“ in seinen Adern spürte („C'est tout mon sang, ce poison noir“, *FM*: 78), machte die Begehrenssituation zwar qualvoll, zerstörte aber nicht ihren heroischen Charakter. Für den Rimbaud der *Saison* gilt dies nicht mehr: Idolatrie und Liebe zum Sakrileg sind beide ein Laster, das ihn zum Angehörigen einer „race inférieure“ mit schlechtem Erbteil („mauvais sang“) macht.

Warum diese andere Bewertung? Rimbaud versuchte die Steigerung der baudelaireschen Selbstquälung durch eine „Entregelung aller Sinne“, das heißt durch die Befreiung der Wahrnehmungsorgane und Wortbedeutungen aus der Kontrolle des Verstandes voranzutreiben. Dabei konnte die Selbstgewissheit einer autonomen „conscience dans le Mal“ aber nur hinderlich sein, denn im Deformationsprogramm, das zur Voyance führen soll, sind nicht nur „toutes les formes d'amour, de

²⁷ Die Rimbaud-Forschung hatte, da die Beziehung zu Baudelaire nie ernsthaft untersucht wurde, mit diesem für die *Saison* wichtigen Begriff von jeher Schwierigkeiten. Als simpelste Lösung musste gewöhnlich Rimbauds Homosexualität als Erklärung herhalten. Pierre Brunel widersteht dieser Versuchung, aber auch sein Vorschlag enttäuscht: „ce ‚vice‘ est la faiblesse native, celle du prolétaire, celle dont il a pris conscience quand il a eu l'âge de raison et qui, à partir de ce moment-là, l'a fait souffrir“ (a.a.O. [Anm. 21], 210).

souffrance“ enthalten, sondern auch „folie“ (siehe oben). Bleibt der, der im Unbekannten, das heißt im radikal Neuen, ganz Anderen ankommen will, der es in „Erfindungen des Unbekannten“ – so die Formulierung aus der Kritik an Baudelaire – verwirklichen will, ein Gefangener seines Ich-Bewusstseins, so muss das Unternehmen misslingen. Um zu den geforderten „neuen Formen“ zu gelangen, muss das Unbekannte in irgendeiner Weise in ihnen unmittelbar anwesend sein. Die Formel, die in den Voyant-Briefen eine Lösung für dieses Problem einer Repräsentation des Absoluten andeutet, ist bekannt. „Je est un autre“ (O.c.: 340 und 343): das Ich muss das Andere in sein Sprechen einlassen, muss in seinen sprachlichen Erfindungen selbst zu einem anderen werden. Wie dieser Versuch einer Steigerung der Selbstquälung durch Annäherung an das Irrationale endete, ist ebenfalls bekannt: Rimbaud erkannte ihn als Irrweg, an dessen Ende das Ich Gefahr lief, wie Ophelia Opfer seiner Visionen zu werden. „Une de mes folies“ und „le désordre de mon esprit“ (O.c.: 263 bzw. 265), so bilanziert Rimbaud das Ergebnis seiner *Alchimie du verbe*, der ein Jahr zuvor (1872) erprobten Dichtungsart.

Baudelaire hatte für die Souveränität seines Ichs (= Nervals „diriger le rêve“) einen hohen Preis bezahlt: in seiner Konzeption erreicht der Begehrende immer nur ein negatives, individuelles Ideal („quelque chose d'ardent et de triste“). Rimbauds Experiment mit einer Dominanz des Irrationalen (= Nervals „subir le rêve“) war gescheitert. Wie konnte eine Lösung dieses Hierarchieproblems in der Liebesbeziehung zwischen Ich und Ideal aussehen? Eine erste Andeutung findet sich gegen Ende von *Mauvais sang*, wo dem Sprecher nach einem euphorischen Bekenntnis zu Gott sogleich wieder Zweifel kommen und ein utopisches Ziel formuliert wird: „Je veux la liberté dans le salut: comment la poursuivre?“ (O.c.: 252). Damit ist eine Richtung gewiesen – das Erreichen des Ideals (*salut*), aber ohne dessen Dominanz (*liberté*), also eine hierachiefreie Beziehung – die in *Délires I. Vierge folle* aufgegriffen wird, wenn dem „Époux infernal“, der hier das Sprecher-Ich vertritt, der Satz „L'amour est à réinventer, on le sait“ (O.c.: 260) in den Mund gelegt wird. Das bedeutet: die Idee einer Liebe mit Dominanz muss überwunden werden, weil nur so die moralische Fremdbestimmung durch den christlichen Gott und die ästhetische durch den gottgleichen Baudelaire ein Ende finden kann.

Wie konnte das neue Liebesmodell im Zeichen einer „liberté dans le salut“ aussehen? Die Ahnung, dass Metaphysisches und Ästhetisches in ihm miteinander verschmelzen müssten, spricht aus einer der großar-

tigsten Stellen der *Saison*, im vorletzten Kapitel, das bezeichnenderweise den Titel *Matin* trägt:

Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur la terre! (*O.c.*: 277)

Was mit diesem Inkarnationswunder in die Welt kommt und Tyrannen (unter denen sich für Rimbaud vor allem auch der christliche Gott befindet) und Dämonen (auch Baudelaires ambivalenten Satan) vertreibt, die „neue Arbeit“, wäre ein Werk der Kunst, mit dem das absolut Neue als neues Absolutes in Erscheinung treten würde. In dieser Ästhetisierung eines Inkarnationsgeschehens, das eine „neue Weisheit“ und mit ihr „das Ende des Aberglaubens“ herbeiführt, ist der alte Glaube an die Übermacht aller Arten von Idealität der neuen Einsicht gewichen, dass mit dem Ende der Hierarchien eine Liebesbeziehung möglich wird, bei der weder ein autonomes Ich noch ein unbekanntes Anderes dominiert, sondern beide Aktanten in einem Verhältnis der Gleichheit zusammenfinden, das in den *Illuminations* „la nouvelle harmonie“ (*O.c.*: 297) heißt. Diese Harmonie ist das Resultat einer blasphemischen Uminterpretation nicht nur des Inkarnationskonzepts, sondern auch des im Prolog so irritierenden Begriffs der „charité“. Beiden Aktanten wird hierbei ein Begehren unterstellt: der menschliche strebt zum Ideal, will im Unbekannten ankommen, der ideale strebt nach Verwirklichung im Diesseits, nach Inkarnation. In wechselseitiger „charité“²⁸ finden sie zueinander.

Es ist diese Lösung, die mit der im letzten Abschnitt der *Saison* erhobenen Forderung „Il faut être absolument moderne“ (*O.c.*: 280) anvisiert ist und im rätselhaften Schlusssatz des Werkes („il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps“, id.) noch einmal in Anspielung auf eine Liebessituation („posséder“) als Gewissheit erscheint, die Wahrheit nicht nur als ersehntes Ideal („dans une âme“), sondern auch als fassbares Gebilde in einem (Text-)Körper besitzen zu können.

²⁸ Obwohl die blasphemische Uminterpretation des Charité-Begriffs in *Délires I. Vierge folle* deutlich wird, wenn sich „Vierge folle“ über ihren „Époux infernal“ beklagt („Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière“, *O.c.*: 261), wird der Begriff in der Rimbaud-Forschung (cf. etwa Bonnefoy 1979: 89 ff. oder Brunel: a.a.O. [Anm. 21], 33 ff.) immer noch im christlichen Sinn verstanden, was zu erheblichen Schwierigkeiten nicht nur für das Verständnis der *Saison* führt.

IV.

In den Prosagedichten der *Illuminations*, deren Abfassung teils parallel zu *Une saison en enfer*, teils danach anzusetzen ist²⁹, spiegeln sich die verschiedenen Etappen des Rimbaudschen Unternehmens so wider, dass zum einen Neues anvisiert wird, der Lösungsversuch aber noch fehlschlägt (*Conte, Being Beauteous*³⁰, *Départ, Royauté, Ouvriers, Les Ponts, Vagabonds, Aube, Nocturne vulgaire, Angoisse, Bottom, Dévotion*), zum anderen überwundene Positionen thematisiert oder der neuen Lösung gegenübergestellt werden (zum Beispiel *Enfance, Fête d'hiver, Scènes, Mouvement, Parade, Métropolitain, Soir historique, Guerre, Jeunesse*) und schließlich die Verwirklichung der neuen Lösung in Gestalt eines personenhaften (*A une Raison, H, Génie*) oder dinglichen (*Villes [Ce sont des villes], Promontoire*) Gebildes oder eines Ereignisses gelingt (*Matinée d'ivresse, Barbare*). Dazu kommen noch Stücke wie *Vies* oder *Solde*, in denen auf das Unternehmen als ganzes zurückgeblückt, oder *Démocratie*, wo die neue Lösung ironisch trivialisiert wird.

Um nun den Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht zu sprengen, muss es im Folgenden bei ein paar stichwortartigen Hinweisen zu jenen „neuen Formen“ bleiben, die aus der Sicht des zweiten Voyant-Briefs die zu findende Sprache („Trouver une langue“, *O.c.*: 346) ausmachen. Entsprechend der bisher verfolgten Perspektive einer für die moderne Lyrik charakteristischen Repräsentationsproblematik stellt diese Sprache sich als ein Ausdruckssystem dar, das auf unterschiedlichen Strukturierungsebenen, vom abstrakten Grundkonzept über bestimmte Metapherpräferenzen bis hin zu konkreten sprachlichen Erscheinungen, erkennen lässt, wie das „essentiel“ des neuen Liebesmodells zu verwirklichen ist.

²⁹ Zur Frage der Datierung in Bezug auf *Une saison en enfer*, die heute als geklärt gelten kann, und zum Problem der ungesicherten Anordnung der einzelnen Stücke innerhalb der Sammlung cf. die Bemerkungen von André Guyaux in *O.c.*: 939-945.

³⁰ Im Unterschied zu den bis jetzt vorliegenden Interpretationsversuchen sehe ich in diesem Stück mit seinen deutlichen Bezügen zu Baudelaire – die „sifflements de mort“ bzw. „mortels“ (*O.c.*: 294) verweisen auf die tödliche Unmutsbekundung des Prinzen in Baudelaire's Prosagedicht *Une mort héroïque*, die sich vergrößernde Geistererscheinung („font monter s'élargir et trembler comme un spectre“, ebd.) auf das Versgedicht *Un fantôme I* („Par instants brille, et s'allonge, et s'étale Un spectre“, *FM*: 38) – den gescheiterten Versuch einer Abkehr von Baudelaire. Der Ausruf „Oh!“ ist in den *Illuminations* negativ konnotiert, die positive Emotion wird durch „Ô“ ausgedrückt, wie etwa der Anfang von *Matinée d'ivresse* beweist („Ô mon Bien! Ô mon Beau!“, *O.c.*: 297).

1. Zwei Missverständnisse: Rimbauds *Illuminations* haben im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte eine Fülle von Interpretationsversuchen hervorgebracht, deren Extreme zwei diametral entgegengesetzte Einstellungen bilden. Egal, ob man die Hermetik dieser Texte absolut setzt und als konsequente Erscheinungsweise einer Macht des Irrationalen auffasst, oder ihre dunkle Rede als lediglich originelle Variante einer subjektiven Repräsentation der Wirklichkeit ansieht, in beiden Fällen wird das spezifisch Neue, das im Spannungscharakter einer Repräsentation des Absoluten liegt, verfehlt. Auf der Seite der ersten Position findet sich zum einen das Missverständnis eines dogmatischen Surrealismus, der Rimbaud auf die Phase der *Alchimie du verbe* reduziert, um ihn so für sein irrationalistisches Dichtungsideal in Anspruch nehmen zu können³¹, zum anderen dasjenige einiger Vertreter der Literaturkritik der späten 60er und 70er Jahre, die Rimbauds hermetische Texte als poststrukturalistisches Spiel ansehen (Jean-Louis Baudry, Atle Kittang) oder sie ganz einfach als „illisibles“ deklarieren (Tzvetan Todorov)³². Die Gegenposition nehmen solche Interpreten ein, die an einem Repräsentationsbegriff älterer Prägung festhalten und das Unbekannte auf Bekanntes zurückzuführen versuchen.³³ Auch wenn dies für die neuere Forschung im Wesentlichen nicht mehr zutrifft, gibt es auch bei ihr noch einen Restbestand an referentiell-

³¹ Cf. André Breton im zweiten Manifest des Surrealismus von 1930 zum Kapitel *Alchimie du verbe* aus der *Saison*: „il peut être tenu le plus authentiquement pour l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui seul le surréalisme poursuit“ (Breton 1979: 134). Dass Rimbaud dieses Kapitel gleich zu Beginn als „histoire d'une de mes folies“ präsentiert und am Ende betont, dass diese Phase jetzt überwunden sei, wird von Breton ausgeblendet („que cela, selon son expression, *se soit passé*, voilà qui n'a pas le moindre intérêt pour nous“, id.: 137). – Aus dieser Kritik an Bretons Rimbaud-Lektüre ergibt sich, dass der eingangs zitierte Eluard zumindest nicht als dogmatischer Surrealist anzusehen ist.

³² Cf. zu dieser Auffassung die kritischen Bemerkungen von André Guyaux (1984: 199-208, hier 204 ff.), mit Angaben zu den genannten Vertretern.

³³ Bei weitem nicht alle Beispiele für diese vor allem in der älteren Rimbaud-Kritik häufig anzutreffende Tendenz sind so krass wie die kürzlich erschienene Monographie des belgischen Dichters Paul Claes mit dem verheißungsvollen Titel *La clef des Illuminations*⁶ (Claes 2008). Der Verfasser wendet sich gegen die neuere Forschung, die in Bezug auf die *Illuminations* vor einer „illusion référentielle“ (9) warnt, und erkennt in diesen Texten durchweg die rhetorisch raffiniert verschlüsselte Darstellung von Wetterphänomenen, vornehmlich Wolkenbildung und anderen Himmelercheinungen!

len Lesarten, die das Verständnis entscheidender Textpassagen bis heute behindern (siehe dazu unten unter Punkt 4).

2. Repräsentation des Absoluten: Die in wechselseitiger „charité“ gründende Liebesbeziehung zwischen dem menschlichen Idealsucher und dem Unbekannten, das von ihm erfunden und so erreicht werden soll, muss zwei Bedingungen erfüllen, damit beide Partner zu ihrem Recht kommen: Das Unbekannte, das bei dieser Verbindung als absolut Neues in Erscheinung treten soll, darf keinen Alteritätsverlust erleiden, und der menschlichen Seite muss ihr Anspruch auf Repräsentation erfüllt werden. Da einer solchen Repräsentation aber nichts zuvor Präsen-tes vorausgeht und die zu repräsentierende Substanz nur als Imaginäres in den unbekannten Tiefen des Suchenden selbst („dans une âme“) zu finden sein kann, ist jede gegebene Sprache mit ihrer Verweisfunktion auf schon Vorhandenes unzureichend. Es bedarf also einer Sprache, deren repräsentierende Elemente absolut, das heißt von ihren bekannten Wirklichkeitsbezü- gen losgelöst verwendet werden, damit sie in neue Beziehungen eintreten können.

3. Musikalisierung der Sprache: In *Vies II* klingt eine Nähe zum Poesie- begriff der Symbolisten an, deren Absolutheitsanspruch sich an der von keiner Gebrauchssemantik belasteten Musik zu orientieren sucht.³⁴ Der Sprecher tritt hier selbstbewusst als ein Erfinder auf, der allen, also auch Baudelaire, überlegen ist: „Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m’ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l’amour“ (*O.c.*: 295). Wenn der, der den „Schlüssel der (beziehungsweise zur) Liebe“ gefunden hat, dadurch „ge- gradezu ein Musiker“ geworden ist, so deshalb, weil dieser Schlüssel zu- gleich eine Art Notenschlüssel ist, mit dem das neue Ausdruckssystem einer musikalisierten Sprache gefunden wurde, die die Bedingung für das Inerscheintreten der neuen, hierarchiefreien Liebe ist. Musikalisierung ist dabei nicht nur als Ausweitung der Anwendung traditioneller Klang- oder Rhythmusphänomene zu verstehen, sondern vor allem im Sinne eines abstrakten, mit den Konzepten Beziehung, Transposition und Struktur operierenden Musikbegriffs wie er bei Mallarmé³⁵ vor- kommt. Gerade mit einem solchen Begriff lässt sich Unbekanntes neu

³⁴ Cf. dazu Kruse (2008). Allerdings wird das Thema hier im Wesentlichen auf Mallarmé beschränkt, der Name Rimbaud taucht nicht auf.

³⁵ Cf. in *Crise de vers* „l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique“ (Mallarmé 1970: 368); zu „Transposition“ und „Structure“ *ibid.*: 366.

organisieren, wenn „toutes les possibilités harmoniques et architecturales“ (*Jeunesse IV*, O.c.: 318), also alles, was Beziehungs- und Strukturcharakter hat, eingesetzt werden, um „des êtres parfaits, imprévus“ (id.) oder „les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance“ zu erschaffen (*Solde*, id.). Darüber hinaus kann das Musikthema in den *Illuminations* aber vor allem deswegen als Paradigma für ihre Formbildung fungieren, weil Musik schon von sich aus als Ausdrucksmittel, verglichen mit Sprache, hierarchiefrei ist, da jeder mögliche Sinn in ihr mit dem Sinnlichen eins ist.

4. Theatralisierung der Sprache: Wie Musik, so ist auch das Phänomen Theater in den *Illuminations* nicht nur Thema, wie bereits mehrere Titel andeuten (*Scènes*, *Parade*, *Bottom*, *Fête d'hiver*, *Fairy* (= féerie), sondern unmittelbar mit der Formfrage verbunden. Auch hier kann es zu einer harmonischen, hierarchiefreien Verbindung von Vorstellung und Darstellung im Rollenspiel kommen, wenn der Schauspieler in der Beziehung zum Ideal des zu Verkörpernden nicht dessen Opfer wird, indem er die Kontrolle über sein Spiel und sein Ich verliert (cf. die Gefahr bei „Je est un autre“), sondern die Lehre aus Diderots *Paradoxe sur le comédien* auch bei der Darstellung des Unbekannten beherzigt. Gelingt dies, so realisiert sich das Inkarnationsgeschehen aus *Matin* („la naissance du travail nouveau“) beziehungsweise die Prophezeiung vom Schluss der *Saison* („la vérité dans une âme [Vorstellung] et un corps [Darstellung]“). Neben einer Reihe von Fehlschlägen³⁶ liegt die gelungene personenhafte Variante idealer Repräsentationen in mindestens drei Stücken der *Illuminations* vor: in *A une Raison*, *H* und *Génie*³⁷. Während die Hermetik dieser

³⁶ Hierfür nur ein Beispiel: In *Aube* rühmt sich das Ich einer Liebesbeziehung zur Göttin „Aube“ (= graphisch-phonisches Anagramm von „Beau“), die dadurch zustande kommen soll, dass es deren Rolle übernimmt (die Rollenübernahme ist latent bereits im ersten Satz angedeutet: „J’ai embrassé l’aube d’été“ [O.c.: 306] heißt nicht nur ‚Ich habe die Morgendämmerung des Sommers geküsst‘, sondern auch: Ich habe sie [wie eine Religion] angenommen; cf. frz. „embrasser une religion“). Da das Lüften der nächtlichen Schleier („je levai un à un les voiles“, id.) aber zugleich die Göttin ihres Wesens entkleidet („j’ai senti un peu son immense corps“, id.), endet die Begegnung in einer Art Sündenfall, mit dem sich das Ich selbstironisch von seinem kindlichen Stolz distanziert („l’aube et l’enfant tombèrent au bas du bois“, id.), und im Erwachen aus einem Traum.

³⁷ Zu *H* cf. meinen Beitrag in *Die Erfindung des Unbekannten* (Anm. 22), 176-182; zu *A une Raison* und *Génie* sind Interpretationen in einer Monographie über das hier behandelte Thema in Vorbereitung. In *A une Raison*, das in *Matinée d’ivresse* als

Texte eine referentielle Reduktion der in ihnen evozierten Figuren nahezu unmöglich macht, scheint sich dies bei anderen Themen eher aufzudrängen. Doch für diese Fälle gilt: eine referentielle Bedeutung ist in ihnen nicht ausgeblendet, bildet sie doch das Sichtbare der Darstellung; sie ist aber nicht schon das, was als Vergegenwärtigung einer Vorstellung repräsentiert ist. Drei Beispiele:

a) „enfance“: In *Enfance* mag manche Einzelheit wie ein Erinnerungsfragment an Erlebtes oder Phantasiertes aus Kindertagen erscheinen – die als falsch durchschaute Anbetung des Idealen („Cette idole“, *O.c.*: 290) und die in *Ennui* endenden Begehrenssituationen in Teil I, Abwesenheit und Leere in II, die fehlschlagenden Versuche von Kreativität oder Rollenübernahmen in III und IV und der entschlossene Ruf nach einem Grab in V (der einen jener „tics d’orgueil puéril“ darstellt, von denen in *Jeunesse IV* die Rede ist, *O.c.*: 318), all dieses zeigt, dass das in den *Illuminations* so häufig auftauchende Thema „enfant“ im Sinne einer „enfance mendicante“ (*Vies II*, *O.c.*: 295) die Position des unterlegenen, mittellosen Idealsuchers bezeichnet, der das Unbekannte noch nicht erreicht hat, weil er es nicht repräsentieren, ausdrücken kann (enfant = in-fans).

b) „poison“, „Assassins“: alle Interpreten sind sich einig, dass in *Matinée d’ivresse* mit dem Verweis auf „poison“ und dem Schlusswort „Assassins“, dessen seit Gautier und Baudelaire bekannte Etymologie „hachischins“ lautet, Haschisch im Spiel ist. Was auf der referentiellen Oberfläche zutrifft, würde allerdings niemals die geradezu existenzielle Euphorie rechtfertigen, die hier mitschwingt. Sie gilt vielmehr dem, was „On“, eine Instanz des Unbekannten, versprochen hat, nämlich „d’enterrer dans l’ombre l’arbre du bien et du mal“ (*O.c.*: 297), den Baum der Erkenntnis im Schatten zu beerdigen beziehungsweise einzupflanzen, das heißt die Trennung von Gut und Böse, also auch die von Göttlichem und Menschlichem, zu beenden und beides zusammenwachsen zu lassen. Ha-

„l’œuvre inouïe“ und „le corps merveilleux, pour la première fois“ (*O.c.*: 297) gefeiert wird, deutet bereits der unbestimmte Artikel im Titel an, dass das Prinzip des „raisonné *dérèglement*“ mit einer Vernunft, die nicht den gewohnten Regeln gehorcht, hier einen allegorischen Körper gefunden hat. *Génie* ist das positive Gegenstück zu *Conte*, wo der Prinz, der „d’étonnantes révolutions de l’amour“ (*O.c.*: 292) vorausahnt und über eine Einbildungskraft verfügt, die der Sprecher nicht ohne Ironie relativiert („un assez large pouvoir humain“, id.), scheitern muss, weil seiner Erfindung des Unbekannten ein übersteigertes Ich-Bewusstsein im Wege steht: die Erscheinung des „Génie“, das sein Begehren zu erfüllen scheint, ist nur das halluzinierte Wunschbild seiner selbst.

schisch ist in diesem Text also nur Metapher für das rauschhafte Erlebnis, das die Überwindung des Glaubens an die Erbsünde bedeutet, an dem sich das Ich in der *Saison* abgearbeitet hatte (cf. dort etwa die Kapitel *Nuit de l'enfer*, *Délires I. Vierge folle* und *L'Impossible*). In bewusstem Gegensatz zu Baudelaire in den *Paradis artificiels*, wo im Schlusskapitel von *Le Poème du hachisch* der Morgen danach als Moment des Erwachens und der Erkenntnis vom unmoralischen, teuflischen Charakter des Hachischgenusses beschrieben wird, ist Rimbauds Morgen der rauschhafte Triumph einer Befreiung³⁸.

c) „mécannique érotique“: Der Text *H* beginnt mit den rätselhaften Sätzen: „Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse“ (*O.c.*: 313). Wieder sind sich namhafte Rimbaud-Kenner wie André Guyaux oder Pierre Brunel einig, dass die in Einsamkeit ablaufende „erotische Mechanik“ als Selbstbefriedigung zu verstehen sei³⁹, haben dann aber Schwierigkeiten, diese Deutung mit dem Kontext zu vereinbaren. Wofür steht hier, so ist zu fragen, der Referent ‚Selbstbefriedigung‘? In der durch „gestes“ angedeuteten Schauspielsituation liegt eine Charité-Beziehung im Zeichen der Gewalt vor (= ein Beispiel für die Aufhebung der Grenze zwischen Gut und Böse): „Alles Monströse“ steht hier für das Unbekannte, das sein Inkarnationsbedürfnis in den „grässlichen Gesten“ der Schauspielerin Hortense befriedigen kann, weil sie es mit ihrer Darstellung zu verkörpern weiß, einer Darstellung, bei der die „erotische Mechanik“, durch das Einseitige ihres Ich-Bezugs von *Ennui* bedroht, in eine neue „Dynamik des Liebens“ übergehen kann. Die Metapher der Selbstbefriedigung steht also für das Übermaß an Ich-Anteilen bei allem subjektiven Idealisieren, bei dem es nie zu einer harmonischen Beziehung (die auch, wie hier, die Harmonie zweier Gewalten sein kann) zwischen Ich und Anderem kommen kann, weil das Ich in der Projekti-

³⁸ Die Euphorie von *Matinée d'ivresse* steht in unmittelbarer Beziehung zu derjenigen vom Schluss der *Saison*, wo auf den Vorabend („c'est la veille“, *O.c.*: 280) der siegreiche Morgen („à l'aurore“, id.) folgen soll. Jener Vorabend wird nun in *Matinée d'ivresse* gerade deswegen wie ein höheres Wesen apostrophiert („Petite veille d'ivresse, sainte!“, *O.c.*: 298), weil zu diesem Zeitpunkt die rauschhafte Euphorie, mit der das Unbekannte jetzt wie mit einer Maske repräsentierbar wurde („le masque dont tu nous as gratifié“, id.), erstmals aufkam.

³⁹ Cf. Guyaux (1991) hier „*H* comme *Habitude*“, S. 143-164; Brunel (2004: 689).

on seines Begehrens auf imaginäre Objekte der Anbetung immer nur sich selbst, aber nie auch jenem Anderen gerecht wird.⁴⁰

Bei diesen Beispielen operiert das Schauspiel-Paradigma durch eine Verfahrensweise, die man als referentielle Verkleidung der Metapher bezeichnen könnte. In ähnlicher Weise lässt sich auf Wortebene ein Spiel mit semantischen Ambivalenzen, Homonymien, klanglichen oder rhythmischen Beziehungsmustern ausmachen, das strukturell sichtbar macht, was auf der Oberfläche verborgen bleibt. All dies, verbunden mit einer Sprachbewegung, die durch ein bisweilen extremes Überspringen von Zwischengliedern beschleunigt wird und dem Imperativ einer Permanenz des Neuen unterliegt, steigert den Komplexitätsgrad dieser Texte beträchtlich. Was sie aber trotz allem lesbar macht, ist jene „glühende Geduld“ („ardente patience“, *O.c.*: 280), mit der der Idealsucher an seinem Vorhaben festhält. Ihre Spur im Text führt zu dem, was gesucht war: der Erfindung einer Liebe, die das alte Verhältnis zwischen Gott und Mensch, Seele und Körper, Gehalt und Form neu regelt.

Wie man weiß, hat Rimbaud nach fünf oder sechs Jahren, in denen er mehrmals sein Dichtungskonzept zum Teil radikal änderte, aufgehört zu schreiben, was gewöhnlich als Scheitern verstanden wird. Vielleicht ist es an der Zeit, dies anders zu sehen.

⁴⁰ Das Zusammenspiel von „mécanique érotique“ und „dynamique amoureuse“ bewirkt, dass in *Génie* die dort inkarnierte Repräsentation des Unbekannten als „machine aimée des qualités fatales“ (*O.c.*: 316) erscheinen kann. Mit „qualités fatales“ sind die kurz darauf genannten menschlichen Eigenschaften „affection égoïste et passion“ (id.), also die selbstbezogene und die sich hingebende Liebe gemeint.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles (1975/1976): *Œuvres complètes I/II*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- Benjamin, Walter (²1980): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blin, Georges (1948): *Le sadisme de Baudelaire*. Paris: Corti.
- Bonnefoy, Yves (1979): *Rimbaud*. Paris: Seuil.
- Breton, André (1979): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard (*Idées*).
- Brunel, Pierre (2004): *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des 'Illuminations' d'Arthur Rimbaud*. Paris: Corti.
- Claes, Paul (2008): *La clef des 'Illuminations'*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Eluard, Paul (1968): *Œuvres complètes I*. Hg. von Marcelle Dumas, Lucien Scheler. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- Greiner, Thorsten (1993): *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der „modernité“ im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*. Tübingen: Niemeyer.
- , Hermann H. Wetzel (Hg.) (2007): *Die Erfindung des Unbekannten. Wissen und Imagination bei Rimbaud – L'Invention de l'inconnu. Science et imagination chez Rimbaud*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Guyaux, André (1984): „Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les ‚Illuminations‘.“ In: *Société des Études romantiques* (Hg.): *Minute d'éveil*. Rimbaud maintenant. Paris: Sedes, 199-208.101
- (1991): *Duplicités de Rimbaud*. Paris/Genève: Champion/Slatkine.
- Hugo, Victor (1973): *Les Contemplations*. Hg. von Pierre Albouy. Paris: Gallimard (Collection *Poésie*).
- Kruse, Margot (2008): „'Ut musica poesis'“. Zur Bedeutung der Analogie zur Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus.“ In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner, 169-180.
- Lamartine (1981): *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*. Hg. von Marius-François Guyard. Paris: Gallimard (Collection *Poésie*).
- Mallarmé (1970): *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor, G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- Musset, Alfred de (1976): *Premières Poésies, Poésies nouvelles*. Hg. von Patrick Berthier. Paris: Gallimard (Collection *Poésie*).
- Nerval (1974): *Œuvres I*. Hg. von Albert Béguin, Jean Richer. Paris: Gallimard (*Pléiade*).

- Poulet, Georges (1980): *La Poésie éclatée. Baudelaire / Rimbaud*. Paris: PUF.
- Rimbaud, Arthur (2009): *Œuvres complètes*. Hg. von André Guyaux. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- (1987): *Une saison en enfer*. Hg. von Pierre Brunel. Paris: Corti.
- Safranski, Rüdiger (2007): *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.

Verbalkomplexe im *Jarama*

1. Einleitung

Über die Sprache des Romans *El Jarama* von Rafael Sánchez Ferlosio – „la mejor novela escrita en España en lo que va del siglo“ (Riley 1963: 201) – ist viel geschrieben worden. Besondere Aufmerksamkeit wurde dabei der Verwendung der Alltagssprache mit ihren verschiedenen Anredeformen, Ausrufen, Ellipsen, Intensivierungen, markierten Wortstellungen, Anakoluthen und so weiter gewidmet (cf. Hernando Cuadrado 1988; 2005; Narbona Jiménez 1992; Villanueva 1973). Der Autor hat auf die sprachliche Gestaltung bekanntlich größten Wert gelegt und manche Textstellen bis zu achtmal redigiert (cf. Hernando Cuadrado 2005: 379; Narbona Jiménez 1992: 233). Fernández de Castro hat 1990 die Verbalperiphrasen im *Jarama* untersucht und ist dabei zu sehr interessanten Ergebnissen gekommen. So hat er in 16 Abschnitten des Romans insgesamt 665 Verbalperiphrasen gezählt – die zusammengesetzten Zeiten wurden nicht berücksichtigt –, die genau 30 Typen entsprechen (cf. Fernández de Castro 1990: 165).¹ Interessanterweise gebrauchen die *parroquianos* mehr Periphrasen als die *madrileños*, im Schnitt 11,2% versus 8,1% (cf. *ibid.*: 164, 176). Der Gebrauch der Verbalperiphrasen wird auf Expressivität und Abschwächung zurückgeführt (cf. *ibid.*: 175); Abschwächung kann dabei als eine Funktion der Hervorhebung gelten (cf. Kiesler 1989).

Nicht beschrieben worden sind dagegen Verbalkomplexe im *Jarama*, ja sie sind allgemein für das Spanische und die romanischen Sprachen bisher nicht systematisch beschrieben worden. Oft handelt es sich dabei um erweiterte Verbalperiphrasen; Fernández de Castro (1990: 163) löst solche Formen auf und zählt sie doppelt: *tengas que andar lanzándote* ‚dass du dich dauernd stürzen musst‘ wird in *tengas que andar* und *andar lanzándote* zerlegt. Darüber hinaus berücksichtigt Fernández de Castro keine Verbalperiphrasen mit Koordination. Mein Ziel ist dagegen, gerade solche Komplexe aus drei Verbformen zu beschreiben.

¹ Auch diese Zahl ist interessant, wissen wir doch, dass es im heutigen Spanisch mindestens 100 unterschiedliche Typen von Verbalperiphrasen gibt (cf. García Fernández 2006).

2. Verbalkomplexe

Unter dem relativ neuen Terminus *Verbalkomplex* fasst man Fälle mehrerer Verbformen zusammen, die gemeinsam ein einziges Prädikat bilden. Wir definieren den Verbalkomplex als eine semantisch und syntaktisch zusammengehörige Gruppe von Verbformen, die gemeinsam *ein* Prädikat bilden. Es können zwei, drei, vier oder mehr Verbformen sein, und sie können subordiniert oder koordiniert erscheinen (Tabelle 1).

Verb- formen	subordiniert	koordiniert
2	<i>ha cantado</i>	<i>va y canta</i>
3	<i>ha estado cantando</i>	<i>confirman y explican o infirman una hipótesis</i>
4	<i>puede haber estado cantando</i>	Mi madre <i>entraba, salía, iba, venía</i> y se inclinaba sobre mi hombro: [...]
...	...	(MJF 229)

Tabelle 1: Subordinierte und koordinierte Verbalkomplexe

Kommentar: In *ha cantado* liegt das zusammengesetzte Perfekt vor, in *ha estado cantando* das Perfekt der Winkelschau (cf. Dietrich 1996: 224), in *puede haber estado cantando* die entsprechende modalisierte Form. In *va y canta* liegt die koordinierte Verbalperiphrase der Abhebung (cf. ibid.: 226) beziehungsweise enumerative Redeweise vor (cf. Havers 1927), in *confirman y explican o infirman una hipótesis* Koordination dreier finiter Hauptverben,² die wir als Ausdrucksformen eines einzigen Prädikats betrachten, sofern sie – wie hier – dasselbe Subjekt und gegebenenfalls dasselbe Objekt haben; analog betrachten wir auch die Formen *entraba, salía, iba, venía* als Verbalkomplex und damit als *ein* Prädikat.

Subordination und Koordination treten ebenso kombiniert auf, wodurch sich verschiedene Mischtypen ergeben wie zum Beispiel ein finites Verb in Koordination mit einer zusammengesetzten Verbform (1) oder ein finites Verb mit zwei abhängigen koordinierten infiniten Formen (2).

² Das Beispiel ist eine Übersetzung von fr. *ils confirment et expliquent, ou au contraire infirment, une hypothèse* (Dardel 2007: 342).

- (1) Pero *anda* y *vete* a *preguntárselo* a ellos. (JAR 18)
Aber geh doch und frag die beiden da. (20)
- (2) Lo *iba empujando* y *arrastrando* con la escoba y formaba montones junto al malecón; [...] (JAR 351)
Sie fegte alles an die Stauwand und schob es zu mehreren Haufen zusammen. (342)

Darüber hinaus erscheinen die Verbalkomplexe mit finiten Verbformen wie in Tabelle 1 oder aber mit infiniten Formen wie in Beispiel (3), wo der Verbalkomplex substantiviert ist. Letztere bilden sekundäre Prädikate.

- (3) Tanto valía, para eso, el *haber seguido ignorándola*. (JAR 66)
Für einen so hohen Preis hätte ich auf diese Bekanntschaft lieber verzichtet. (80)

Bei der Beschreibung der Verbalkomplexe ergeben sich verschiedene Abgrenzungsprobleme, von denen nur zwei kurz erwähnt werden sollen. Das erste ist das grundlegende Problem der Abgrenzung von Hilfsverben und Vollverben. Nicht jede Folge von drei Verbformen bildet einen Verbalkomplex, so beispielsweise nicht in (4-5).

- (4) Yo por mi parte he venido a descansar. (JAR 33)
Ich wenigstens bin hierhergekommen, um mich auszuruhen. (38)
- (5) Ahora Santos se había vuelto a mirar la comida de Sebas: [...] (JAR 94)
Santos hatte sich umgedreht, um Sebastián's Essen zu begutachten: [...] (111)

Die Infinitivkonstruktionen *a descansar* und *a mirar...* in (4) und (5) haben die Funktion finaler Adverbialien. Die Verbalkomplexe sind hier nur *he venido* beziehungsweise *se había vuelto*. Ähnlich haben wir in (6-7) Infinitivkonstruktionen in der Funktion des Subjekts.

- (6) [...]; basta saber estar uno en su sitio [...] (JAR 155)
Es genügt, wenn man seinen Standpunkt richtig vertritt [...] (166)
- (7) Me gusta oírte lo decir. (JAR 234)
Ich mag gern, wenn du es sagst. (241)

Hier bilden die Vollverben *basta* und *gusta* die Hauptprädikate, die Infinitivkonstruktionen *saber estar...* und *oírte lo decir* jeweils das zugehörige Subjekt; vergleiche *eso basta*; *eso me gusta*. Viele Verben werden sowohl als

Vollverben als auch als Hilfsverben gebraucht, zum Beispiel *ir* und *querer*.³ Ein Satz wie *voy a ver* ist ohne Kontext mehrdeutig. Er bedeutet entweder ‚ich gehe nachsehen‘ – dann ist *ir* Vollverb –, oder er bedeutet ‚ich werde gleich nachsehen‘, dann ist *ir* Hilfsverb. Außerdem erscheint *ir* als Hilfsverb mit dem Gerundium zum Ausdruck der prospektiven Schau (*voy cantando*: Dietrich 1996: 231) und mit dem Infinitiv – *¡no vaya a pensar que...!* ‚denken Sie bloß nicht, daß...‘ – zum Ausdruck der Abhebung (ibid.: 226) sowie umgangssprachlich markiert in der kopulativen Periphrase: *¿y ahora vas y me dices que no quieres colaborar?* ‚und jetzt gehst du hin und sagst mir, daß du nicht mitarbeiten willst?‘ (ibid.: 227; cf. M, sub voce *ir*: *ir y...*).

Besonders umstritten ist die Funktion von *querer* + Infinitiv. Alarcos Llorach (2009: 260) und Felixberger (1974: 152) sehen hier ein Vollverb, während Dietrich (1996: 227), M (sub voce *querer*², „notas de uso“) und Reumuth/Winkelmann (2001: 223.4) *querer* in dieser Konstruktion als Modalverb bezeichnen. Als Differenzierungskriterium kann die Pronominalisierung dienen. Wenn ein von einem finiten Verb abhängiger Infinitiv syntaktisch gleichwertig durch *lo* ersetzt werden kann, hat er die Funktion des direkten Objekts, und *querer* ist Vollverb, siehe Beispiel (8).⁴ Sofern eine solche Ersetzung wie in (9) nicht möglich ist, fungiert *querer* als Hilfsverb.

- (8) [...] quiero poder garantizar a mis hijos un confortable bienestar. (MJF 203)
→ Lo quiero.
[...] so will ich auch meinen Kindern behaglichen Wohlstand sichern. (MJF 192)
- (9) fam. Quería amanecer. (M, sub voce *querer*² 7: „informal“) → *Lo quería.
‚Es wollte schon Tag werden.‘

Ein zweites Problem betrifft die Abgrenzung von Verbalkomplexen und Kopulakonstruktionen. Konkret stellt sich die Frage, ob spanisch *estar* beziehungsweise seine Ersatzformen wie *quedar* + Partizip Perfekt in (10–11) jeweils als Verbform analysiert werden können.

³ Cf. Blanche-Benveniste (2010: 129) zu fr. *je crois, je pense, je trouve* als Hilfs- bzw. Vollverben.

⁴ Cf. dagegen die Auffassung der spanischen Akademie: „el infinitivo de la pauta ‚querer + infinitivo‘ no puede ser sustituido por un pronombre átono“ (RAE 2009 II: 2127: 28.4d).

- (10) [...] una amarilla hebra de estropajo, que había quedado prendida en uno de los clavos. (JAR 10)
 [...] einen gelben Faden [...], der von dem Scheuerlappen an einem der Nägel hängengeblieben war. (10)
- (11) [...] pero igual podíamos estar enseñados de otra forma. (JAR 47)
 Aber genauso gut hätte man uns das Gegenteil beibringen können. (57)

Die Formen *había quedado prendida* und *podíamos estar enseñados* können jeweils als Verbalkomplex oder aber als zusammengesetzte Verbform + prädikatives Partizip analysiert werden. Für die Analyse als Verbalkomplex spricht, dass sowohl *estar* + Partizip Perfekt (Narbona Jiménez 1992: 237; RAE 2009 II: 28.16d) als auch *quedar* + Partizip Perfekt als Periphrase bezeichnet werden (Reumuth/Winkelmann 2011: 232.6). Gegen diese Analyse spricht allerdings, dass *enseñado* und *prendido* auch als (Partizipial-) Adjektive gebraucht werden (M, sub vocibus *enseñado* 2; *prendido*: „participio adjetivo“) und dass die Konstruktionen *quedar prendido* beziehungsweise *estar enseñado*

eher zur Kategorie des Aspekts [... gehören], weil hierin eher eine aspektuelle Funktion der Kopula, verbunden mit einem eher adjektivischen Partizip, als ein wirkliches Passiv zu sehen ist (Dietrich 1996: 223).

3. Verbalkomplexe im *Jarama*

Im Folgenden werden einige der Haupttypen von Verbalkomplexen im *Jarama* etwas näher beschrieben. Dabei beschränke ich mich auf Verbalkomplexe aus drei Verbformen. Lediglich für die Fälle koordinierter Hauptverben werden auch solche aus zwei Verbformen berücksichtigt, und dies deswegen, weil diese Konstruktionen bisher nirgends systematisch beschrieben sind.

Insgesamt 152 Fälle von Verbalkomplexen aus drei Verbformen beziehungsweise aus zwei koordinierten Hauptverben wurden zusammengestellt und nach Typen sortiert.⁵ Diese Typen wurden formal bestimmt. Sowohl bei den subordinierten als auch bei den koordinierten

⁵ Diese Zahl erfasst nicht alle Verbalkomplexe aus drei Verbformen im *Jarama*, was erstens damit zusammenhängt, dass die Auswertung von Hand vorgenommen wurde und zweitens mit den erwähnten Abgrenzungsproblemen. Die im Folgenden angeführten Zahlen sind daher nur bedingt aussagekräftig, können aber trotzdem wertvolle Indizien liefern.

Verbalkomplexen werden solche mit mindestens einem finiten Verb von solchen ohne finites Verb unterschieden. Wir erhalten somit vier Gruppen, wobei die Mischtypen mit Koordination *und* Subordination der Einfachheit halber zu den koordinierten gezählt werden.

Die erste und mit 119 Fällen umfangreichste Gruppe enthält jeweils ein finites Verb mit zwei subordinierten infiniten Formen. Hierbei gibt es genau neun mögliche Kombinationen (Kiesler 2010), von denen sieben in unserem Text vorkommen (12-18); in den folgenden Beispielen – die in der Reihenfolge abnehmender Häufigkeit angeführt werden – stehen „fin“ für finites Verb, „inf“ für Infinitiv, „ger“ für Gerundium und „par“ für Partizip.

- (12) fin par inf
Tú esto no lo *has llegado a conocer* en sus tiempos mejores. (JAR 13)
Du hast das hier nicht gekannt, als die Zeiten noch besser waren. (14)
- (13) fin inf par
Por ahí *teníais que haber empezado*. (JAR 33)
Das hättet ihr zuerst fragen sollen. (38)
- (14) fin inf ger
Podíamos ir bajando – dijo Miguel –. (JAR 24)
Dann könnten wir jetzt runtergehen, meinte Miguel. (28)
- (15) fin inf inf
Chico, no *puedo verte comer*. (JAR 179)
Mensch, ich kann dich einfach nicht essen sehen. (188)
- (16) fin par ger
[...] no sé qué *han estado haciendo* en todo este rato. (JAR 22)
Ich möchte mal wissen, was sie die ganze Zeit gemacht haben. (25)
- (17) fin ger inf
No, si de algo me *viene* usted como *queriendo enterarse*, con tanto pregunteo. (JAR 116)
Nein, sicher wollen Sie irgendwas anderes von mir wissen, wozu sonst die ganze Fragerlei? (136)
- (18) fin par par
Al contrario, si me parece que los *be tenido abandonados* casi toda la tarde, por atender aquí al negocio. (JAR 240)
Ganz im Gegenteil, es kommt mir eher so vor, als hätte ich Sie fast den ganzen Nachmittag vernachlässigt, um hier meiner Arbeit nachzugehen. (248)

Man kann hier formal und semantisch verschiedene Subtypen unterscheiden, was ich jetzt nicht im Einzelnen kommentieren kann. In (12) haben wir die Perfektform einer resultativen Periphrase („Endstadium“

bei Berschin e.a. 2012: 233), in (13-15) liegen verschiedene modale Periphrasen vor, in (15) in Kombination mit einer AcI-Konstruktion, in der das Objektpronomen von *ver* semantisch als Subjekt des Infinitivs *comer* fungiert. (16) zeigt die Winkelschau (Dietrich 1996: 224) im Perfekt, (17) die retrograde Schau (ibid.: 225). Beispiel (18) enthält die resultative Periphrase im Perfekt (Berschin e.a. 2012: 237; Dietrich 1996: 224).

Die zweite Gruppe mit lediglich vier Beispielen enthält subordinierte infinite Verbformen, die sekundäre Prädikate bilden. Sie erscheinen immerhin in drei verschiedenen Typen (19-21).

- (19) inf par ger
[...] cuando una persona acaba de echar las tripas por *haberlos estado divirtiéndose* [...] (JAR 281)
(fehlt in deutscher Übersetzung 275) ‚Wenn jemand eben gebrochen hat, weil er euch unterhalten hat [...]‘
- (20) inf inf ger
[...] por no *tener* que *estarlos aguantando* a lo largo la jornada [sic]. (JAR 297).
(fehlt in deutscher Übersetzung 293) ‚[...] um sie nicht den ganzen Tag ertragen zu müssen.‘
- (21) ger par inf
[...] *habiendo podido comprobar* que nadaba defectuosamente; [...] (JAR 344)
[...] nachdem er festgestellt habe, daß er nur unzureichend schwimmen konnte. (333)

Die dritte Gruppe mit 27 Beispielen enthält erstens zwei koordinierte finite Hauptverben und zweitens die Mischtypen mit Koordination und Subordination. Bei den Fällen zweier koordinierter Hauptverben handelt es sich entweder um Verbalperiphrasen wie *ir y* + finites Verb,⁶ *coger y* + finites Verb (22) oder um Fälle von Koordination eher lexikalischer Verben (23).

- (22) Y luego *va y lo cuenta* por ahí. (JAR 76)
Und hinterher geht sie überall damit hausieren. (91)
- (23) Mira ellas, cómo *hacen y desbacen* [...] (JAR 125)
Hör dir das mal an, wie die über uns herziehen [...] (146)

Die Grenzen sind naturgemäß fließend. Havers (1927) fasst beide Erscheinungen unter dem Begriff der enumerativen Redeweise, Wagner

⁶ „Uno de los auxiliares de aspecto más generalizado es *ir y*, usado en la conversación familiar“ (Kany 1994: 239).

(1956), der entsprechende Konstruktionen in den Sprachen des Mittelmeers belegt, nennt sie „expletive Verbalformen“; heute spricht man von seriellen Verben oder Serialverbkonstruktionen (Déchaine 1993). Die spanische Akademiegrammatik bezeichnet Koordinationen wie in *Entonces fueron y dijeron que...* als „construcciones semilexicalizadas“; sie werden dort nicht zu den Verbalperiphrasen gerechnet, weil die Verben in Verbalperiphrasen – nach der Akademie – nicht koordiniert werden (RAE 2009 II: 28.40).

Bei den Mischtypen handelt es sich um Koordination einer finiten Verbform mit einer zusammengesetzten (24-25) – in (25) liegen vier Verbformen vor – oder um zwei koordinierte infinite Verbformen in Abhängigkeit von einer finiten Verbform (26).

- (24) No es cuestión de lo que se *vea* o se *deje* de *ver*. (JAR 8)⁷
Es hat gar nichts mit dem zu tun, was man sieht oder nicht sieht. (8)
- (25) Con todo lo que *ha venido* y lo que *falte* por *venir*. (JAR 110)
Mit allem, was gewesen ist und was noch kommt. (130)
- (26) *Andas hablando y tramando*, por detrás, con mi madre [...] (JAR 184)
Du sprichst dich hinterrücks mit meiner Mutter ab [...] (193)

Auch hier lassen sich wieder verschiedene Subtypen unterscheiden. Besonders interessant erscheinen die phraseologischen Fälle wie in Beispiel (27).

- (27) Ya sabemos que tú tal como eres de por tuyo, te *bastas* y te *sobras*. (JAR 132)
Wir wissen, daß es dir voll und ganz genügt, wie du aus dir heraus bist. (153)

Hier haben wir die pleonastische umgangssprachliche Wendung *bastar(se)* y *sobrar(se)* ‚sich selbst zu helfen verstehen‘ (M, sub voce *bastar*: *bastar* y *sobrar*; SGI, sub voce *bastar*).

⁷ Bei dieser öfters auftretenden Konstruktion handelt es sich offensichtlich um eine Art von Verbalperiphrase. Siehe:

[...] por lo que diga ése, o deje de decir. (JAR 214)

[...] wegen dem, was der da von sich gibt oder nicht. (220)

Das Beispiel *si lo ha dicho o si lo ha dejado de decir* ‚ob er es gesagt hat oder nicht‘ – mit einem aus fünf Verbalformen bestehenden Verbalkomplex – ist bei SGI (s.v. *dejar* C.3) als „volkstümlich“ markiert. M verzeichnet die Konstruktion nicht, cf. M, s.v. *dejar* 8-9.

Als vierte Gruppe finden sich schließlich zwei Fälle koordinierter infinitiver Verbformen. Beispiel (28) ist wie (24), nur im Infinitiv; die Stellung des zweiten Objektpronomens bei *dejar* statt bei *ver* deutet auf den Periphrasencharakter der Konstruktion, siehe Anmerkung 7.

- (28) *Verla y dejarla de ver, [...]* (JAR 316)
 Sie sehen und dann nie wieder sehen. (302)
- (29) *Que es un muchacho que conociéndolo y sabiéndolo tomar en su sentido, se hace hasta querer.* (JAR 68)
 Wenn man ihn erst mal kennt und in seiner Art zu nehmen versteht, mag man ihn sogar richtig gern. (83)

In Beispiel (29) liegt eine Parenthese vor, in der ein Gerundium mit einem zweiten Gerundium mit abhängigem Infinitiv koordiniert ist: *conociéndolo y sabiéndolo tomar en su sentido*.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Es gibt im Spanischen wie auch in seinen Schwestersprachen komplexe Ausdrücke aus mehreren Verbformen, die zusammen als Prädikate funktionieren. Wir haben 152 solcher Verbalkomplexe aus drei Verbformen im Text des *Jarama* etwas näher betrachtet. Sie verteilen sich auf 16 verschiedene Typen, wie die folgende Übersicht zeigt (das Et-Zeichen „&“ steht in Tabelle 2 für nebenordnende Konjunktionen).

Typ	Rang	subordiniert	Fälle	Typ	Rang	koordiniert (und subord.)	Fälle
1	1	fin par inf	49	11			
2	2	fin inf par	22	12	4	fin & fin	16
3	3	fin inf ger	17	13	7	fin & fin inf	7
4	5	fin inf inf	14	14	9	fin ger & ger	3
5	6	fin par ger	11		11	fin par & fin	1
6	8	fin ger inf	4				
7	10	fin par par	2				
8		inf par ger	2	15	11	inf & inf inf	1
9	11	inf inf ger	1	16		ger & ger inf	1
10		ger par inf	1				

Tabelle 2: Verbalkomplexe aus drei Verbformen im *Jarama*

Wenngleich die Zahlen in Tabelle 2 nicht aussagekräftig sind, geben sie doch interessante Hinweise auf mögliche Frequenzen und Unterschiede zwischen den romanischen Sprachen (Gerundialkonstruktionen sind im Spanischen sicherlich häufiger als die entsprechenden Konstruktionen mit dem Präsenspartizip im Französischen). Offensichtlich sind Verbal-komplexe mit Subordination häufiger als solche mit Koordination. Allein Typ 1 mit einem finiten Verb, einem Partizip und einem Infinitiv macht mit 49 Fällen ein Drittel aller betrachteten Verbalkomplexe aus. Die ersten fünf Typen scheinen deutlich häufiger zu sein als alle anderen – mit Ausnahme des ungenügend beschriebenen Typs 12 mit zwei koordinierten Hauptverben. Die Verbalkomplexe mit Koordination machen mit insgesamt 29 Fällen rund ein Fünftel der untersuchten Beispiele aus.

Im Zusammenhang mit der Häufigkeit ist auch die Frage nach der stilistischen Markierung zu stellen. Während die subordinierten Verbal-komplexe wie die entsprechenden Verbalperiphrasen wohl grundsätzlich als stilistisch neutral, d.h. unmarkiert, einzustufen sind – möglicherweise sind vier- und fünfteilige Verbalkomplexe allerdings stilistisch markiert –, gelten die koordinierten Verbalperiphrasen im allgemeinen als umgangs-sprachlich markiert.⁸ Die Fälle von Koordination eher lexikalischer Verben sind dagegen vermutlich stilistisch neutral. Öfters scheinen sie eine Zwischenstufe zwischen grammatischen Periphrasen und freien Satzverbindungen darzustellen, vergleiche (23) und (30).

- (30) *Doblaba y desdoblaba la servilleta una y otra vez.* (JAR 218)
Ohne Unterlaß faltete sie ihre Serviette auseinander und wieder zusammen.
(225)

In anderen Fällen stellen sie vermutlich mehr oder weniger feste Phra-seologismen dar, so offensichtlich in (31-32). In (31) kann die deutsche Übersetzung ‚für richtig befunden‘ als Indiz dafür gesehen werden, dass die Gruppe *afirma y ratifica* als ein einheitliches Prädikat fungiert.

- (31) *En ello, de leído que le fue, se afirma y ratifica y ofrece firmar.* (JAR 344)
Gelesen, für richtig befunden und unterzeichnet... (334)
(32) *Ordeno y mando*
Hiermit wird angeordnet („feststehende Anfangsformel bei span. Militär-verordnungen usw.“ SGI, sub voce *ordenar*¹)

⁸ S. oben Anm. 6-7; außerdem Dietrich (1996: 225); Kiesler 1989, 158 Anm. 54; M, s.v.v. *agarrar* y („popular“); *coger* 27 („popular“); *ir* y („informal“); *tomar* 30.

So erweisen sich die Verbalkomplexe als höchst interessante Erscheinungen im Spannungsfeld von Grammatik, Wortschatz und Phraseologie. Neben den Verbalperiphrasen – die sie größtenteils integrieren –, den Funktionsverbgefügen und bestimmten verbalen Phraseologismen stellen sie eine wichtige Realisierungsform komplexer Prädikate dar. Von einer umfassenden Beschreibung dieser Realisierungsformen sind wir noch ein gutes Stück entfernt.

Bibliographie

- Alarcos Llorach, Emilio (2009, 1994): *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. Nachdruck 2009.
- Berschlin, Helmut, Julio Fernández-Sevilla, Josef Felixberger (⁴2012): *Die spanische Sprache: Verbreitung · Geschichte · Struktur*. Hildesheim: Olms.
- Blanche-Benveniste, Claire (2010): *Le français: Usages de la langue parlée*. Avec la collaboration de Philippe Martin pour l'étude de la prosodie. Leuven: Peeters.
- Dardel, Robert de (2007): „Une mise au point et une autocritique relatives au protoroman.“ In: *Revue de Linguistique Romane*. Vol. 71, 329-357.
- Déchine, R.-M. (1993): „Serial verb constructions.“ In: *Syntax*. HSK 9.1, 799-825.
- Dietrich, Wolf (1996): „Gemeinromanische Tendenzen III. Verbalperiphrasen.“ In: *LRL II*, 1, 223-235.
- Felixberger, Josef (1974): *Untersuchungen zur Sprache des spanischen Sprichwortes*. München: Fink.
- Fernández de Castro (1990): „Las perífrasis verbales en el texto de *El Jarama*.“ In: *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*. Vol. 39-40, 161-178.
- García Fernández, Luis (Hg.) (2006): *Diccionario de perífrasis verbales*. Madrid: Gredos.
- Gil Novales, Alberto [Rez.] (1956): „Rafael Sánchez Ferlosio: *El Jarama*. Ediciones Destino. Barcelona 1956.“ In: *Clavileño*. Vol. 7, 39, 71-73.
- Havers, Wilhelm (1927): „Enumerative Redeweise.“ In: *Indogermanische Forschungen*. Vol. 45, 229-251.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto (1988): *El español coloquial en El Jarama*. Madrid: Playor.
- (2005): „Lengua y estilo de *El Jarama*.“ In: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. Vol. 30, 379-397.
- JAR = Sánchez Ferlosio, Rafael (¹⁷1995, ¹1956): *El Jarama*. Barcelona: Destino. (Destinolibro, 16). Deutsche Übersetzung von Helmut Frielinghaus: *Am Jarama*. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960.
- Kany, Charles E. (1994, 1970): *Sintaxis hispanoamericana*. Spanische Übersetzung von Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos. Nachdruck 1994.

- Kiesler, Reinhard (1989): *Sprachliche Mittel der Hervorhebung in der modernen portugiesischen Umgangssprache*. Heidelberg: Winter.
- (2010): „A propos de la structure du groupe verbal dans les langues romanes.“ In: M. Iliescu e. a. (Hg.). *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Vol. II. Tübingen: Niemeyer, 351-359.
- M = Moliner, María (2007, 1966-1967): *Diccionario de uso del español*. 2 Bde. Madrid: Gredos.
- MJF = Beauvoir, Simone de (1958): *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Spanische Übersetzung von Silvina Bullrich (Revisión de J. Sanjosé-Carbajosa): *Memorias de una joven formal*. Barcelona: Edhasa 1980, 1990.
- Narbona Jiménez, Antonio (1992): „La andadura sintáctica coloquial en *El Jarama*.“ In: Manuel Ariza Viguera (Hg.): *Problemas y métodos en el análisis de textos: In memoriam Antonio Aranda*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 227-260.
- RAE 2009 I-II = Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española (2009): *Nueva gramática de la lengua española*. 2 Bde. Madrid: Espasa.
- Reumuth, Wolfgang, Otto Winkelmann (2011, 1991): *Praktische Grammatik der spanischen Sprache*. Wilhelmsfeld: Egert.
- Riley, Edward C. (1963): „Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: Aspectos de *El Jarama*.“ In: *Filología* 9, 201-221.
- SGI = Slabý, Rudolf J., Rudolf Grossmann (2001): *Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*. Vol. I: *Spanisch-Deutsch*. Neu bearbeitet und erweitert von Carlos Illig. Wiesbaden: Brandstetter.
- Villanueva, Dario (1973): *El Jarama de Sánchez Ferlosio: Su estructura y significado*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. [Rez. G. Gullón, *Hispanic Review* 44 (1976) 204-207].
- Wagner, Max Leopold (1956): „Expletive Verbalformen in den Sprachen des Mittelmeeres.“ In: *Romanische Forschungen*. Vol. 67, 1-8.

Stadtbeschreibung und Weltlosigkeit der Sprache in Raymond Queneaus *Zazie dans le métro*

1. *Jeux de langue zaziques*

Queneaus Roman *Zazie dans le métro* (1959) erzählt die Geschichte eines Mädchens aus der Provinz, das ein Wochenende bei ihrem Onkel Gabriel in der Metropole Paris verbringt. Zahlreiche absurde Situationen ergeben sich dabei – und dies schon direkt nach Zazies Ankunft: Ihr Onkel Gabriel versucht ihr vom Taxi aus einige Koordinaten der Stadtgeographie zu geben und erweist sich als völlig unfähig, den Bauwerken ihre Namen zuzuweisen. Zazie lernt Paris so als eine Stadt kennen, in der sich den Namen der Schenswürdigkeiten keine Objekte zuordnen lassen. Diese Beobachtung kann mit folgendem griechischen Zitat von Aristoteles in Bezug gesetzt werden, das dem Roman vorangestellt ist: „ὁ δὲ πλάσας ποιητὴς ἠφάνισεν“ (7)¹, auf Deutsch etwa ‚Derjenige, der etwas gemacht hat, der hat es auch verschwinden lassen.‘ Eine Variante der Übersetzung ist: ‚Er, der diese Insel erfand, ließ sie auch wieder verschwinden.‘² Den Ausspruch bezieht Aristoteles auf seinen Lehrer Platon und den von ihm ersonnenen Atlantis-Mythos, der sich im *Timaios*- und dem *Kritias*-Dialog findet.³ Aristoteles’ Kommentar hebt darauf ab, dass sein Lehrer eine Erzählung erfindet, deren Gegenstand Atlantis ist, und diesen sodann wieder selbst „zerstört“ und verschwinden lässt. Die Erzählung von Atlantis ist eine der berühmtesten Mythen geworden. Der Unauffindbarkeit der Stadt versuchen Atlantologen zu begegnen, indem sie doch von einer Lokalisierbarkeit ausgehen. Atlantis aber bleibt ein

¹ Wir beziehen uns hier und im Folgenden auf die von Stéphane Bigot kommentierte Ausgabe bei Gallimard (folio) von 1996.

² Diese Aussage von Aristoteles wird von Strabo berichtet, sie existiert in verschiedenen Übersetzungen. Vidal-Nequet führt aus: „Mit Platon und Atlantis ist es [für Strabo] wie mit Homer und der in der Ebene um Troja von den Achäern errichteten Mauer: ‚Er, der diese Insel erfand, ließ sie auch verschwinden.‘“ (Vidal-Nequet 2006; er zitiert wiederum Strabo 1830: 199).

³ Cf. Platon (2004a: 17a-27b) sowie Platon (2004b: 108e-121c).

Mythos – eine Erzählung, ein Name – dessen augenfälligstes Merkmal gerade seine nicht vorhandene Lokalisierbarkeit in der Realität ist.

Der Gedanke der Unauffindbarkeit lässt sich auf die Bedeutung des Zitats selbst beziehen: Es gibt der Lektüre von *Zazie dans le métro* zwar ein Motto, gleichzeitig aber ist es durch die griechischen Lettern für den Großteil der Leser unkenntlich gemacht. Eine französische Übersetzung findet sich lediglich in den Kommentaren von Stéphane Bigot (199). Er interpretiert das Zitat wie folgt: „[...] après avoir créé des personnages, et plus largement une fiction, l’auteur les renvoie au néant en mettant un terme à son récit.“

Wir schlagen eine andere Lektüre vor: Nicht erst das Ende des Romans lässt die von ihm kreierten Personen und Gegenstände wieder verschwinden. Vielmehr erscheint die Evokation insgesamt und auf einer viel grundsätzlicheren Ebene als problematisches Unterfangen: Die Namen der evozierten Dinge verselbständigen sich und lösen sich, in einer gewissen Analogie zu Atlantis, von einem zweifelsfrei feststellbaren und räumlich verortbaren Referenzobjekt. Queneau als Autor und Erschaffer⁴ einer erzählten Welt setzt eine Sprache ein, in welcher die Zuordnung von *signifié* und *signifiant* an manchen Stellen des Romans nur noch lose vorhanden ist. Am deutlichsten ist dies im Falle einiger im Roman genannter Bauwerke zu beobachten.

Zunächst ist dieses Thema im Kontext der Queneau-Forschung zu verorten, die auf verschiedene andere Aspekte der Sprachlichkeit des Romans eingeht. Dienlich für die Anliegen dieser Arbeit wird Roland Barthes' (1964) Untersuchung des Romans sein, in der er den Stellenwert von *langage-object* und *méta-langage* analysiert. Der Hauptteil des Aufsatzes fokussiert Gabriels Versuch, *Zazie* einen Raumbezug zu geben, indem er ihr verschiedene Bauwerke zeigen will. Dabei wird insbesondere die profunde Weltlosigkeit der verwendeten Sprache zutage treten. Anschließend soll kurz skizziert werden, welche Rolle in diesem Kontext einige Orte spielen, die sehr wohl greifbar sind.

⁴ Der Gedanke des Erschaffens verweist eher auf den Prozess der künstlerisch-sprachlichen Schöpfung eines schreibenden Autors als auf die Rolle einer Erzählinstanz.

2. Forschungsbericht

Das Buch wurde aus guten Gründen vor allem als Roman über Sprache rezipiert. Augenfälligstes Merkmal ist hierbei, dass Queneau mit verschiedenen Facetten des Mündlichen arbeitet, indem er in der Graphie eine Reihe sprechsprachlicher Mittel wie Lautreduktion, Silbenkürzung, Deformationen von Fremdwörtern, unübliche Liaison, expressive Interpunktion oder Segmentierungen einsetzt (cf. Blank 1991: 293 ff.; Langenbacher 1981: 160 ff.; Sears 1993: 92). Eine systematische Beschäftigung mit diesen Aspekten bietet Queneau in seinen Schriften, in denen er ein *néo-français* proklamiert, das gerade in einer Zusammenführung von gesprochenem und geschriebenem Französisch besteht.⁵ Queneau geht so weit, *français parlé* und *français écrit* nicht mehr nur als zwei Varianten, sondern als zwei verschiedene Sprachen anzusehen, die fast so unterschiedlich wie Französisch und Latein seien.⁶ Wichtigstes Mittel, diese Differenz aufzuheben, ist in *Zazie dans le métro* (wie schon in seinen früheren Werken) die von ihm sogenannte *orthographe phonétique*, beispielsweise *Doukipudonktan* ‚D’où (est-ce) qu’il pue donc tant ?‘ (9), *A boujpludutou* ‚Elle (ne) bouge plus du tout‘ (48) oder *bloudjinnzès* ‚blue-jeans‘ (id.).

Barthes (1964) und Bernofsky (1994) haben sich auf einen anderen Aspekt konzentriert: Der Roman demaskiert die weltlose Sprache der Erwachsenen. In seiner Analyse des Romans betont Barthes, dass in *Zazie dans le métro* nicht die Sprache als Ganzes parodiert wird. Vielmehr ist es Zazie, die die literarische *méta-langage* der Erwachsenen im Visier hat und sie als weltlos entlarvt: „La clause zazique vise donc très exactement ce méta-langage littéraire.“ (Barthes 1964: 128)

Barthes’ Unterscheidung von *méta-langage* und *langage-object* weicht vom ursprünglichen von Roman Jakobson geprägten Modell ab.⁷ So de-

⁵ „Personne ne nie qu’il existe actuellement des différences entre le français écrit et le français parlé, certains disent même un abîme. Plus exactement, il y a ‚deux‘ langues distinctes: l’une qui est le français qui, vers le XV^{ème} siècle, a remplacé le ‚françien‘ (la traduction s’impose pour presque tous les textes avant Villon), l’autre, que l’on pourrait appeler le néo-français qui n’existe pas encore et qui ne demande qu’à naître.“ (Queneau 1955: 10).

⁶ Charbonnier (1962: 68), zitiert nach Bernofsky (1994: 116).

⁷ Jakobson sieht die *object language* als Ausdrücke außerhalb der Sprache selbst und die *metallanguage* wiederum als den verbalen Code als solchen an. Die beiden unterschiedlichen Sprachebenen können somit den gleichen Wortschatz benutzen, wenn

finiert Barthes die *méta-langage* als eine Sprache, die auf die Repräsentation der Dinge abhebt und nicht auf ein aktives Einwirken auf die Realität:

Ce méta-langage est celui dont on parle, non pas les choses, mais à propos des choses (ou à propos du premier langage). C'est un langage parasite, immobile, de fond sentencieux, qui double l'acte comme la mouche accompagne le coche ; face à l'impératif et à l'optatif du langage-objet, son mode principal est l'indicatif, sorte de degré zéro de l'acte destiné à représenter le réel, non à le modifier. Ce méta-langage développe autour de la lettre du discours un sens complémentaire, étique, ou plaintif, ou sentimental, ou magistral, etc. (Barthes 1959: 128)

In *Zazie dans le métro* erfüllt die Sprache der Erwachsenen eben diese Kriterien der *méta-langage*: Sie ist zumeist nicht handlungsbezogen, sondern zielt auf Repräsentation ab, was sich formal häufig in Form von Aussagesätzen äußert. Auch wenn ein Wunsch oder Befehl vorliegt, wird er in der Regel indirekt als Aussage formuliert und nicht als Imperativ, wie dies bspw. beim Getränkebestellen im Café deutlich wird: „Pour moi, dit Charles, ça sera un beaujolais.“ (18). Die Erwachsenen benutzen oft klischeehafte und automatisierte Wendungen und haben auch kein Problem mit falschen Aussagen oder Lügen (cf. Sears 1993: 93). Gegen eben diese *méta-langage* rebelliert Zazie, der die weltbezogene *langage-objet* zugeteilt ist, die transitive Verben, Imperative, Optative und spöttische Bemerkungen prägen (cf. Barthes 1964: 128; Bernofsky 1994: 114). Ihre Aussagen und Wünsche sind stark auf eine bestimmte Handlung oder auf ein bestimmtes Objekt ausgerichtet (cf. Sears 1993: 96). So ist auch die Bestellung Zazies auf wesentlich direktere Art formuliert als die von Charles:

Un cacocalo, qu'elle demande. – Y en a pas, qu'on répond. – Ça alors, s'esclame Zazie, c'est un monde. Elle est indignée. (...) – J'ai déjà dit: un cacocalo. – Elle a dit qu'y en avait pas. – C'est hun cacocalo que j'veux. (18 f.)

Der *méta-langage* der Erwachsenen hingegen begegnet Zazie mit Spott, was sich sowohl in ihren Handlungen als auch in ihrer Sprache zeigt (cf. Sears 1993: 91). Dies stellt sie gleich nach ihrer Ankunft bei Gabriel und Marceline unter Beweis. Auf die Frage, warum sie Grundschullehrerin werden möchte, erwidert sie:

in Englisch (als *metalanguage*) über Englisch (als *object language*) gesprochen wird und dabei englische Wörter und Sätze mit Hilfe von Synonymen und Umschreibungen gedeutet werden. Cf. Jakobson (1985: 115).

– Pour faire chier les mômes, répondit Zazie. Ceux qu’auront mon âge dans dix ans, dans vingt ans, dans cinquante ans, dans cent ans, dans mille ans, toujours des gosses à emmerder. (24)

Als alternative Berufsvorstellung gibt Zazie an: „(...) je serai astronaute pour aller faire chier les Martiens.“ (25) Zazie erfüllt zwar das Klischee der aufmüpfigen Jugendlichen, allerdings folgen ihre spöttischen Aussagen gerade nicht den sprachlichen Automatismen und Klischees der Erwachsenen. Regelmäßig antwortet sie auf diese mit ihrer „clause vigoureuse“ (cf. Barthes 1964: 128) „mon cul“. Nur in seltenen Fällen formuliert sie ihre Ablehnung gegenüber derartigen automatisierten Klischees aus. So kommentiert sie die Aussage „Y a plus de respect pour les anciens“ folgendermaßen: „C’est écœurant d’entendre des conneries comme ça, déclare Zazie qui a son idée. Je préfère m’en aller.“ (63) Statt sich in diesen Diskurs zu begeben, will sie vor allem eines: gehen.

Auf Barthes’ Aufsatz aufbauend geht Bernofsky davon aus, dass der Roman sich überhaupt nicht mehr auf die Realität beziehe, sondern vielmehr die Konventionen des realistischen Romans untergrabe. Bernofsky beschreibt den Roman als „self-conscious literary text“ in der Annahme, dass „its referent, however, is not the world, but rather the French novel from Stendhal to Zola“ (Bernofsky 1994: 113 f.).⁸ Abgesehen von dieser definitiv vorhandenen Selbstbezüglichkeit gibt es aber sehr wohl Bezugnahmen auf die außerliterarische Realität. An der These von Bernofsky lässt sich jedoch erkennen, dass die mimetische Qualität der Ortsreferenzen nicht mehr selbstverständlich ist.

Allerdings haben weder Barthes noch Bernofsky der Stadtbeschreibung in *Zazie dans le métro* größere Aufmerksamkeit geschenkt.⁹ Gerade als Zazie die Stadt kennenlernen möchte, werden jedoch die Weltlosigkeit der *méta-langage* sowie die Problematik der Konventionen des Romans relevant und virulent.

⁸ Bernofsky interpretiert die Figuren als rein sprachlich-literarische Wesen und belegt diese These unter anderem damit, dass sie versehentlich verschiedene Sprachen sprechen. Dieser Bruch in der Figurenkonzeption wird von einer der Figuren selbst – nämlich von Gabriel – lakonisch kommentiert mit „Je ne l’ai pas fait espérer“ (95); cf. dazu auch Bernofsky (1994: 117). Als Figur, die nicht in dieser selbstbezüglichen Literarizität verhaftet ist, sieht sie Zazie, die sich der *langage-objet* bedient und sehr wohl auf Kontakt mit der Welt aus ist (cf. Bernofsky 1994: 114 f.).

⁹ Bernofsky (1994: 123) erwähnt sie in abstrakter Form, aber ohne auf deren vorgeführtes Scheitern einzugehen.

Handlungen wie das Kennenlernen der Stadt oder Essen und Trinken jedoch finden abseits der *méta-langage* statt. Hierzu lässt sich eine aufschlussreiche Aussage von Queneau anschließen. Er selbst zeigt eine große Skepsis gegenüber der Überbewertung von Wörtern und einer Sprache (und Literatur), die sich ihrer lediglich repräsentativen Qualität nicht bewusst ist und somit lügenhaft wäre:

On ne mange pas le mot pain, on ne boit pas le mot vin, mais bien dits ils ont leur importance. Je ne crois pas au langage qui se prend pour ce qu'il n'est pas, je ne crois pas à une poésie que serait mensonge. (Queneau 1950: 45)

Mit *Zazie dans le métro* präsentiert Queneau einen Roman, in den dieses Bewusstsein eingearbeitet ist, wie im folgenden Kapitel anhand der Darstellung der Bauwerke gezeigt werden soll.

3. Raumbezug und weltlose Sprache

3.1 Das Scheitern der Sprache am Raum

Die anfängliche Kommunikation zwischen Gabriel und Zazie ist der Versuch dem Mädchen während der Taxifahrt vom Bahnhof nach Hause einige repräsentative Bauwerke von Paris zu zeigen und diese zu benennen. Dieser Konversation lassen sich folgende Erzählfunktionen zuweisen: Gabriel greift auf den Raum zurück, um erstens eine Beziehung zwischen sich und seiner Nichte herzustellen und zweitens als Praktik des Gebens eines Lebensraumes, dessen Angelpunkte kartographische Bezugspunkte sein sollen. Das benennende Deuten fungiert somit als Produktion eines symbolischen Ortsbezugs. Die Signifikation ist also die Basis dieser Praktik – sie entpuppt sich jedoch als problematisches Unterfangen, wie sich bereits während der Taxifahrt zu Gabriels Wohnung herausstellt:

Um Zazie von ihrem unbändigen Wunsch nach einer Metrofahrt abzulenken, weist Gabriel zunächst auf etwas nicht näher Bestimmtes („Il désigne quelque chose en l'air“) und dann auf einen weiteren Gegenstand am Straßenrand hin („il désigne de nouveau quelque chose sur leur chemin“), den er als Pantheon ausgibt: „regarde!! le Panthéon!!!“ (14). In der sich anschließenden Diskussion zwischen Gabriel und Charles, ob es sich wirklich um das Pantheon handelt oder nicht, werden diesem ‚Etwas‘ keinerlei Merkmale zugeordnet, die es als ein Gebäude mit bestimmten definierenden Charakteristika identifizieren würden. Die arbiträ-

re Zuordnung des *signifiant* Pantheon erfolgt auf ein *signifié* bzw. ein Referenzobjekt, das weder Bezugspunkte zur Lebenswelt der Protagonisten noch zur Stadt Paris hat. Sprachlich wird dies unterstützt dadurch, dass das Pantheon in allen Fällen, in denen es im Text genannt wird, immer in einem sehr ähnlichen – floskelhaft anmutendem – Kontext mit dem Verb *être* auftaucht (15): „C’est peut-être pas le Panthéon?“ „Non, non et non, c’est pas le Panthéon?“ „Mais c’est pas le Panthéon?“ „[...] c’est pas le Panthéon.“ „[...] c’était pas le Panthéon bien sûr, (...)“. Dies setzt sich auch in Kapitel VIII fort, wo erneut über das Pantheon diskutiert wird.

Dass die Sprache keinen Raumbezug zu den Bauwerken im Roman schafft, wird auch im Weiteren deutlich. Gabriel zeigt Zazie ein anderes Gebäude: „[...] petite, regarde-moi, ça si c’est chouette comme architecture, c’est les Invalides ...“ (15). Auch wenn hier immerhin genannt wird, dass es sich um ein Bauwerk handelt, fehlen jegliche Einzelheiten, um den Invalidendom anhand von Details zum Gebäude selbst oder zur Lage im Raum zu verorten. Gabriel und Charles streiten, ob es sich um *les Invalides* oder *la caserne de Reuilly* handelt – zwei Bauwerke, die keinerlei architektonische Ähnlichkeiten aufweisen, wodurch eine Verwechslung eigentlich unmöglich sein sollte. Auch für den Leser und potentiellen Paris-Kenner besteht keine Möglichkeit, das Bauwerk zuzuordnen und sich zu entscheiden, wer der beiden Recht hat. Zudem befinden sich die im Text erwähnten Gebäude in unterschiedlichen Stadtvierteln von Paris, sodass es sehr unwahrscheinlich ist, dass man sie verwechselt.

Dieser fehlende Zusammenhang bei den Namen der Bauwerke wird auch sprachlich durch die Feststellung, die Wahrheit sei nur Schein oder Manipulation und man könne daher nichts mit Sicherheit wissen, explizit gemacht:

La vérité! s’écrit Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu’un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça c’est du bidon: le Panthéon, les Invalides, la caserne de Reuilly, le tabac du coin, tout. Oui, du bidon. (17)

Das erkenntnistheoretische Grundproblem einer nicht sicher bestimm-
baren Wahrheit wird hier konkret auf die Bauwerke und die angebliche
Nicht-Definierbarkeit ihrer Identität bezogen. In einem lebensweltlichen
Kontext wäre diese Behauptung freilich nicht haltbar. Koordinaten wie
die Lage im Raum (topographische Verortung) oder das Aussehen ließen
die Bestimmung eindeutig zu, gerade diese entfallen jedoch in den Be-

schreibungen. In der Art, wie der Roman mit den Bauwerken umgeht, sind deren Namen vielmehr tendenziell freischwebende und referenzlose Signifikanten, die sich nicht mehr zuweisen lassen, auch wenn Gabriel eben dies immer wieder versucht. In diesem Zusammenhang zeigt sich eine profunde Verunsicherung Gabriels, die ein Problem einer unmöglichen Wahrheitsfindung ist: Dabei greift der Text mit der Idee von der Welt als Schein auf einen alten Gedanken zurück, dessen bekannteste Form die Metapher von der Welt als Inszenierung oder Theater ist.¹⁰ Dieser Gedanke läuft hier auf Zeichen hinaus, die zwar für gewöhnlich und gemäß aller Konventionen auf konkrete Bauwerke verweisen, mit denen in *Zazie* aber nur noch Schein produziert wird. Im reinen Zeigen und im Repräsentieren im Ist-Modus verflüchtigt sich das Gemeinte anders als im Fall von Wünschen und handlungsbezogenen Aussagen. Die berühmten und touristisch eigentlich relevanten Bauwerke stehen im Roman aber in einem Kontext, der völlig unabhängig von den Handlungen der Figuren ist. Sie sind allein im Bereich der *méta-langage* verortet, in dem ihnen keine Identität und räumliche Referenz mehr zukommt. Der Schein ist also kennzeichnend für die *méta-langage* der Erwachsenen, an der *Zazie* Kritik übt, wie es Barthes (1964: 128) herausgestellt hat.

Aufschlussreich ist in jedem Fall eine Beobachtung Bigots, der diesen Entzug der Referentialität folgendermaßen beschreibt:

Dans le doute, tout semble s'anéantir. Dans cette représentation d'une ville – où le réel paraît avoir peu de prise – nous sommes au centre de la fictivité de la fiction, au sein d'une génération de toponymes qui voisinent, s'enchaînent et s'annulent dans le même mouvement d'une parole travaillée par le doute. L'activité fabulatrice ne peut sortir indemne de ce tourbillonnement des signifiants. Touchée elle-même dans ce qui la fonde – la croyance à la fidélité du langage au réel –, la fiction ne semble plus avoir aucune assise. (Bigot 1994: 100)

Bigot ist zuzustimmen, dass die Unauffindbarkeit und Identitätslosigkeit der Bauwerke ein Effekt der vorliegenden Fiktion und ihrer Darstellung ist. Die Referenzlosigkeit der *méta-langage* wird zugespitzt vorgeführt. In der Realität könnten die hier fehlenden Informationen natürlich hinzugefügt werden, müssen dies aber nicht. Insofern lässt sich die Beschäftigung des Romans sowohl mit einer literarischen *méta-langage* als auch ei-

¹⁰ Während das barocke Konzept von der Welt als Trug ein Gegenstück in der Wahrheit und Wirklichkeit Gottes fand, ist ein solches religiöses Gegenstück hier, wie insgesamt in Moderne und Postmoderne, nicht anzunehmen.

ner nicht-literarischen *méta-langage* gesehen werden. Anders gesagt: Einerseits zeugt *Zazie dans le métro* von einem Vertrauensverlust in die Welthaltigkeit romanesker Sprache; andererseits lässt sich aber auch ein solches Sprechen über touristische Koordinaten in der Realität vorstellen.

Bigot geht hier, ähnlich wie Bernofsky, davon aus, dass sich die Sprache nicht auf die außerliterarische Wirklichkeit bezieht. Die Repräsentation der Stadt zielt nicht auf Mimesis („le réel paraît avoir peu de prise“). Das stärkt den Gedanken, dass der Roman nicht als einer zu interpretieren ist, der Welt wiedergeben will. Vielmehr als einer, der sich über romaneske Sprache Gedanken macht und das Grundvertrauen verloren hat, der Roman würde etwas über die Welt aussagen oder sie repräsentieren. Die ‚Verkettung‘ und ‚gegenseitige Aufhebung‘ der Toponyme basieren für ihn eben auf dem Zweifel.

Das bedeutet jedoch nicht, dass der Raum nicht existieren würde. Schließlich bewegen sich die Figuren darin, zudem finden sich einige klare räumliche Bezugspunkte – auch wenn die genannten Toponyme keine Kartographie ausbilden.

Ein Raumbezug anhand jener Orientierungspunkte scheint immer wieder auf und verliert sich wieder. Es liegt ein Wechselspiel von Evokation und Verschwindenlassen der sprachlichen Referenzobjekte vor, also der Identität und damit auch der Lage der Bauwerke, worauf auch das vorangestellte Aristoteles-Zitat in abstrakter Weise anspielt.

Gabriels hilfloser Versuch, Zazie jene Bauwerke zu zeigen, die er gar nicht kennt, lässt sich dabei als Versuch beschreiben, ihr einen Bezug zum Raum zu ermöglichen. Eigennamen schaffen Identität und machen Raum „bewohnbar“ (Certeau 1988: 200). Genau diese Funktion erfüllen die Bauwerke jedoch nicht, deren Namen sich verselbständigt und von einem lebenspraktischen Kontext entfernt haben. Sie sind nicht für das Erleben relevant, sondern sind im touristischen Diskurs der Erwachsenen zu verorten, der Zazie nicht im Geringsten interessiert. Als Symbole der Bedeutsamkeit der Stadt und dessen, was sie touristisch wertvoll macht, verselbständigen sie sich und werden bis zur Lächerlichkeit entstellt: Gabriel kann die Sainte-Chapelle nicht nur Zazie nicht zeigen, sondern führt auch als „archiguide“ (99 ff.) und „guidenappeur“ (108 ff.) eine Gruppe Fremder in das Tribunal de commerce und denkt noch hinterher, er hätte ihnen die Sainte-Chapelle gezeigt (cf. 128 ff.).¹¹ Gabriels

¹¹ Die Fremden werden als „xénophones“ (98) bezeichnet – ein Beispiel für die eingangs erwähnte Vielfalt von Queneaus Sprachspielen.

Stadtführung wird hier, analog zur „Stadtführung“ für Zazie zu Beginn des Romans, zu einer Demonstration seiner räumlichen Bezugslosigkeit. Letztlich verliert er hier sogar den Namen des unauffindbaren Referenzobjekts, wenn er die Sainte-Chapelle nur noch als „Sainte-Chose“ (128) bezeichnet. Was dennoch permanent wiederholt wird, ist die automatisierte Beschreibung der Sainte-Chapelle als „joyau de l’art gothique“ (99 f.). Obwohl es sich eigentlich um eine treffende Charakterisierung handelt, ist sie hier nur noch ein automatisch wiederholter Zusatz, der die Identität nicht fixiert und die Verwechslung mit dem Tribunal de commerce nicht verhindert.

Wenn Gabriel sich dennoch wiederholt in die Rolle des Stadtführers drängen lässt, scheint dies auf eine Fixierung auf die *méta-langage* und den touristischen Diskurs hinzudeuten, von der er sich trotz permanenten Scheiterns nicht lösen kann. Es bleiben verselbständigte Signifikanten, deren Verwendung eine nur brüchige Identität verleiht: Gabriel bezieht sich zwar regelmäßig auf ‚seine‘ Stadt, zeigt sich aber als völlig ahnungsloser Bewohner von Paris. Die Existenz und Bedeutsamkeit der Bauwerke werden affirmiert, eine Charakterisierung und Verortung finden jedoch nicht statt. Genausowenig kann ein räumlicher Bezug aufgebaut werden – die Orte hinter den Namen bleiben unauffindbar.

3.2 Greifbare Orte

Auffällig ist dabei, dass es sehr wohl einige klar benennbare und zu verortende Orte gibt. Das sind im Wesentlichen die Kneipe Turandots, das *Mont-de-piété*, das Lokal, in dem Gabriel als Gabriella auftritt, und die titelgebende Metro. Im Fall der Metro geht es dabei nicht um die touristisch relevanten Metroeingänge Hector Guimards im Jugendstil, sondern um das Verkehrsmittel Metro. Zazie hat kein Interesse an Beheimatung in der klassischen touristischen Kartographie, sie interessiert sich für einen Ort des Transitorischen – die Metro.

Diese Orte sind die lebensnahen, außerhalb des touristischen Diskurses stehenden: Sie repräsentieren keinen für eine den Figuren abhanden gekommenen Sinn, der nur noch als Automatismus reproduziert wird (wie der erwähnte Zusatz „un joyau de l’art gothique“ 99 f.). Vielmehr dienen sie einem bestimmten Zweck, haben eine handlungsrelevante Bedeutung – im Sinne einer *langage-objet*. Zazie will mit der Metro *fahren*, in die Kneipe Turandots kann man *gehen*, dort kann man *essen*. Die Metro und die Kneipe Turandots als Orte des Transitorischen sind im

Kontext einer Lebensrelevanz jedoch mit einer Funktion ausgestattet – im Gegensatz zur „Sainte-Chose“ und ihrem leeren Dasein als „joyau de l’art gothique“ (s.o.).

Der *Mont-de-piété* wiederum wird zum Ort der Identitätsauflösung der oben genannten Personen Gabriel und Aroun Arachide. Der Name *Mont-de-piété* ist eine Anspielung auf den ersten, gleichnamigen Gedichtband des Surrealisten André Breton, der 1919 erschienen ist. In seiner primären Bedeutung als ‚Pfandhaus‘ lässt sich der Name als Hinweis auf zu verleihende Identitäten verstehen. Dieser wie andere surrealistische Titel sind zudem Realisierungen surrealistischer Konzepte wie Traum, Zufall oder Collage, die die Sprache aus dem Diktat der Vernunft und der Logik lösen sowie konventionalisierte Automatismen bloßlegen oder auflösen wollen.¹² Louis Aragon bezeichnet den Titel *Mont-de-piété* gemeinsam mit anderen surrealistischen Titeln als ‚Kriegserklärung‘ an die Sprache, da sie konventionalisierte Ausdrücke ihres ‚festgelegten Sinnes‘ berauben und diese so in ihrer leeren Klischeehaftigkeit bloßlegen. Aragon leitet dieses Verfahren von der surrealistischen Wertschätzung der Kollagetechnik her:

Cela [die Kollagetechnik] s’est traduit dans l’emploi des expressions toutes faites par exemple et de propos conscient délibéré, dans les titres que nous avons donnés à nos premiers livres (Breton: *Mont-de-Piété*, Soupault: *Rose des vents*, moi: *Feu de joie*) ce qui avait un caractère de déclaration de guerre au langage, l’expression toute fait [sic] étant détournée de son ‚sens tout fait‘. (Aragon 1924: 38, zit. nach Béhar 1982: 87).

Die Bloßlegung der *méta-langage* der Erwachsenen, die Zazie sowohl als Figur als auch *Zazie* als Buch verfolgen, lässt sich auch im Zusammenhang mit surrealistischen Konzepten betrachten, zumal Queneau selbst einmal der Bewegung nahe stand. Das Lokal *Mont-de-piété*, in dem Gabriel beziehungsweise Gabriella tanzt, ist demnach als Referenz auf die Sprachkritik der Surrealisten und zugleich Zazies selbst zu verstehen.¹³ In

¹² Als Referenzen sind das *Premier manifeste surréaliste* (Breton 2010) sowie die klassische Analyse von Bürger (1996) zu nennen.

¹³ Zur Stadtdarstellung Paris’ in einigen etwas späteren Texten Queneaus aus dem Blickwinkel der Poetik der Gruppe *Oulipo* cf. Müller (2012). Müller rückt dabei die *contrainte* in das Zentrum ihrer Analyse, der von den Oulipisten als antisurrealistische *écriture* der Kontrolle verstanden wurde (cf. *ibid.*: 145 ff.). Hinsichtlich der Sprachkritik

beiden ist es die Sprache der Erwachsenen, die bloßgelegt wird. Das Erwachsensein ist bei den Surrealisten mit dem sozialen Kompromiss, dem Verlust der kindlichen Naivität, der bürgerlichen Anpasstheit, der festgelegten Wahrnehmung, der Herrschaft der Vernunft und Konvention assoziiert – allesamt Punkte, die sich in einem gesellschaftskonformen, ‚erwachsenen‘ Sprachgebrauch manifestieren, der auf Funktionalität der Konversation abhebt.¹⁴

In *Zazie* ist der *Mont-de-piété* ein Ort, an dem zum einen eine ganz ähnliche Kritik an der Sprache der Erwachsenen durch Zazie geübt wird. Zum anderen lösen sich dort sowohl Alters- als auch Standesgrenzen auf; dies geschieht durch eine Überschreitung der von Zola geprägten strikten Grenzen zwischen Milieus und den ihnen zugewiesenen Räumen, nämlich im gemeinsamen Variété-Besuch. Zudem kondensiert sich dort die Instabilität der Figurenidentitäten, vor allem der Gabriels, worin sich, um das nur kurz anzudeuten, eine weitere Brücke zum Surrealismus und dessen Faszination für die Metamorphose schließen ließe.¹⁵ Identität herrscht also nicht im *Mont-de-piété*, vielmehr ist er durch seine Nähe zur Lebensrealität Gabriels gekennzeichnet und durch seine Spiegelung der zazieschen Sprachkritik.

4. Schluss

Insgesamt ergibt sich in Queneaus *Zazie dans le métro* eine Kritik der Metasprache, da zum einen das *français écrit* durch die stark ans *français parlé* angelehnten Deformierungen in Frage gestellt wird. Zudem wird die Metasprache der Erwachsenen bloßgestellt, die zwar über Dinge spricht, aber dennoch kaum Handlungs- und Objektbezug aufweist. Zugleich erkennt man auch eine Kritik am Anspruch einer Literatur, welche ihre eigene Zeichenhaftigkeit als uneingeschränkt funktional versteht und nicht hinsichtlich ihrer Brüchigkeit hinterfragt. Wie man gesehen hat, zeigt sich dies insbesondere an der Repräsentation der Bauwerke, in

tik lässt sich an dieser Stelle dennoch die vom Surrealismus her- und durch das Zitat wieder zurückführende Kontinuität festhalten.

¹⁴ Cf. zu diesem Punkt Bretons Beispiele eines surrealistischen Sprachgebrauchs und einer surrealistischen Konversation, die sich einer (gesellschaftlichen) Funktionalität und einem sprachlichen Zweckrationalismus entziehen (cf. Breton 2010: 44 ff.).

¹⁵ Zur surrealistischen Metamorphose cf. beispielsweise Schneede 2006: 144 ff., Schneede 2001: 87 ff. und Zuch 2004.

Form eines sprachlichen Fort-Da-Spiels, wie es schon das vorangestellte Aristoteles-Zitat als Möglichkeit des Erzählens präsentiert. Insofern ist der Roman nicht nur als Sprachkritik, sondern auch als Spiel mit der evokativen und performativen Kraft der Sprache zu verstehen; d.h. als Spiel mit der Evokation von Dingen, bei der sich aber die Namen von den Referenzobjekten lösen, sich in einem verselbständigten touristischen Diskurs verlieren und jegliche praktische Relevanz vermissen lassen. Während das eingangs genannte Zitat als ironische Bemerkung Aristoteles' gegenüber seinem Lehrer zu verstehen ist, nimmt es Queneau auf und integriert es in sein bewusstes Spiel mit Sprache und mit den Möglichkeiten von Literatur. Dahinter steht die Konvention der Welthaltigkeit von Sprache, auf deren Basis Brüche in der Erwartungshaltung des Lesers erzeugt werden. Sie wird parodiert und dadurch in einem anti- oder arealistischen Impuls autoreferentiell. Das atlantische Erschaffen und Verschwindenlassen erscheint geradezu als eine zentrale Erzähltechnik des Romans.

5. Bibliographie

- Aragon, Louis (1924): „Une Vague de Rêves.“ In: *Commerce* 2, 89-122.
- Barthes, Roland (1964): „Zazie et la littérature.“ In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 129-135.
- Behar, Henri (1982): „Lieux-dits: Les titres surréalistes.“ In: Henri Behar (Hg.): *Mélusine N° IV: Le livre surréaliste*. Lausanne: L'âge de l'homme, 77-100.
- Bernofsky, Susan (1994): „Zazie in Wonderland: Queneau's Reply to the Realist Novel.“ In: *The Romanic Review*, 85/1, 113-124.
- Bigot, Michel (1994): *Michel Bigot, avec la collaboration de Stéphane Bigot, présente Zazie dans le métro de Raymond Queneau*. Paris: Gallimard.
- Blank, Andreas (1991): *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen: Narr.
- Breton, André (2010): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard-Folio.
- Bürger, Peter (1996): *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Charbonnier, Georges (1962): *Entretiens avec Raymond Queneau*. Paris: Gallimard.
- Jakobson, Roman (1985): „Metalanguage as a linguistic problem“. In: Stephen Rudy: *Selected Writings VII*. The Hague: Mouton, 113-121.
- Langenbacher, Jutta (1981): *Das „néo-français“, Sprachkonzeption und kritische Auseinandersetzung Raymond Queneaus mit dem Französischen der Gegenwart*. Frankfurt a. M. / Bern: Lang.
- Müller, Stephanie (2012): „Schreiben nach Plan. Paris als oulipistischer Raum in Texten von Raymond Queneau, Jacques Roubaud und Georges Perec.“ In: Franziska Sick (Hg.): *Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte*. Tübingen: Narr, 145-162.
- Platon (2004a): *Timaios*. Übersetzt von Franz Susemihl 1856. In: Platon: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3. Hg. von Erich Loewenthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 91-191.
- (2004b): *Kritias*. Übersetzt von Franz Susemihl 1857. In: Platon: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3. Hg. von Erich Loewenthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 193-214.
- Queneau, Raymond (1955): „Préface.“ In: *Anthologie des Jeunes Auteurs*. Hg. von Raymond Queneau. Paris: Jeunes Auteurs Réunis, 9-33.

- (1996) [1959]: *Zazie dans le métro*. Mit Kommentaren von Michel Bigot. Paris: Gallimard.
- (1965): „Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes.“ In: Raymond Queneau (Hg.): *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 35-47.
- Schneede, Uwe M. (2006): *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München: C. H. Beck.
- (2001): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck.
- Sears, Dianne (1993): „Zazie et Zénobie sèment la zizanie: Les Troubles du langage dans *Zazie dans le métro* et *Les Bâtisseurs d'empire*.“ In: Marc Lapprand (Hg.): *Trois fous de langage: Vian. Queneau. Prévert*. Nancy: Presses universitaires, 91-99.
- Strabo (1830): *Strabo's Geographie*, Bd. 2. Hg. und übersetzt von Karl Kärcher. Stuttgart: Metzler.
- Vidal-Nequet, Pierre (2006): *Atlantis: Geschichte eines Traums*. München: C. H. Beck.
- Zuch, Rainer (2004): „Max Ernst, der König der Vögel und die mythischen Tiere des Surrealismus.“ In: kunsttexte.de 2/2004. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/zuch.pdf> (eingesehen am 09.12.2014).

**Repräsentation, Inszenierung und Rollenspiel.
Anmerkungen zum Theater und *theatrum mundi* bei
Sartre**

Die Begriffe ‚Repräsentation‘, ‚Inszenierung‘ und ‚Rollenspiel‘ gehören zum Repertoire aktueller Diskussionen über das Theater, die aber schon seit den 50er Jahren, vor allem mit E. Goffmans Buch *The Presentation of Self in Everyday Life*, beginnen und immer weitere Bereiche erfassen – von der psychologischen und sozialen Analyse alltäglicher Verhaltensweisen, der Spiel- und Rollentheorie bis hin zu neuen Konzeptionen der Theatralität, Intermedialität und Performance, von der Anthropologie und Ästhetik bis hin zur Literaturwissenschaft. In seinen Studien zur *Ästhetischen Erfahrung und literarischen Hermeneutik* untersucht H. R. Jauß die Beziehungen zwischen „soziologischem und ästhetischem Rollenbegriff“ und verweist dabei, mit guten Gründen, auf das „ästhetische Paradigma des *theatrum mundi*“, unter anderem am Beispiel von Calderóns *El gran teatro del mundo* (Jauß 1977: 192). Wenn man, wie E. Burns und E. Fischer-Lichte, Theatralität als „Wahrnehmungsmodus“ begreift, so hängt es von der jeweiligen Perspektive ab, „ob eine Situation als theatral oder nicht theatral betrachtet wird“. „Theatralität erscheint hier als repräsentationsästhetische Kategorie“ (Fischer-Lichte 1998: 86) und darüber hinaus als darstellungsästhetische und semiotische Kategorie.

Auf den ersten Blick mag es daher den Anschein haben, als wenn die Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt als moderne Version des barocken Welttheaters zu verstehen sei. (ibid.: 89)

Auch wenn, wie E. Fischer-Lichte hinzufügt, „dieser Eindruck täuscht“, so inspiriert er doch zu genaueren Vergleichen zwischen den historischen und aktuellen Erscheinungsformen der Theatralität, und führt zur Reflexion des Wandels zentraler Begriffe (wie Spiel, Repräsentation, Inszenierung) oder zur Einführung neuer Begriffe wie zum Beispiel Rollenspiel, Auto-Repräsentation oder Szenographie. Dabei geht es – in traditioneller oder aktueller Formulierung – um die Beziehungen zwischen ‚Sein und Schein‘, ‚Simulation und Wahrheit‘, ‚Inszenierung und Authentizität‘, ‚Rollenzwang und Freiheit‘ und die Verbindungen

zwischen realen und literarischen Rollenspielen. Diese Diskussion verbindet verschiedene Fächer, Themen und Fragen der Philosophie, Psychologie, Soziologie, Ästhetik, Theater- und Medienwissenschaft.

Zu den wenigen Autoren, die die verschiedenen Aspekte und Erscheinungsformen der Theatralität – in der Theorie *und* intermedialen Praxis – kombinieren und zusammenführen, gehört Sartre. Erstaunlicherweise wird Sartres Beitrag zu dem Komplex ‚Theatralität und Spiel‘ bisher nur sehr selektiv und oft einseitig wahrgenommen. Sartres Theaterstücke, Theatertheorie und Film-Szenarios werden beachtet, zum Teil auch seine Überlegungen zu den Begriffen *rôle, jeu, mauvaise foi*, besonders in *L'être et le néant*, auch seine Konzeption des *théâtre de situations* – weniger seine Analyse der *comédie familiale* (unter anderem in *Les mots* und *L'idiot de la famille*), und am wenigsten seine *passion espagnole*, sein Interesse für das Barocktheater und seine Versuche, zentrale Probleme der Theatralität in seinen eigenen Texten, Theaterstücken und Film-Szenarios zu veranschaulichen. Ich kann im Folgenden nur einige Aspekte des Theaters und *theatrum mundi* bei Sartre herausgreifen, in drei Abschnitten:

- a. *Comédie familiale* und *représentation*
- b. Spiel und *theatrum mundi*
- c. Sartres Barocktheater.

1. *Comédie familiale* und *représentation*

In dem programmatischen Text „Pour un théâtre de situations“ (Sartre 1973: 19-21) beginnt Sartre mit einem Paradox: Die griechische Tragödie und ihre europäischen Varianten seien nicht durch Fatalität geprägt, sondern durch den Glauben an die *liberté humaine*.

Oedipe est libre, libres Antigone et Prométhée. La fatalité qu'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège [...] alors il faut montrer un théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, quand le rideau est tombé. Il n'est que le durcissement du choix, sa sclérose; il est ce que Kierkegaard nomme la *répétition* (ibid.: 19 f.).

In diesem Theater geht es um die Inszenierung der Blicke, die Masken und Maskeraden des Begehrens, um alltägliche Rollenspiele ebenso wie

um Grenzsituationen und Konflikte, deren Ausgang für die Mitspieler ebenso wie für die Zuschauer offen und unberechenbar bleibt.

Ein solches Theater beginnt, wie Sartre zeigt, schon in der Kindheit mit den Rollenspielen der Lektüre und den alltäglichen Inszenierungen der *comédie familiale*. Die Analyse dieser Spielformen des Theaters, der inneren und äußeren Theatralität, findet sich zum Beispiel in *L'idiote de la famille* und in Sartres Autobiographie *Les mots*. Es geht um das Begehren des Kindes, die spielerische Entdeckung des Körpers: „le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire“ (Sartre 1943: 99). Diese Erfahrungen konkurrieren mit der Beobachtung der *comédie familiale*, in der das Kind eine bestimmte Rolle einnehmen soll. Sartre thematisiert hier die Wechselbeziehungen zwischen Lesen und Schreiben, den phantastischen und phantasmatischen Rollenspielen der Lektüre und der Theatralität des familiären Alltags. Die Lektüre betrifft bei Sartre prinzipiell „l'homme entier“: „Toute sa personne avec ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs“ (Sartre 1960: 21). Sartre benutzt den Begriff der „personne“ in der lateinischen Bedeutung von *persona*, das heißt im Sinne von Rolle und Maske: als eine Form der Inszenierung im *theatrum mundi* und als ein Spiel, das eine Vielfalt von Möglichkeiten eröffnet; in jedem Fall geht es um Metamorphosen und Passagen im Zwischenbereich von Realität und Imagination. Die *persona* ist an Spielregeln gebunden, hat aber, wie auch in der Lektüre, die Freiheit, die eigene Rolle zu wählen beziehungsweise zu verändern und den Konventionen und Regeln auszuweichen (Sartre 1971/72: 678 ff.).

Die Elemente der *comédie familiale*, das heißt die Spielregeln und Rituale der bürgerlichen Familie und die kindliche Lektüre sind untrennbar miteinander verbunden. So wird die Bibliothek des Großvaters für den kleinen Sartre in *Les mots* zu einem magischen Ort, einem Ort der Metamorphosen und Rollenspiele, der *passages à l'imaginaire*, zur Heterotopie im foucaultschen Sinne, das heißt zum Raum unserer ersten Wahrnehmung, Träume und Leidenschaften. Die Welt der Bücher ist für das Kind, wie auch später für den Schriftsteller, der magische, quasi-sakrale Ort, der die verschiedenen Formen des Rollenspiels zusammenführt, potenziert und durchschaubar macht. Für das Kind entspricht die konkrete, sehr sinnliche Faszination der Bücher, das Ergreifen und Anfassen der Bücher, dem tiefen Wunsch, der alltäglichen *comédie familiale* auszu-

weichen – und führt dabei aber zu einer durchaus problematischen Steigerung der Rollenspiele, zur „mauvaise foi“, zur „cabotinage“ (Sartre 1964: 62), zu den Spielformen einer immer raffinierteren Pantomime, mit der das Kind den Erwachsenen seine erstaunlichen Lesekünste vorspielt und vortäuscht. Die Inszenierung, der Wunsch gesehen und beachtet zu werden, hebt die Einsamkeit der Lektüre auf:

Jusque dans la solitude j'étais en représentation. (id.)

Tout se passa dans ma tête, enfant imaginaire, je me défendis par l'imagination. (ibid.: 97)

La Comédie me débordait le monde et les hommes : je ne voyais que des rôles et des accessoires ; servant par bouffonnerie les entreprises des adultes, comme eussé-je pris au sérieux leurs soucis ? (ibid.: 74)

Das Kind wird zum Repräsentanten der bürgerlichen Familie in dem Doppelsinn von *représentation*, den Sartre auch in *L'idiot de la famille* analysiert:

L'enfant s'y prête volontiers, il dit ce que les parents attendent de lui, refait les gestes qui leur ont plu. Il est en représentation. En ce sens tous les enfants bourgeois sont plus ou moins des comédiens (Sartre 1971/2: 674).

Der Begriff ‚représentation‘ hat hier zwei Seiten, die – im Sinne der sartreschen Dialektik – aufeinander bezogen sind: das Schauspiel der bürgerlichen Familie, das imaginäre Rollenspiel und die Auto-Repräsentation des Kindes. Dass das Kind in dem Maße, in dem die Eltern auf das selbstinszenierte kindliche Schauspiel reagieren und das Kind ernsthaft loben, nach und nach die eigene Rolle vergessen kann, gehört zur Grundstruktur dieser permanenten Familienkomödie: Es handelt sich um eine wechselseitige Stabilisierung der Rollen, wobei aber im Sinne Sartres der Begriff ‚Rolle‘ selbst aufgehoben ist:

Mais quand les parents répondent à cette «montre» par une autre «montre» et couvrent de caresses le petit cabotin, le rôle tend à disparaître: tout se passe dans la vérité intersubjective du vécu familial (id.).

So kann dieses Rollenspiel zu einem Ritual erstarren: „le rôle imposé devient rite sacré, l'insincérité tend à disparaître“ (id.).

Es ist selten so gut wie in *Les mots* veranschaulicht worden, wie sehr beim Lesen nicht nur die visuelle Phantasie mit im Spiel ist, sondern wie beim Lesen der Körper mit allen Sinnen, Wünschen und Ängsten

beteiligt ist. Das Lesen erscheint als imaginäres Theater und Rollenspiel – und damit als ein ständiger kaleidoskopartiger Wechsel der Einstellungen, ein Wechsel zwischen Inszenierung und Auflösung der *persona*. Es handelt sich zugleich um ein Wechselspiel zwischen jenen äußeren und inneren Sinnen (Sehen, Hören, inneres Sprechen, Fühlen, Begehren), die mit dem Lesen besonders eng verbunden sind. Schon in *L'imaginaire* hat Sartre ausgeführt, wie das Imaginäre mit der „Endlosigkeit des Spiels“ zusammenhängt, wie sehr die Erscheinungsformen des Imaginären (z. B. Träume, Tagträume, Halluzinationen, Visionen) an dem Zustandekommen jeder Wahrnehmung beteiligt sind: „Daß sich Imaginäres als Spiel präsentiert, hängt eng mit der ihm eigenen Unvorherbestimmbarkeit zusammen“ (Iser 1991: 350). In *Les mots* finden sich viele Beispiele solcher Inszenierungen der Lektüre, des ständigen Wechsels der Rollenspiele und Identifikationen:

[...] était-ce lire ? Non, mais mourir d'extase: de mon abolition naissaient aussitôt des indigènes munis de sagaies, la brousse, un explorateur casqué de blanc. J'étais *vision*, j'inondais de lumière les belles joues sombres d'Aouda, les favoris de Phileas Fogg (Sartre 1964: 64 f.).

Schon an dieser Stelle sei angemerkt, dass Sartre zwar die Faszination und existentielle Bedeutung des Lesens betont, die Sinnlichkeit und Spielfreude, auf der anderen Seite aber eine skeptische, in *Les mots* und *L'idiot de la famille* meist ironische und kritische Distanz zu den Rollenspielen des jugendlichen Lesers erkennen lässt. Die Theatralität und Synästhesie der kindlichen Lektüre werden durch die ersten Theater- und Kinobesuche noch gesteigert; mit jener sartreschen Ironie, die sich der *lieux communs* der Bildungsromane, der Schilderungen der ersten Theaterbesuche bewusst ist: „Les bourgeois du siècle dernier n'ont jamais oublié leur première soirée au théâtre et les écrivains se sont chargés d'en rapporter les circonstances“ (ibid.: 102).

In *L'idiot de la famille* hat Sartre diesen Zusammenhang von sozialen, imaginären und literarischen Rollenspielen näher analysiert und als Entwicklung vom ‚enfant imaginaire‘ zum ‚acteur‘ dargestellt. Das ‚trop mimer‘ des Kindes steigert sich nach und nach zur Faszination des imaginären Rollenspiels, zum Bedürfnis, die Rollen so gut zu spielen, dass eine Unterscheidung zwischen Spiel und Ernst nicht mehr möglich ist.

Le sens profond de cette révolution personnalisante c'est que l'enfant veut ne plus savoir s'il existe ou s'il fait semblant d'exister. Gustave, par cette option, choisit, à son insu, l'anti-cartésianisme et plus obscurément l'irrationalité. S'il ne parvient qu'à produire des images, n'est-ce pas qu'il est lui-même une image? (Sartre 1971/2: 667)

Das sartresche Paradox des Schauspielers besteht, anders als bei Diderot, darin, dass der Schauspieler in der ‚*aliénation*‘ seines Spiels seine eigene Person aufgibt beziehungsweise aufs Spiel setzt, aber auch in dieser Selbstaufgabe noch das Bewusstsein des Spiels erhalten bleibt. Die Schauspielerei des Kindes, die – bei Sartre ebenso wie bei Gustave Flaubert – schon früh durch Aufführungen in der Familie, durch Marionettenspiele und Erfindungen eigener Theaterstücke belegt ist, entwickelt sich zu einem potenzierten und zugleich kompensatorischen Rollenspiel, zu einer Suche nach der schützenden, autoritär vorgeschriebenen Rolle des Schauspiels:

Hors, à peine s'est-il glissé dans un rôle préfabriqué, c'est un étourdissement de bonheur, une incroyable révélation contre la fragilité de sa *persona* improvisée, il pense avoir trouvé la protection la plus sûre (ibid.: 776).

Die existentielle Verunsicherung beginnt indes mit dem Blick des Anderen, der diese *comédie* beobachtet und kompliziert, zugleich aber auch durchschaubar macht. Schon in *L'être et le néant* beschäftigt sich Sartre eingehend mit dieser Funktion des Blicks, der ‚*mise en scène du regard*‘, das heißt mit dem Zusammenhang von Spiel, Theatralität und Schauspiel.¹

Die ironische Darstellung und Analyse der kindlichen Rollenspiele lassen keinen Zweifel daran, dass diese Formen des Spiels und der Selbstinszenierung, der Suche nach einer vorgegebenen Rolle, problematisch sind. Aber sie gehören zum Komplex der Theatralität der menschlichen Existenz, zum *theatrum mundi*, wobei Theatralität bei Sartre, wie bei Fischer-Lichte, als Prozess verstanden wird, der innerhalb und außerhalb des Theaters stattfinden kann, überall dort, wo Darstellende und Zuschauer zusammentreffen (cf. Fischer-Lichte 2000: 19). In diesem Sinne ist schon bei Sartre Theatralität ein Wahrnehmungsmodus, der es der Perspektive des Zuschauers, also dem Blick des Dritten überlässt, ob

¹ Cf. dazu Lommel, Roloff 2007.

eine Situation als theatral oder nicht-theatral empfunden wird, wie zum Beispiel die *comédie familiale* und die Rollenspiele des Kindes in *Les mots*, die erst in der späteren Reflexion des Erzählers als solche durchschaubar sind. Inszenierung und Maskerade sind – in der sartreschen Konzeption des Spiels – auf der einen Seite Formen der Irrealisation und Evasion, der problematischen „passage à l’imaginaire“, und auf der anderen Seite – mit dem Element des Risikos und der freien Wahl – Bedingung der Freiheit.

2. Spiel und *theatrum mundi*

Zum Verständnis von Sartres Konzeption des Theaters erscheint es sinnvoll, auf seine Theorie des Spiels zurückzugreifen. Sartre verwendet das Spiel als Erklärungsmodell für die Problematik der menschlichen Existenz und das *theatrum mundi* der Gesellschaft. Ich zitiere aus dem *Genet*-Buch, das auch ein wichtiges Dokument der Theatertheorie darstellt:

Le jeu est à l’origine du monde, il y a monde (c’est-à-dire, liaison intime entre la société humaine et la nature) lorsque les conventions collectives fixent les règles du jeu. Absurdes et gratuites, ces conventions n’ont d’autre effet que de transformer en tous les domaines l’activité humaine en ballet (Sartre 1952: 121).

Auch wenn Sartre das Spiel auf den ‚Ursprung der Welt‘ bezieht, so verdeutlicht schon dieses Zitat, dass er keineswegs eine substantialistische, ahistorische Interpretation des Spiels im Sinne einer Ästhetik oder Typologie des Spiels anstrebt, wie zum Beispiel Huizinga, F. G. Jünger oder andere Theoretiker des Spiels. Sartres Begriff des Spiels umfasst verschiedene Formen der individuellen und kollektiven Theatralität, von dem kindlichen Spiel, den Maskeraden und Zeremonien und Rollenspielen der Erwachsenen bis zu den historischen und aktuellen Formen der öffentlichen Repräsentation. Dem entsprechen literarische beziehungsweise theatrale Spielformen, von der Mimesis bis zur Ironie, Paradoxie, Maskerade, Travestie oder Parodie, zum Beispiel bei der Beschreibung und Analyse exemplarischer Figuren, deren Spiel beobachtet wird, oder der Darstellung von Spielen und Spielsituationen in den Erzählungen und Theaterstücken. Die Literarität des Spiels beruht auf der Künstlichkeit, Konstruierbarkeit und Veränderbarkeit seiner Regeln. Entscheidend erscheint mir, dass Sartre das Spiel nicht nur als philosophisches Thema,

sondern immer zugleich als einen Aspekt der eigenen, den jeweiligen Text konstituierenden Schreibweise präsentiert. Dieser enge Zusammenhang von Spiel und Darstellungsweise betrifft nicht nur Theaterstücke und Erzählungen, sondern vor allem auch den philosophischen Diskurs Sartres.

Ein typisches, vielzitiertes Beispiel ist die Beschreibung des Kellners in *L'être et le néant* in dem Abschnitt über die Verhaltensweisen der Unaufrichtigkeit (*mauvaise foi*) (cf. Sartre 1943: 98 ff.). Grundlage ist dabei die Ambivalenz des Begriffs ‚Spiel‘, das heißt die Unterscheidung eines negativen Bereichs, in dem das Spiel als Ausdruck eines problematischen Realitätsverlusts erscheint, der pathologische Formen annehmen kann, und eines positiven Bereichs, in dem das Spiel mit seinen Assoziationen ‚Einsatz, Risiko, Wahl, Kontingenz‘ einen Angelpunkt existentialistischer Reflexion bildet. Die Beschreibung des negativen Bereichs beginnt mit dem Beispiel des Kellners, der mit seinen eigentümlich erstarrten Gesten und Verhaltensweisen das alltägliche Schauspiel seiner Kellnerrolle bietet und gerade durch seine etwas übertriebenen Gesten und seine übertriebene Beflissenheit zur Karikatur wird (cf. Roloff 1987: 96). Sein Verhalten erscheint als Spiel:

Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte: il joue à être garçon de café. Il n'y a rien là qui puisse nous surprendre: le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire; le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser. Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants: leur condition est toute de cérémonie [...]
(Sartre 1943: 99).

Das Spiel gehört als eine Form des ‚Sichzurechtfindens‘ („repérage“) und der Selbsterfahrung offensichtlich zum alltäglichen Leben, es erscheint aber negativ, sofern es als eine Strategie der *mauvaise foi* zu erkennen ist, als ein Versuch, etwa die Rolle des Kellners so zu spielen, als ob sie etwas Wesentliches, Unabdingbares sei, als ein ängstlicher Versuch also, sich selbst durch die übertriebenen Gesten der Ernsthaftigkeit und Würde in der beruflichen Rolle zu bestätigen, sich Gewicht zu verleihen. Dieses negative Beispiel betrifft also nicht den Begriff des Spiels im Allgemeinen, sondern ein Spiel, das seine falschen Voraussetzungen nicht durchschaut, das heißt jene Situationen, Gespräche und Gesten des Alltags, die gerade in dem Maße, in dem sie Sinnhaftigkeit, Wichtigkeit,

Ernst beanspruchen oder aber umgekehrt auch Ergebnis, Passivität vorspiegeln, als marionettenhafte Szenen einer permanenten Komödie der Realitätsflucht zu durchschauen sind. Aus diesem Grund beschreibt der Autor das entsprechende Verhalten des Kellners aus einer ironischen Distanz, durch die das Alltägliche überhaupt erst als grotesk und fremdartig erscheint; er erzählt so, als ob es sich um eine Farce oder Komödienszene handelt.

Diese ebenso groteske wie ironische Darstellungsweise des Spiels des Kellners lässt schon den weiteren Verlauf der Reflexion über das Spiel erkennen: Das Spiel wird, gerade auf Grund seiner Ambiguität und seiner Merkmale wie Risiko, Einsatz, Kontingenz, zum Mittel der Vernichtung des von Sartre so genannten *esprit de sérieux*, des unerschütterlichen Glaubens an die Ernsthaftigkeit und Legitimation der Existenz. Genau in diesem Punkt ist das Spiel nicht nur Mittel der Erkenntnis von Wirklichkeit, sondern entspricht dem spezifisch literarischen Verfahren der Auflösung des gewöhnlichen Realitätsbewusstseins, der entlarvenden Demonstration, dass der betreffende Gegenstand keine Realität und Legitimation beanspruchen könne, und wird von daher von Sartre auch theoretisch mit dem Verfahren der Ironie gleichgesetzt. Sartre folgt hier dem Gedanken, den Kierkegaard in seinem Werk über den *Begriff der Ironie* formuliert: In der Ironie wird „die Subjektivität frei, [...] ist das Subjekt auf einem dauernden Rückzuge, bestreitet der Erscheinung die Wirklichkeit“ (Kierkegaard 1976: 253).

Das subjektive Rollenspiel, die *comédie familiale* und das große Theater der Gesellschaft sind unter dieser Voraussetzung bei Sartre eng verbunden. Sartre verdeutlicht diesen Zusammenhang, indem er zum Beispiel die Rollenspiele einer Gruppe, nämlich der Girondisten, in der Französischen Revolution beschreibt: auf der einen Seite die Schauspielerei, mit der sich die Girondisten als Römer präsentieren und so einen klassizistischen Kult in die Revolution hineintragen, auf der anderen Seite die reaktionären Resultate, die Sartre hervorhebt: Beide Aspekte seien nur oberflächlich erfasst, solange man nicht die äußeren Attitüden dieser Gruppe in ihrer sowohl subjektiven als auch objektiven Widersprüchlichkeit begreift:

Pour revenir à nos Romains de 89, leur façon de se *dire* Caton c'est leur manière de se *faire* bourgeois... Tout est là: c'est une seule et même chose, de se déclarer Romain et de vouloir *arrêter* la Révolution; ou plutôt on l'arrêtera d'autant mieux ou on se posera davantage en Brutus ou en Caton: cette pensée obscure à soi-

même se donne des fins mystiques qui enveloppent la connaissance confuse de ses fins objectives. Ainsi peut-on parler à la fois d'une comédie subjective – simple jeu d'apparences qui ne dissimule rien, aucun élément « inconscient » - et d'une organisation *objective* et *intentionnelle* de moyens réels en vue d'atteindre des fins réelles sans qu'une conscience quelconque ou qu'une volonté préméditée ait organisée cet appareil (Sartre 1960: 38).

3. Sartres Barocktheater

Sartre ist nicht der Erste, der sich im 20. Jahrhundert für das Barocktheater interessiert, insbesondere das spanische Theater des Siglo de oro. Sartre entpuppt sich – unter anderem in seinem Artikel „Dullin et l'Espagne“ – als ein Fan der Inszenierungen Dullins, unter anderem von *El médico de su honra* und *La vida es sueño*, er lobt Dullins *passion espagnole*.²

Sartre interpretiert *La vida es sueño* ebenso wie *El médico de su honra* als antipsychologisches *théâtre de situations*, das darauf angelegt sei, Konflikte als Entscheidungssituationen zu veranschaulichen: „Ainsi le théâtre apparaît comme un champ clos dans lequel des hommes viennent contester leurs droits“, und er sieht in diesem Prinzip auch ein Modell für das gegenwärtige Theater: „je pense qu'il faut qu'immédiatement les conflits de droits qui intéressent et passionnent le spectateur soient des conflits de droits actuels, engagés dans une vie réelle“ (Sartre 1973: 31). Die spanischen Stücke sind für Sartre vor allem deshalb paradigmatisch, weil sie viele verschiedene Formen der Distanz konsequent ausspielen: „Ainsi l'origine même, le sens même du théâtre me paraît être de présenter le monde humain avec une distance absolue, une distance infranchissable, la distance qui me sépare de la scène“ (ibid.: 28), und zwar in einer Weise, dass mit dieser Distanz dem Zuschauer selbst nicht nur die Theatralität des Spiels, sondern die der eigenen Existenz bewusst werden kann: „[...] ce désir de distance que nous trouvons chez le spectateur lui-même, c'est là qui explique le plaisir qu'on a toujours eu à avoir un théâtre dans le théâtre“ (ibid.: 29).

Unter dieser Voraussetzung gewinnen die barocken Formen der Repräsentation, des *engaño*, der Maskeraden und Kostüme eine neue Relevanz und Dimension - als Modell einer „Ordnung der Repräsentation“

² Cf. dazu Sartre (1973: 51-54), dazu Verfasser (2002: 234). Ich verwende im Folgenden einzelne Passagen aus meinem Beitrag.

und, wie H.U. Gumbrecht formuliert, „Modell der Theatralisierung des Alltags und der Ontologisierung imaginärer Welten“ (Gumbrecht 1991: 426), als ein *theatrum mundi*, das – in der Sicht Sartres – den Zusammenhang realer und imaginärer Rollenspiele verdeutlicht und zugleich als Theater im Theater durchschaubar macht. Foucaults Analyse der barocken Repräsentation am Beispiel von Velázquez’ *Meninas* gelangt zu einem ähnlichen Ergebnis: Velázquez’ Bild zeigt die verschiedenen Formen der höfischen Repräsentation so, dass diese zugleich in Frage gestellt werden. Die Repräsentation wird zur Theorie der Repräsentation (cf. Foucault 1974: 31 ff.).

Das barocke *theatrum mundi* ist für Sartre in dem Maße faszinierend, in dem es das Spiel der Welt und der Gesellschaft mit Distanz betrachtet, aus einer Jenseits-Perspektive, die das gewohnte Leben ironisiert und als *comedia*, Farce oder Groteske erscheinen lässt. Der Spieltheorie Sartres entspricht die für die Philosophie Sartres grundlegende Konzeption der *persona*, wobei Sartre, wie bereits angemerkt, an die antike Deutung von *persona* als Rolle beziehungsweise Rollenmaske anknüpft. Diese Vorliebe ist ein Grund für Sartres Interesse an den Spielformen des vorbürgerlichen und besonders des barocken Theaters, die den Menschen als ‚Rollenspieler‘, als Figur im Rahmen eines göttlichen Schauspiels vorführt. Die Figuren erscheinen hier weitgehend als Marionetten. Sie verlieren, wie Segismundo in *La vida es sueño*, in dem Spiel den Glauben an ihre Autonomie, ihre Unabhängigkeit und Individualität, in einem Schauspiel, das den Spieler selbst lächerlich macht. Der entlarvenden Demonstration des barocken *desengaño* entspricht bei Sartre das Verfahren der Auflösung des gewöhnlichen Realitätsbewusstseins und wird von ihm auch theoretisch mit dem Verfahren der Ironie gleichgesetzt: „Le jeu, en effet comme l’ironie kierkegardienne, délivre la subjectivité.“ Das Spiel selbst setzt Subjektivität frei: „Il faut remarquer d’abord que le jeu, en s’opposant à l’esprit de sérieux, semble l’attitude la moins possessive, il enlève au réel sa réalité“ (Sartre 1943: 669).

Aus diesem Grund sind verschiedene Stücke Sartres, wie zum Beispiel *Huis clos* und auch das Drehbuch *Les jeux sont faits* – in der Art und Weise, wie die Figuren als Rollen präsentiert werden, wie mit ihnen ironisch gespielt wird – in ihrer Struktur als ‚Jenseits-Stücke‘ zu verstehen und damit zugleich auch als Parodien der Konzeption des calderónschen Theaters; Parodien insofern, als die Rolle des Gottes, der ein solches Theater inszeniert (und dem Menschen die Wahl zwischen Him-

mel und Hölle überlässt) nunmehr vom Autor übernommen wird, der seine Komödie so inszeniert, dass der Zuschauer – durch die Künstlichkeit des Spiels und die ironische Distanz des Autors – die Umkehrbarkeit der Prämissen des Spiels durchschauen kann, nämlich die Dialektik von Determination und Freiheit: zum Beispiel die Situation des Eingeschlössenseins als notwendige Voraussetzung der Veranschaulichung der Freiheit. Dieses Paradox ist konstitutiv für Sartres Theatertheorie und sein Theater selbst. Es führt zu einer Konzeption des Theaters als Spiel im Spiel, die an den barocken Topos des *theatrum mundi* anknüpft, um ihn zu modifizieren. Wenn die Welt ein Schauspiel ist, wenn das Spiel den Ursprung der Welt bezeichnet, wenn die Menschen prinzipiell Schauspieler, Rollenspieler sind, so kann das Theater ebenfalls nur Spiel im Spiel sein, ein Meta-Theater, das heißt Veranschaulichung und Problematisierung dieser existentiellen Grundsituation. Der *theatrum-mundi*-Topos ist bei Sartre ein Element, an dem aber auch der wichtigste Unterschied seines Theaters deutlich wird. Für Sartre ist die *persona*, die Rolle, nicht festgelegt, das heißt nicht an Prämissen oder Rahmenbedingungen einer göttlichen Weltordnung gebunden, sondern prinzipiell offen, frei wählbar; der Mensch kann seine Rollen, wie die Schauspieler, verändern, wählen, vertauschen. Darin liegt offensichtlich auch Sartres Interesse für Lopes *Lo fingido verdadero* und Rotrous französische Adaption *Le véritable Saint Genet*, in der der Protagonist, als Schauspieler des barocken Märtyrerdramas von seiner Rolle als Märtyrer so beeindruckt ist, dass er vom Text abweicht, um schließlich die Rolle des Märtyrers und Christen auch im wirklichen Leben zu übernehmen, mit allen Risiken, die damit verbunden sind (cf. Rotrou 1647; Lope de Vega 1608). Anzumerken bleibt, dass die spanische *comedia*, in der schon von Hugo Friedrich betonten Affinität von sakramentalem und profanem Spiel, zwar eine freie Entscheidung zwischen Gut und Böse, Gott oder Teufel vorsieht, aber nie die Rahmenbedingungen, die vorgegebene göttliche Weltordnung selbst, in Frage stellen kann. Darin liegt im Übrigen auch die grundlegende Differenz zwischen Sartres *Saint Genet* und den Stücken von Lope und Rotrou, die bei Sartre die intertextuelle Referenz bilden. Sartre strukturiert Genets Leben, scheinbar wie in den barocken Theaterstücken, „als eine Folge von Konversionen und Entscheidungen“ (Schneider 1987: 175). Sartres *Saint Genet. Comédien et martyr* steht, wie Patricia Oster zeigt, in einem komplexen und differenzierten Zusammenhang zu dem barocken *auto sacramental* und Märtyrerdrama (cf. Oster 2012: 191 ff.). Sartres

Genet-Buch entspricht, als aktualisierte Reflexion barocker Problemstellungen, der Spannung von Faszination und ironischer Distanz, von Fremdheit und Nähe, die für Sartres Umgang mit den spanischen Theaterstücken des Siglo de oro insgesamt konstitutiv sind.

In der Legende Sartres wird Jean Genet zum *comédien*, um seiner hoffnungslosen Existenz zu entkommen und der scheinbaren Sinnlosigkeit kraft der Imagination, Kraft der Poesie, einen Sinn zu geben (Oster 2012: 199).

Ich möchte, bevor ich auf die beiden Jenseits-Stücke *Huis clos* und *Les jeux sont faits* näher eingehe, eine Zwischenbilanz ziehen. Sartre gerät schon in seinen theatertheoretischen Schriften, in seiner Faszination, aber auch kritischen Distanz zum Barocktheater, vom Lob zur Parodie beziehungsweise zur farcenhaften Umkehrung von Prämissen. Die Übernahme des barocken *theatrum-mundi*-Topos, die Verwendung des Spiel-im-Spiel-Konzepts, sind im modernen Theater keineswegs originell, sondern sie verweisen vielmehr auf eine große Tradition besonders der europäischen Romantik, der Rezeption des spanischen Theaters bei den Gebrüdern Schlegel, Eichendorff und später bei Hofmannsthal, Claudel oder Pirandello. Auffällig ist, dass Sartre nicht, wie zum Beispiel die Romantiker und Spätromantiker, die metaphysische Seite des Barocktheaters hervorhebt, sondern die grotesken, ironischen und karnevalistischen Aspekte wieder zum Vorschein bringt, insbesondere die Erkenntnisfunktion der *desengaño*-Situationen, der Möglichkeiten der *prise de conscience* im Rahmen der Entscheidungs-Konflikte. Sartre lässt, im Unterschied zu Hofmannsthal und Claudel, ein entromantisertes, entmystifiziertes Barockbild erkennen, auch im Unterschied zu Pirandello, der in dieser Beziehung Anregungen vermittelt, aber dessen Psychologisierungen von Sartre nicht übernommen werden. Sartres Theaterstücke sind darauf angelegt, die dramatischen Figuren dem Spiel auszuliefern, das heißt den Glauben an ihren Charakter, ihre Konsistenz und ihr festgelegtes Schicksal aufzulösen – und damit auch psychologische Motivationen, die zum Beispiel bei Pirandello eine wichtige Rolle spielen. Es geht darum, das falsche Pathos der Protagonisten als Komödie zu entlarven, ihr Wirklichkeitsbewusstsein zu destabilisieren. Damit eröffnet sich ein Spielraum der Ironie und Parodie, der Sartres Stücke als Denkspiele erscheinen lässt. In fast allen seiner Stücke sind Anspielungen auf barocke Themen und Darstellungsmittel erkennbar: die Ambiguität des Spielbegriffs, Situationen des *engaño* und *desengaño*, Rollenspiele, Fiktions-

ironie und vor allem die groteske Mischung von Tragik und Komik, in *Les Mouches* als Parodie der Schicksalstragödie ebenso wie in *Les mains sales* oder *Kean* – Theaterstücke, in denen die Motive des Spiels und der Rollenspiele zur Reflexion des Theaters im Theater erweitert werden. Besonders deutlich wird dies aber in den Jenseits-Stücken, die als parodistische Umkehrung des *auto sacramental* des Siglo de oro zu verstehen sind. Besonders in *Huis clos* als einem Stück, in dem die Figuren des Jenseits, in der angeblichen Hölle, ihre vorgegebenen Rollen wiederholen, und als Tote und Eingeschlossene allem Anschein nach keine Freiheit mehr haben, in dem aber, was von vielen Interpreten übersehen wird, die Türen gar nicht verschlossen sind. So wird die Entdeckung, dass sich die Türen öffnen lassen, in Szene fünf zu einem Höhepunkt der grotesken Komik, zur ironischen Parodie deshalb, weil die Figuren in ihrem Glauben an die Ausweglosigkeit ihrer Situation von ihrer Freiheit keinen Gebrauch machen (cf. Sartre 1969: 177 f.). Man kann darin eine Umkehrung des *desengaño* des spanischen Theaters sehen, wobei hier die Erkenntnis der Freiheit, Offenheit und Lebendigkeit, zu der die Figuren selbst nicht gelangen können, dem Zuschauer verdeutlicht wird.

Ähnliche Verfahrensweisen und barocke Strukturen findet man in dem Drehbuch *Les jeux sont faits*:

Die Toten sind Zuschauer der Lebenden. Wir sehen also auf der Bühne ein Schauspiel im Schauspiel, aber mit dem Unterschied, dass das Schauspiel im Schauspiel das wirkliche Leben darstellt, das Welttheater (Lausberg 1969: 18).

Der Zuschauer befindet sich damit, wie bei Calderón, in einem *Gran teatro del mundo*, wobei Sartre auch einige der traditionellen Figuren und Rollen übernimmt, zum Beispiel den blinden Bettler, Gott („Monsieur le directeur“), die Liebenden; aber auch die neuen Rollen der aktuellen politischen und bürgerlichen Welt, der Diktator, der Arbeiterführer und Freiheitskämpfer sind in ihrer Typisierung und Rollenstruktur nicht weit davon entfernt: Die Figuren erscheinen als Masken und Marionetten, in ihren Rollen fixiert. Die Protagonisten verspielen ihre zweite Lebenschance dadurch, dass sie, als ob sie einem Wiederholungszwang folgen müssten, dieselben Rollen spielen und daher genau dasselbe Schicksal erleiden. Paradoxerweise benutzt Sartre also die Roulette-Formel *Les jeux sont faits* als Zeichen der Freiheit, als Stichwort für die Möglichkeit der Reflexion des eigenen Handelns, der Möglichkeit, die Rollen zu verändern – eine Paradoxie, die, wie Sartre selbst zugesteht, missverständlich

lich ist: „Mon scénario baigne dans le déterminisme“, obwohl seine Philosophie und sein Theater genau das Gegenteil zu beweisen suche: „L’existentialisme n’admet point que les jeux soient jamais faits“ (cf. Contat/Rybalka 1973: 156; Winter 1995: 62 ff.). Sartres Interpretation des *theatrum mundi* wird wiederum nicht nur durch die Thematik, sondern durch die Darstellungsweise deutlich, nämlich die Ironisierung der Höllenkonzption selbst, die hier durch eine absurde Darstellung des Jenseits als bürokratische Institution zum Ausdruck kommt, vor allem aber durch die Gleichsetzung des Jenseits mit dem täglichen Leben: ein Kunstgriff Sartres, der die Ambiguität und Paradoxie der vielzitierten Formel „l’enfer, c’est les autres“ in *Huis clos* erneut veranschaulicht. Es geht darum, dem Zuschauer das Bewusstsein der möglichen Freiheit von der Hölle, aber damit auch den Spielregeln der Gesellschaft zu vermitteln. Er ist es, der das Spiel als solches, die Ironie des Spiels, durchschauen soll:

Il suffit de présenter des personnages d’un autre monde. De sorte que l’on puisse rire puisque l’on se dise en sortant: « Tiens, mais ce monde-là c’est le mien! » [...] C’est à ce moment où le public devient lui-même collaborateur de l’auteur: en se reconnaissant, mais dans l’étrangeté comme s’il était un autre [...] (Sartre 1973: 101).

Bibliographie

- Burns, Elisabeth (1972): *Theatricality. A Study of Conversation in the Theatre and in Social Life*. London.
- Contat, Michel, Michel Rybalka (1973): *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): „Inszenierung und Theatralität.“ In: Herbert Willems, Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 81-90.
- (2000): „Theatralität und Inszenierung.“ In: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung und Authentizität*. Basel, 11-27.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1991): *„Eine“ Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Huizinga, Johan (1956): *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt.
- Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jauß, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Bd. 1. München: Fink.
- Jünger, Friedrich Georg (1959): *Die Spiele*. München: List.
- Kierkegaard, Søren (1976): *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lausberg, Heinrich (1960): „Einführung in Sartre's *Les jeux sont faits*.“ In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 196, 16-35.
- Lommel, Michael, Volker Roloff (2007): „Inszenierungen des Blickes – intermediale Spielformen im Werk von Sartre.“ In: Kirsten von Hagen, Claudia Hoffmann (Hg.): *Intermedia. Festschrift für Franz-Josef Albersmeier*, Bonn, 241-262.
- Oster, Patricia (2012): „Saint Gene(s)t. Eine Berufslegende bei Rotrou und Sartre.“ In: Patricia Oster, Karlheinz Stierle (Hg.): *Legenden der Berufung*. Heidelberg: Winter, 191-206.
- Roloff, Volker (1987): „Existentielle Psychoanalyse als *theatrum mundi*.“ In: Traugott König (Hg.): *Sartre. Ein Kongress*. Reinbek: Rowohlt, 93-101.

- (2002): „Der fremde Calderón. Sartre und das spanische Barocktheater.“ In: Frank Leinen (Hg.): *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität Differenz und Alterität, Festschrift für Karl Hölz*. Berlin: Erich Schmidt, 231-245.
- Routrou, Jean (1647): *Le véritable Saint Genet*. Hg. von W. Ladborrough. Cambridge: 1954.
- Sartre, Jean-Paul (1940): *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.
- (1960): *Critique de la raison dialectique, précédé de Question de méthode*. Paris: Gallimard.
- (1964): *Les mots*. Paris: Gallimard.
- (1969): *Théâtre*. Paris: Gallimard.
- (1971/2): *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris: Gallimard.
- (1973): „Dublin et l'Espagne.“ In: *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 51-54.
- (1943): *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
- (1952): *Saint Genet comédien et martyr*. Paris: Gallimard.
- Schneider, Manfred (1987): „Eine ästhetische Theorie des Trugs: Saint Genet.“ In: Traugott König (Hg.): *Sartre. Ein Kongress*. Reinbek: Rowohlt, 166-187.
- Vega, Lope de (1608): *Lo fingido verdadero*. In: *Obras escogidas*. Bd. 3 (1967). Hg. von Juan Zorilla de San Martín und Roberto Bula Píriz. Madrid: Aguilar, 165-199.
- Winter, Scarlett (1995): *Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet*. München: Fink.

Die Fragilität der Identitätsentwürfe im Zeichen einer Krise der Repräsentation im (post-)modernen Roman Lateinamerikas

Das Auftreten einer Krise der Repräsentation ist ohne Frage kein Phänomen, das mit der Moderne seine Entstehung feierte. Jedoch lässt sich nicht leugnen, dass es in dieser Periode eine neue, der Zeit geschuldete, Qualität annimmt, die sich direkt im literarischen Schaffen der Epoche niederschlägt.

Um sich den Einflüssen auf das Schaffen einer literarischen Epoche zu nähern, geht es zunächst darum, festzulegen, was unter einer Krise der Repräsentation in diesem Kontext überhaupt zu verstehen ist. Die Fragilität der Identitätsentwürfe, die mit dem Beginn der (Post-)Moderne eine neue Intensität erreicht, soll im zweiten Teil des Aufsatzes ausführlicher und schließlich anhand einiger repräsentativer Beispiele aus der lateinamerikanischen Literatur analysiert werden. Dafür ist es unverzichtbar, vorab genauer auf die Repräsentationskrise und die Faktoren ihrer Entstehung einzugehen, die mit dem ins Wanken geratenen Identitätskonzept in direktem Zusammenhang stehen und für die literarische Produktion der (Post-)Moderne von Bedeutung sind.

1. Die Repräsentationskrise der (Post-)Moderne

Für die europäische Kultur werden die beiden großen Krisen der Repräsentation dem ausgehenden 16. und 17. Jahrhundert sowie dem ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert zugeschrieben (cf. Fischer-Lichte 2001: 4 f). Was den lateinamerikanischen Kontinent angeht, so kann aufgrund der Kolonialzeit und der darauf folgenden Unabhängigkeitsepoche für die erstgenannten Umbrüche in der Literatur eine thematisch abweichende Entwicklung, und damit auch eine zeitlich versetzte, erste große Repräsentationskrise angenommen werden. Anders verhält es sich mit der zweiten großen, hier thematisierten Repräsentationskrise, die im Übergang zur Moderne verortet werden kann, folglich also nahezu parallel zu den europäischen Entwicklungen im 19. und 20. Jahrhundert stattfand (cf. Rössner

2002: 200 f.; 255 ff.) und im Folgenden näher in den Blick genommen werden soll.

2. Das Auftreten einer Repräsentationskrise und ihr Zusammenhang mit der Konzeption von Identität

Zunächst lässt sich festhalten, dass keine Form der Kommunikation, ob schriftlich oder mündlich, ohne ein Repräsentanzsystem auskommt, doch haben sich die Sichtweisen darüber, wie die Beziehung zwischen sprachlichem Ausdruck und dessen Inhalt zu bewerten sind, über die Jahre hinweg verändert und ausdifferenziert. Gingen die auf de Saussures Zeichenlehre basierenden Modelle in ihren traditionellen Anfängen zwar bereits von einer abstrakt-mental, doch weitgehend in ihrem Bezug unproblematischen dyadischen Relation von *signifiant* und *signifié* aus (cf. Wunderli 2013: 167-74), so wurde die relative Eindeutigkeit des Verweischarakters von (sprachlichen) Zeichen in späteren Studien zusehends in Frage gestellt und in komplexere Modelle übertragen. Foucault beschrieb diesen Umstand treffend mit den Worten,

[...] daß er, der Philosoph, nicht in der Gesamtheit seiner Sprache wohnt wie ein geheimer und all-sprechender Gott; er entdeckt, daß es neben ihm eine Sprache gibt, die spricht, über die er nicht Herr ist, eine Sprache, die sich bemüht, die scheitert, die schweigt und die er nicht mehr in Bewegung setzen kann (Foucault 1988: 79 f.).

Hierbei geht es um die Erkenntnis, dass Sprache nicht exakt zu repräsentieren vermag, was der Philosoph, analog dazu der Autor oder Sprecher, auszudrücken beabsichtigt, und umgekehrt, Zeichen auch bewusst entgegen gesellschaftlich etablierten Konventionen Anwendung finden, wie beispielsweise häufig in der modernen Lyrik. Dies mag vom heutigen Standpunkt aus nicht überraschend klingen, verändert jedoch in beträchtlichem Ausmaß das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit und damit auch das der Literatur zu ihrem Gegenstand. Was das Selbstverständnis des Menschen von sich und der Welt angeht, so handelt es sich um ein komplexes Bündel von Einstellungen, Haltungen, Wert- und Moralvorstellungen etc., das auf den Begriff der Identität verweist beziehungsweise durch diesen zusammenfassend bezeichnet werden kann. Legt man eine grundlegende psychologische Definition von Identität zugrunde, die als eine „auf relativer Konstanz von Einstellungen und Verhaltenszielen beruhende, relativ

überdauernde Einheitlichkeit in der Betrachtung seiner selbst oder anderer“ (Fröhlich 2000: 233) beschrieben werden kann, ergibt sich folgende Schlussfolgerung: Die Konstanz, die gerade das zentrale Merkmal des Identitätsbegriffs ausmacht, und in Bezug auf diesen Aspekt auf Individuen wie auch Kollektive angewandt zutrifft, wird während der als Moderne und Postmoderne bezeichneten Epochen mehr denn je als unsicher und einem ständigen Wandel unterworfen betrachtet. Auf diese Weise wird der Begriff der Identität, begleitet von einer zunehmenden Diskrepanz zwischen Individuum und Gesellschaft, in seinen Konturen unscharf und gerät in eine neue Krise. Der fließend verlaufende Übergang von der Moderne zur Postmoderne, der sich in gemeinsamen thematischen wie stilistischen Tendenzen niederschlägt, lässt eine Betrachtung epochenübergreifender Merkmale zu, die, wie Pluralität und polyphone Vielfalt, für die Spezifität der Identitätskonstruktion im Zeichen einer Krise der Repräsentation verantwortlich sind.¹

Zieht man zum Zwecke der näheren Bestimmung der Begriffsklärung das *Historische Wörterbuch der Philosophie* zu Rate, so lassen sich vier Bedeutungsvarianten von ‚Repräsentation‘ unterscheiden, und zwar:

- 1) ‚Vorstellung‘ im weiteren Sinne, d.h. mentaler Zustand mit kognitivem Gehalt;
- 2) ‚Vorstellung‘ im engeren Sinne, d.h. ein mentaler Zustand, der einen früheren mentalen Zustand reproduziert, aus ihm abgeleitet ist oder sich auf ihn bezieht;
- 3) ‚Darstellung‘, d.h. strukturerhaltende Abbildung durch Bilder, Symbole und Zeichen aller Art; 4) ‚Stellvertretung‘ (Ritter 1992: 790).

Allen Bedeutungsvarianten ist gemeinsam, dass eine Relation zwischen einem Objekt oder Zustand der außersprachlichen Wirklichkeit und einer mentalen Vorstellung davon hergestellt wird, die keinesfalls als eindeutige Referenzbeziehung gedeutet werden kann, da in ihr nicht Realitäten, sondern Vorstellungen von der Wirklichkeit Ausdruck finden.

Sandkühler spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „wir wissen müssen, wer wir sind, um wissen zu können was Wirklichkeit ist“ (Sandkühler 2003: 55), also von Repräsentation als einer Art mentaler Projektion, die nicht Abbild einer äußeren Welt, sondern eine Variante der Wahrnehmung phänomenaler Wirklichkeit darstellt. Die Referenz an sich kann

¹ „Postmoderne erhebt nicht den Anspruch etwas Neues zu sein [...], sondern das Neue an ihr ist, daß sie das schon vorhandene Prinzip der Pluralität positiv wertet und zum obligaten Lebensmodell ausruft [...]“ (Thiem 2003: 21).

also nicht als natürlich gegeben betrachtet, sondern muss als eine lediglich mögliche Relation gehandelt werden, die eine Vorstellung – zum Beispiel mittels Sprache – symbolisch mit der sogenannten Wirklichkeit verbindet. Alles in allem ergibt sich daraus, dass Repräsentation keine Abbildung, sondern eine Konstitution von Wirklichkeit darstellt, was wiederum bedeutet, dass das Individuum Objekte der Realität *de facto* nicht benennt, sondern in subjektiver Manier entwirft (cf. *ibid.*: 47-69). Da der Mensch, als integrativer Bestandteil der Welt, nie völlig unbeteiligter Beobachter sein kann, erfolgt jeder Interpretationsakt in Abhängigkeit von den jeweiligen Umständen und ist somit gleichermaßen untrennbar mit dem jeweiligen kulturhistorischen Kontext des Interpretanten verwoben.

Vor diesem Hintergrund kann davon ausgegangen werden, dass eine Veränderung kulturhistorischer Gegebenheiten, eine im Wandel begriffene Interpretationsbasis, zu einer anderen Perspektive auf die Welt führt. Findet diese Veränderung in radikaler Weise statt, geraten traditionelle Subjekts- und Identitätsbegriffe in einem Ausmaß ins Wanken, dass man gemeinhin von einer Krise spricht, da ein allgemeingültiges Signifikations-system nicht mehr als gegeben angesehen werden kann. Zu welchem Zeitpunkt an verschiedenen Orten wie viele solcher Krisen diagnostiziert werden können, hängt sicher davon ab, welche Kriterien dafür im speziellen Fall angewandt werden.

Im Falle des tiefgreifenden Umbruchs, der sich mit dem Eintritt der Moderne ereignet, hat sich der wahrgenommene Sinnzusammenhang des Daseins in dieser Periode grundlegend verändert und die Betitelung als Krise ist entsprechend zu rechtfertigen (cf. Zima 2001[b]: 255-273; Klinger 1989: 7-15; Geesen 1998: 46-54). Es stellt sich demzufolge nicht mehr die Frage, ob sich die literarischen Epochen der Moderne und Postmoderne als Paradebeispiel für eine Repräsentationskrise eignen, sondern welche Charakteristika diese Umbruchsphase kennzeichnen und das literarische Schaffen dieser Ära nachhaltig prägen.

3. Die Repräsentationskrise und die Fragilität von Identitäten im lateinamerikanischen Roman der (Post-) Moderne

Wie sich bestätigt hat, geht die Repräsentationskrise mit „*ein[em] faktische[n]* Pluralismus der Weltbilder, Theorien, Methodologien, Normenverständnisse und Einstellungen“ (Jamme und Sandkühler 2003: 17) einher, der im Zuge der Konstruktion sozialer Entitäten eine Diversifizierung und

damit Destabilisierung von Identitätsentwürfen bedingt. Die an die Idee einer Repräsentationskrise gekoppelten Attribute des Pluralismus, Perspektivismus und Relativismus (cf. *ibid.*: 15-45) bedürfen einer Konkretisierung, beschreiben aber prägnant die zentralen Punkte, die einen stabilen Identitätsentwurf be- oder verhindern, was häufig auch als Subjektlosigkeit oder Identitätslosigkeit bezeichnet wird (cf. Zima 2001[a]: 22-32).

Die Literatur der Postmoderne zeichnet sich durch Merkmale wie Heterogenität, Eklektizismus und Ambivalenz (cf. Zima 2001[b]: 255 ff.) aus, was nicht zuletzt darin begründet liegt, dass Kosmopolitismus und Transkulturalität zunehmend an Bedeutung gewinnen und die Verwendung intertextueller Referenzen zu europäischen und anderen Diskursen immense Dimensionen annimmt. Kontinuierliche Alterabilität, zahllose Verschiebungen und Rekontextualisierungen auf verschiedenen narrativen Ebenen tragen des Weiteren zu einer komplexen Wirklichkeitskonstruktion bei, die den in der ‚realen‘ Welt wahrgenommenen Synkretismus und die damit einhergehende Orientierungslosigkeit widerspiegelt. Die Pluridimensionalität und Polyphonie umfasst die thematische Ausrichtung (post-)moderner Literatur als Ganzes und schlägt sich entsprechend im Inhalt ebenso wie in der Form literarischer Texte nieder.

4. Inhaltliche Aspekte

Die Unterminierung fiktionaler Wahrheit und die gleichzeitige Fiktionalisierung der Wirklichkeit gehen Hand in Hand und bedingen sich gegenseitig durch die Diversifikation sinnstiftender Modelle sowie den Verlust verbindlicher Werte und Normen, die sich auf das Konzept von Identität entsprechend auswirken. In Anlehnung an Borges und seine Reflexion der Unzugänglichkeit des Archetypen in der literarischen Betrachtung beschreibt Brétillon eine sich bis hin zum Verlust in Auflösung befindliche Identität, die sich auf das Konzept der (Post-)Moderne treffend anwenden lässt:

[...] une identité qui se définit par la carence d' attributs, [...] et qui est la manière d' être de ce qui se dérobe à notre connaissance, l' on obtient une perte d' identité par laquelle cette identité même est comprise, une identité disséminée, évanouie dans ce qui n' est plus qu' une trace évanescence, sur le point de devenir rien. (Brétillon 1996: 189)

Die beschriebene Zersplitterung und Auflösung von Identität hat ihr Pendant in gesellschaftlichen Veränderungen, die in der Literatur als solche zunehmend thematisiert werden. Hierzu gehören die seit dem 20. Jahrhundert beschleunigte Technisierung der Lebenswelt, die Favorisierung neuer Lebensstile, die häufig pejorativ als hedonistische Ausdrucksformen einer Konsum- und Spaßgesellschaft gehandelt werden und gleichzeitig die Kritik an selbigem. Damit gehen die Fragwürdigkeit traditioneller Wert- und Normvorstellungen und des gesicherten Wissens aufgrund neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse einher. Hinzu kommt die Diminution des Identifikationspotentials des Einzelnen mit der Gesellschaft als Ganzes auf Kosten von Individualisierungstendenzen beziehungsweise gesellschaftlicher Atomisierung (cf. Sarup 1989: 117-40; Jrade 1998: 1-11).

Als Folge der Multiplikation von Lebenskonzepten und Weltanschauungen ergibt sich ein komplexes und unübersichtliches Konglomerat, das die häufig angestrebte umfassende Erfassung der Welt unmöglich zu machen scheint, was sich auf die fiktionale Darstellung überträgt und somit Fragmentarismus zum Programm erhebt. Alles in allem handelt es sich weniger um die Einführung völlig neuer Themengebiete als um die Koexistenz vorhandener Konzepte beziehungsweise deren neue Positionierung und Perspektivierung im Gesamtkontext. Ideologien, ob gesellschaftliche, politische oder philosophische, werden in diesem Sinne weniger neu begründet als dass sie ineinanderfließen, aus einzelnen Komponenten neu kombiniert und in ihrer Gesamtheit hinterfragt werden.

Ein Paradebeispiel für eine unter veränderten Vorzeichen beleuchtete Thematik stellt die Neudefinierung der Beziehung zwischen Alter und Neuer Welt dar, die eine Neumodellierung des lateinamerikanischen Selbstbildes und die kulturelle Identitätsfindung zum Ziel hat. Indem der neue Blickwinkel die Selbstdefinition des lateinamerikanischen Kontinents als, im Vergleich zu Europa, radikal Anderes aufhebt, werden die aus kolonialer Zeit stammenden Dichotomien – wie die Antagonismen von Zivilisation und Barbarei oder Zentrum und Peripherie – aufgeweicht, so dass sie ineinander übergehen oder sogar umkehrt werden (cf. Hamerschmidt 2011: 35-60). Die Thematik bleibt nicht mehr ausschließlich den Problematiken des eigenen Landes verhaftet, sondern öffnet sich einer facettenreichen Bandbreite von interkulturell relevanten Themengebieten, die die Existenz des Menschen und damit verbundene Schlüsselerfahrungen als Ganzes betreffen (cf. Krumpel 2006: 95-105).

Neben Ambivalenz, Pluralismus und Mehrdimensionalität zeichnet sich die lateinamerikanische Prosa der (Post-)Moderne dementsprechend auch durch Interkulturalität und Intertextualität aus, indem sie explizit auf unterschiedliche Bezugskulturen verweist und sich am weltweiten Fundus des kulturellen Erbes frei bedient (cf. Proença Filho 1988: 42-44). Daraus erwächst ein Kosmopolitismus, der den lateinamerikanischen Kontinent durch die Variation und Vielseitigkeit kultureller Vorbilder in der Literatur neu zwischen dem Fremden und dem Eigenen positioniert. Die simultane Verwendung unterschiedlicher traditioneller Bestände eröffnet zahllose Möglichkeiten, erschwert aber gleichzeitig die Orientierung, die einem Identitätsskizzen zwangsläufig zugrunde liegen muss, wodurch die der (Post-)Moderne inhärente Subjektproblematik verschärft wird.

Die Identitätssuche in einer in allen Bereichen ausdifferenzierten und damit unüberschaubar gewordenen Welt führt demnach zu dem Versuch, auf der endlosen Jagd nach dem individuellen Sinn des Daseins, verschiedenste denkbare Optionen zu testen. Auf diese Weise entstehen Verschiebungen, Verzerrungen und Simulationen im Handlungsgeschehen, die sich in unterschiedlichen Bereichen, wie in Raum, Zeit oder der Figurenkonstellation niederschlagen können. Die kritische Haltung und in Frage gestellte Motivation der Protagonisten, aber auch der Nebenfiguren, wird zum zentralen Element (post-)moderner Existenzsuche. Das Orientierungslose Subjekt hinterfragt, beschreitet neue Wege und verirrt sich in einer Welt, in der es keine Eindeutigkeit mehr zu geben scheint (cf. Brunner 2000: 57-68). Der Trubel oder auch die oftmals als bedrückend empfundene Anonymität der Großstadt können gleichermaßen zum Schauplatz werden wie die völlige Abgeschiedenheit und beschwören eine Atmosphäre herauf, die dem Ausdruck von Existenzängsten und Selbstzweifeln verpflichtet ist. Fragmentarische Strukturen bewirken auf allen Ebenen eine Akkumulation von Zeitsprüngen und Raumwechseln, häufig begleitet von einem schnellen Perspektivenwechsel sowie scheinbaren Inkonsistenzen in der Handlung, indem Leerstellen bewusst offen bleiben beziehungsweise surrealistische oder fantastische Elemente unvermittelt auftauchen.

Die (post-)moderne Zersplitterung oder Auflösung des Subjekts wirkt sich, analog zur Konzeption des Handlungsgeschehens beziehungsweise der Vorgänge innerhalb des Beziehungsgeflechts der erzählten Welt, auf die Experimentierfreudigkeit in Bezug auf Stil und Technik aus

(cf. González 2007: 100-108), die an dieser Stelle aufgrund ihrer Komplexität nur am Rande gestreift werden kann. Dies betrifft die verschwimmenden Grenzen zwischen Figuren und Erzählinstanz ebenso wie Brüche in Zeit- und Raumkonzepten, die unter den Stichworten Multiperspektivität und Fragmentarismus zusammengefasst werden können. Die Montage und Collage verschiedener Stilelemente sowie der spielerische Umgang mit unterschiedlichen narrativen Strukturen und Gestaltungsmitteln, die in der literarischen Produktion vermehrt Anwendung finden, folgen dem Credo des Pluralismus. Sie zielen nicht bloß darauf ab, den bisherigen ästhetischen Horizont innovativ zu erweitern, sondern darauf, der (post-)modernen Thematik auch in der Form Ausdruck zu verleihen.

Neue Stile, die die geforderten Charakteristika in sich vereinen, vermengen Reflexion und Erzählung, spielen mit Anachronismen und widmen sich der Dekonstruktion durch ausufernde Intertextualität und ein formales sowie motivisches Inventar, das sich größtmöglicher Freiheiten erfreut. Betrachtet man in diesem Zusammenhang auch die Verwendung fantastischer oder surrealistischer Elemente verschiedenster Art und Herkunft, sticht als Genre der Magische Realismus als autochthone literarische Konzeption Lateinamerikas ins Auge, der durch seine spezielle Vermengung von Realität und Fantasie für die Darlegung der beschriebenen Subjektproblematik in besonderer Weise prädestiniert ist. Ähnlich verhält es sich mit der Betonung von Fiktionalität durch die zunehmende Präsenz des Autors und die Einführung explizit fiktiver Elemente, die das Leserbewusstsein verunsichern und das Verständnis von Wahrheit in Frage stellen können, indem Intertextualität und die kategorische Thematisierung des Schreibaktes immer deutlicher hervortreten (cf. Connor 2004: 62-81), was häufig auch als Tendenz zu „rezeptive[r] Orientierungslosigkeit“ (Petersen 1993: 30) der (post)modernen Ästhetik bezeichnet wird.

Die Konstitution des sinn-suchenden Subjekts der literarischen (Post-)Moderne geht folglich nicht nur Hand in Hand mit inhaltlich-thematischen Verschiebungen, sondern mit diversen ästhetisch-formalen Kriterien, die unter anderem eine fortschreitende Subversion bis dahin gängiger Erzählstrukturen und -modi nach sich ziehen (cf. Geesen 1998: 46-65).

5. Die Auswirkungen der Identitätskrise auf das literarische Schaffen in der (Post-)Moderne Lateinamerikas anhand ausgewählter Beispiele

Stellt die Suche nach Identität generell ein zentrales Charakteristikum literarischer Bestrebungen der (Post-)Moderne dar, so kommt ihr im lateinamerikanischen Roman eine besondere Bedeutung zu, indem sie eine Manifestation der gleichzeitig vollzogenen Abgrenzung und Aufnahme von Elementen abendländischer Kultur zur Konstitution einer eigenen lateinamerikanischen Identität darstellt (cf. König 1991: 5-24). Die Suche nach dieser spezifisch lateinamerikanischen Identität bemüht sich um die Vereinbarung genuin lateinamerikanischer Charakteristika, die sich in der präkolumbinischen Vergangenheit des Kontinents begründen, mit kosmopolitischen Bestrebungen, die der Modernität mittels interkultureller Ausrichtung ihre Schuldigkeit erweisen. Diese Identitätskonstitution bezweckt die Etablierung neuer Sinneinheiten.

In diesem Zusammenhang wird vielfach auf den Mythosbegriff verwiesen, den Müller in ihrer Abhandlung über die *Boom*-Autoren mit zentralen identitätsstiftenden Faktoren in Zusammenhang bringt (cf. Müller 2004: 31 ff.). Darunter fallen jene Konstellationen, die in diesem Kontext unter dem Begriff *mythisch* zusammengefasst werden sollen, nämlich Elemente und Strukturen, zu denen entsprechend ihrer Kategorisierung neben thematischen Bezügen auch die Darstellung der Zeit als zyklisch sowie die Bedeutsamkeit der Maske als Motiv gerechnet werden können. Verfremdungen, der explizite Hinweis auf und die konkrete Wahrnehmung der Andersheit beziehungsweise Illusionsbrüche, die oft mit zeitlichen Deformationen einhergehen, fügen sich in das Bild der scheinbaren oder tatsächlichen Sinnlosigkeit der Handlung der Figuren, wodurch die Identitätsproblematik, das heißt die Zerrissenheit der Identität des Individuums auf der Suche nach kollektiver Essenz und eigenem Ursprung offenbar wird. Es steht außer Frage, dass die lateinamerikanischen Autoren sich auf unterschiedliche Weise mit der Identitätsproblematik auseinandergesetzt haben. Dennoch lässt sich eine erhebliche Anzahl an Parallelen feststellen, die sich in den durchaus unterschiedlichen literarischen Werken als thematische und formelle Gemeinsamkeiten konstatieren lassen. Bei Rulfo wird das Gros narrativer Eigenheiten vorweggenommen, die bei den sogenannten *Boom*-Autoren zu ausschlaggebenden und etablierten Kriterien heran-

wachsen sollten. Die Autorität des Erzählers schwindet, indem seine Allwissenheit angezweifelt und seine Funktion durch die Zersplitterung in mehrere Perspektiven auf mehrere Personen aufgeteilt wird, so dass dem Leser bei der Lektüre ein höherer Anteil an Eigenaktivität bezüglich der Bewertung des Geschehens abverlangt wird. Das Zusammenfügen einzelner Episoden oder Fragmente, das die Struktur seines Romans *Pedro Páramo* erforderlich macht, zeigt die Abwendung von einer linearen Erzählabfolge. Die reale Welt wird von derjenigen der Toten überlagert und durchdrungen, was sich anhand der die Handlung umrahmenden Dialoge zwischen Dorotea und Juan Preciado im Grab zeigt, durch die in *Pedro Páramo* ein übernatürlich anmutendes Ambiente entsteht (cf. Rulfo 2012: 117-120, 124 f., 135-137). Bei dem einem Mosaik entsprechend angeordneten, in Zirkularität mündenden Erzählverfahren fallen Anfang und Ende mit der Wiederholung tragischer Schicksale über Generationen hinweg über die dialogische Rahmenstruktur im Präsens zusammen und bauen eine Illusion von Gleichzeitigkeit auf. Die Geschichte handelt nicht nur von Toten, sondern wird auch aus dem Grab erzählt (cf. de Toro 1992: 206-215), was eine Atmosphäre von historischer Ausweglosigkeit und im Scheitern begriffener gesellschaftlicher Entwicklungen fördert. Die Grundzüge der genannten Strukturen finden sich, trotz abweichender Thematiken und Inhalte, in vielen weiteren literarischen Werken lateinamerikanischer Autoren um die Mitte des 20. Jahrhunderts.

Zieht man Fuentes' Werk heran, so findet sich ebenfalls eine Vielzahl der im Eingangsabschnitt als *mythisch* bezeichneten Elemente und Strukturen, beginnend mit dem zyklischen Zeitverständnis bis hin zu Wiederholungen und der Anwendung des dualistischen Prinzips, das unter anderem im Auftreten von Doppelgestalten seinen Ausdruck findet (cf. Müller 2004: 31-34). Die Abkehr von einem realgeschichtlichen, chronologischen Zeitverständnis und der damit verbundenen Linearität der Ereignisse greift auch in diesem Fall auf das, gängigen Mythen zu Grunde liegende, Prinzip der Wiederholung zurück. Demgemäß kehren vergangene Ereignisse immer wieder und stellen somit ein Verbindungsglied zwischen Gegenwart und Vergangenheit her, das der viel zitierten spezifischen lateinamerikanischen Identität eine Grundlage zu schaffen sucht. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür liefert die Lektüre seines Romans *Cambio de piel*, in dessen Verlauf sich verschiedene Zeitebenen überlagern und sich erst nach und nach zu einem sinnigen Ganzen zusammenfügen

lassen: Jene Ebenen betreffen das sich um die Protagonisten rankende ‚reale‘ Handlungsgeschehen in der Gegenwart, deren in der Vergangenheit verankerte Erinnerungen in achronologischer und fragmentarischer Aneinanderreihung, eine parallel verlaufende mythische Nebenhandlung aus der Zeit der Eroberung durch die Spanier sowie ein zeitlich parallel dazu verlaufender, ‚irreal‘ anmutender Handlungsstrang, der sich an einzelnen Punkten mit der Haupthandlung kreuzt (cf. Ortega 1991: 76 f.). Was das Dualitätsprinzip betrifft, so lässt sich die Thematik des Doubles anhand der Figurenkonstellation der vier Protagonisten verdeutlichen, die bei genauerer Betrachtung als gegenseitige Spiegelbilder beziehungsweise als Projektion des Erzählers oder sogar als komplementär zu betrachtende Bestandteile einer einzigen Persönlichkeit betrachtet werden können (cf. Durán 1980: 102-104).

Die multiplen Identitäten der Romanfiguren bilden eine vielschichtige Reflexionsgrundlage für die Erörterung personaler Identitätsproblematiken. Durch den Rückbezug auf die Vergangenheit schwingt die Idee mit, der lateinamerikanischen Gegenwart über die Suche nach den eigenen Wurzeln zu einer kollektiven Identität zu verhelfen. In Fuentes' Werk wird das mythische Mexiko bemüht, indem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – als Wiederholung vergangener Ereignisse – quasi eins werden, um ein Konglomerat identitätsstiftender Faktoren zu bilden, die in dieser Funktion jedoch gleichzeitig in Frage gestellt werden (cf. Müller 2004: 95-132). Thematisch betrachtet finden sich darüber hinaus weitreichende intertextuelle Referenzen, die sich auf klassisch-antike und andere im Abendland verwurzelte ebenso wie auf prähispanische Mythenstoffe beziehen, also kosmopolitischen Bestrebungen Rechnung tragen (cf. Ordiz 2005: 155-179).

Vargas Llosa wendet diese Mythen eher im Sinne vager oder bruchstückhafter Andeutungen an. Darüber hinaus kehrt er sie in ihrer Wirkungsweise dahingehend um, dass der Fortgang der alten Mythen „[...] für überlebt [...] erklär[t] [...]“ (Scheerer 1991: 33) wird, indem den Figuren, bei denen es sich um alles andere als tragische Helden handelt, auch durch nachfolgende Generationen keine Aussicht auf Verbesserung und Erneuerung gegeben scheint, wie es anhand der Figuren in *La casa verde* anschaulich zu beobachten ist (cf. *ibid.*: 32 f.). Die Zirkularität äußert sich hier folglich implizit im Lebensweg der Figuren und ist Ausdruck eines fatalistischen, durch Stagnation geprägten Weltbilds, das jede Form des

Fortschritts von vornherein negiert. Die Anprangerung sozialer Missstände und ungerechter Verhältnisse, die in eine total angelegte Gesamtstruktur eingebunden ist, verfügt über eine utopische Dimension, die einen realen Gegenentwurf negiert, aber Sprache als gestaltungskräftiges Mittel zur Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse einzusetzen sucht, indem mittels der Gegebenheiten der fiktiven Welt gängige Wirklichkeitserfahrungen in Frage gestellt und überprüft werden (cf. Müller 2004: 65-68).

Das polyphone Bild von der Wirklichkeit, das auch in seinem Roman *La casa verde* zum Tragen kommt, wird – abgesehen von kultureller Heterogenität in der Figurenkonstellation – durch narrative Selbstreflexion und eine – die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Episoden suggestierende, fragmentarische sowie multiperspektivische – Erzählstruktur erzeugt. Diese kommt dadurch zustande, dass die Handlungssequenzen und das sich daraus ergebende Beziehungsgeflecht durch räumliche Interferenzen sowie motivische Parallelen verbunden sind (cf. Berg 2000: 44-53; Scheerer 1991: 21-29), wie es beispielsweise anhand der Verdopplung von Figuren, Ereignissen und Orten, wie dem titelgebenden grünen Haus, deutlich wird. Dies führt dazu, dass sich die Kohärenz der Handlungsstränge erst nach und nach erschließen lässt beziehungsweise Ambivalenzen nur bedingt aufgelöst und Grenzen zwischen Realität und Phantasie, wie bei verfälschenden Erinnerungen, nicht eindeutig gezogen werden können; vergleiche hierzu beispielsweise: „Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde [...] que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia“ (Vargas Llosa 2010: 122). Durch die Interpretation von Gegebenheiten mittels fragmentarischen Wissens, das aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird, kann keine eindeutige Bestimmung von ‚Wahrheit‘ erfolgen, wodurch eine auf Objektivität begründete Selbstbestimmung des Individuums nahezu außer Kraft gesetzt wird.

Im Falle von García Márquez zeigt sich die Zirkularität im Handlungsgeschehen wieder unmittelbarer, indem sich die Figuren, wie am Beispiel seines Hauptwerks *Cien años de soledad* erkennbar, selbst dazu äußern (vergleiche zum Beispiel Úrsulas Aussage über den Fortgang der Zeit: „Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio“ (García Márquez 1971: 169) und der Roman, mit der Entzifferung des Manuskripts über die Geschichte Macondos, sein Ende am Ausgangspunkt findet. Indem geschichtliche Ereignisse mit mythischen kollidieren,

dringen übernatürliche Vorgänge in das alltägliche Leben ein, die ganz im Sinne des Magischen Realismus nicht scharf von sogenannten ‚realen‘ Ereignissen abgegrenzt werden, so dass sich die gegensätzlichen Komponenten effektiv verstärken (vergleiche beispielsweise den Jahre andauernden Regenfall in *Cien años de soledad* – ein Umstand, der dem Wirken Señor Browns aus der Bananencompany zugeschrieben wird (cf. *ibid.*: 267). Diese absurd anmutenden Zuschreibungen sind ebenso Teil der Gesamtkonzeption wie im Volksglauben verwurzelte übernatürliche Vorgänge, zu denen beispielsweise das Auftreten des Geistes von José Arcadio Buendía in *Cien años de soledad* zählt (cf. Strosetzki 1994: 120 f.).

Die übergeordnete Rolle der Darstellung eines fatalistischen Weltbilds präsentiert sich anhand des Szenarios vom Aufstieg und Niedergang der Familie Buendía als Mikrokosmos, der gleichzeitig den Makrokosmos der Nation und deren sozialpolitische Geschichte versinnbildlicht. Interdependente, zirkulär angelegte Fragmente und rasche, cinematographisch anmutende Szenenwechsel, die eine fortschreitende Entwicklung negieren, können als Ausdruck der Problematik gespaltenen Identitäten gewertet werden. Mit diesen sehen sich die Bewohner des imaginären Ortes Macondo über Generationen hinweg konfrontiert und repräsentieren somit eine „kritische Auseinandersetzung mit der paradoxalen Geschichte der Modernität schlechthin“ (Rössner 2002: 326). Die schon im Titel des Romans zum Programm erklärte pathologische Einsamkeit der Moderne, mit der *fiesta* im Sinne eines karnevalesken Transgressionsversuchs als Kontrapunkt, geht mit der Herauslösung aus bis dahin scheinbar gegebenen traditionellen sozialen Strukturen und dem damit verbundenen Gefühl der Entfremdung und Kommunikationslosigkeit einher, das im gescheiterten Versuch der Begründung einer neuen Heimat durch die Familie Buendía in Macondo als Verfallsgeschichte ihren Ausdruck findet (cf. Matzat 1996: 89-91). Zugleich ist es gerade das Mythische an García Márquez' Prosa, das mit der Unvermeidlichkeit der Ereignisse bricht, indem durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeit- und Raumebenen ein Identifikationspotential freigesetzt wird: „[...] *One Hundred Years of Solitude* is literally a foundational work that, with its distilled prose and myths, helps identify an entire people“ (Bell-Villada 2002: 11).

Bei Cortázar spielt die Betonung des kosmopolitischen Aspekts der Suche nach einer nationalen beziehungsweise pannonationalen lateinamerikanischen Identität eine ähnlich tragende Rolle. Wie schon als hervorstechendes Merkmal bei anderen Autoren herausgestellt, so kommen auch

bei ihm Verwechslungen, Wiederholungen und Verdopplungen als Technik zum Einsatz. Eine Variante der Verdopplung wird bereits mit der Aussage Oliveiras aus Cortázars Meisterwerk *Rayuela* Ausdruck verliehen, die mit „En París todo le era Buenos Aires y viceversa“ (Cortázar 1968: 32) auf die Parallelität beider Welten abhebt und der Identitätsproblematik in der Auseinandersetzung mit Versionen der gesellschaftlichen Wirklichkeit Rechnung trägt (cf. Koczauer 1993: 24; 36-38). Der subversive Umgang mit Identität und dem Mythos von nationaler Größe, nach dem Argentinien „unsichtbar, weil allgegenwärtig“ (ibid.: 29) ist, zeigt sich bemüht, traditionelle beziehungsweise konventionelle Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen zu durchbrechen und als bloße Imitationen und Fälschungen zu enttarnen, so dass Wahrhaftigkeit nur noch in den Bereichen der Subjektivität und Intimität zu finden ist. Der Versuch der Zusammenführung der Partikularität Lateinamerikas mit der Universalität Europas, die Koczauer als ‚Synthesefiktionen‘ kategorisiert (ibid.: 30-41), findet sich in *Rayuela* mittels der Reise in der Exploration des Verhältnisses zwischen Alter und Neuer Welt.

Die verwischenden Grenzen der Dichotomie von Zivilisation und Barbarei machen deutlich, dass dieses Unterfangen zum Scheitern verurteilt ist. Dies hängt damit zusammen, dass weder die Imitation und Übertragung kultureller Komponenten noch die Annahme abgekoppelter und verdoppelter Identitäten (vergleiche das Motiv des Doppelgängers wie Manuel Traveler im Falle von Horacio Oliveira in *Rayuela*, der des Weiteren über ein Alter ego namens Morelli verfügt) letztlich zu einer Integration gegensätzlicher Faktoren beitragen, sondern Differenzen erst recht zum Vorschein bringen. Experimente mit Zeit und Raum, die strukturelle Konzeption des zweiten Teils als Einschübe, die sich auf den ersten beziehen, so dass Handlung und Figurenkonstellation vom Leser mitgestaltet werden, gehören in diesem Zusammenhang zum Repertoire, das die Koexistenz von Realität und Irrealität zum Ausdruck bringt. Existentielle Fragen treiben den Protagonisten, den in Paris und Buenos Aires lebenden argentinischen Intellektuellen Oliveira an, dessen Suche die gesellschaftliche Utopie in der ganz im Sinne der von Paz postulierten *otredad* verkörpert, aber durch eine Umkehrung der Vorzeichen der jeweiligen gesellschaftlichen Realitäten unterlaufen wird (cf. Strosetzki 1994: 269). Alles in allem stellt im Falle von *Rayuela* die Suche nach Authentizität, oder anders ausgedrückt, einer realeren Form von Wirklichkeit ein zentrales Element dar, um auf den Spuren kultureller Eigenheiten ein Konzept von Identität zu

begründen, das der Situation des modernen Menschen gerecht wird (cf. Alazraki 2009: 159-164).

6. Fazit

Wie sich im Verlauf dieser Abhandlung herausgestellt hat, ergibt sich die Bedeutsamkeit des Zusammenhangs zwischen der epochentypischen Ausprägung der Repräsentationskrise und der postulierten Fragilität der Identitäten für die Analyse (post-)moderner Literatur daraus, dass es sich bei der Kategorie der Pluralität mit all ihren Folgen für das Identitätskonzept, in thematischer wie auch formaler Hinsicht, um einen zentralen Faktor handelt. Diese Pluralität stellt das auf der Suche nach Identität und Authentizität befindliche Individuum der (Post-)Moderne einem durch Orientierungslosigkeit und Entfremdung gekennzeichneten Zustand gegenüber, weswegen nicht verwundert, dass der Thematisierung dieser Problematik in der Literatur viel Raum gegeben wird, ohne dabei gleich das „Verschwinden des Subjekts“ (cf. Schrödter 1994: 1; Bürger 1998: 12-16) proklamieren zu müssen.

Im Kontext der Definierung von Identität auf der Grundlage von kulturellem Erbe, „con sello original, sobre lo universal“ (Colchero Garrido 2007: 13), spielen Fragen nach der eigenen Existenz und damit einhergehende soziale Konflikte eine entscheidende Rolle, deren Konsequenzen sich nicht nur in der Lebenswelt niederschlagen, sondern in der Literatur inhaltlich wie auch in der Erzählweise widergespiegelt werden. Außer Frage bleibt, dass aufgrund der charakteristischen Prozesshaftigkeit, Pluralität und Multiperspektivität der literarischen Produktion der (Post-)Moderne ein Fokus auf die Fragilität in der Identitätsbegründung gerichtet wird. In Anbetracht der gezeigten Ergebnisse kann festgehalten werden, dass ein bedeutsamer Zusammenhang zwischen einer Repräsentationskrise und der Fragilität von Identitäten besteht, der in der latein-amerikanischen Prosa der (Post-) Moderne donnernden Widerhall findet.

Bibliographie

- Alazraki, Jaime (2009): *Cortázar. Annäherungen an sein Werk*. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang.
- Bell-Villada, Gene H. (Hg., 2002): „Introduction.“ In: *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*. New York et al.: Oxford University Press, 3-16.
- Berg, Walter Bruno (2000): „Funktion und Technik des polyphonen Realismus bei Vargas Llosas.“ In: José Morales Saravia (Hg.): *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 37-54.
- Brétillon, Catherine (1996): „L' évanouissement de l' un dans l' autre: Aspects théorique de l' écriture.“ In: Milagros Ezquerro (Hg.): *Construction des identités en Espagne et en Amérique latine. À la mémoire de Maurice Molbo*. Paris: L' Harmattan, 187-204.
- Brunner, Reinhard (2000): „Was heißt ‚Differenzierung‘?“ In: Barbara Boissits, Peter Stachel (Hg.): *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag, 57-68.
- Bürger, Peter (1998): *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Colchero Garrido, María Teresa (2007): *La identidad en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Connor, Steven (2004): „Postmodernism and literature.“ In: Steven Connor (Hg.): *The Cambridge Companion to postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 62-81.
- Cortázar, Julio (1968): *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- De Toro, Alonso (1992): *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textoral y lectoral en la novela contemporánea*. Frankfurt: Vervuert.
- Durán, Gloria (1980): *The archetypes of Carlos Fuentes: from witch to androgyne*. Hamden: Archon.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.) (2001): „Einleitung.“ In: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1-19.
- Foucault, Michel (1988): *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Fröhlich, Werner D. (²³2000): „Identität.“ In: *Wörterbuch Psychologie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 233.
- García Márquez, Gabriel (²⁵1971): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Geesen, Mechthild (1998): *Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfabrungs- und Sprachverlusts in der Moderne. Figurenkonzeption und Erzählperspektive in der Prosa Ingeborg Bachmanns*. Rheinfelden: Schäuble.
- González, Aníbal (2007): *A companion to Spanish American Modernismo*. Woodbridge: Tamesis.
- Hammerschmidt, Claudia (2011): „Miradas entrecruzadas oder Lateinamerika zwischen Identitätssuche und intertextuellem Diskurs.“ In: Christine Felbeck et al. (Hg.): *America Romana: Perspektiven der Forschung. Studien zu Sprachen, Literaturen und Kulturen der romanischen Länder Amerikas*. München: Meidenbauer, 35-60.
- Jamme, Christoph, Hans Jörg Sandkühler (2003): „Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Skizze eines interdisziplinären Forschungsprogramms.“ In: Silja Freudenberger, Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel*. Frankfurt a. M.: Lang, 15-45.
- Jrade, Cathy L. (1998): *Modernismo. Modernity and the development of Spanish American literature*. Austin: Univ. of Texas Press.
- Klinger, Cornelia, Ruthard Stäblein (Hg.) (1989): „Vorwort der Herausgeber.“ In: *Identitätskrise und Surrogatidentitäten - Zur Wiederkehr einer romantischen Konstellation*. Frankfurt: Campus, 7-15.
- König, Hans-Joachim (1991): *Lateinamerika: Zum Problem einer eigenen Identität*. Regensburg: Pustet.
- Koczauer, Barbara (1993): „Die Heimkehr des kolonisierten Subjekts: Über die Objektivierung Argentinien im Werk Cortázers.“ In: José Morales Saravia (Hg.): *Die schwierige Modernität Lateinamerikas. Beiträge der Berliner Gruppe zur Sozialgeschichte lateinamerikanischer Literatur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 24-42.
- Krumpel, Heinz (2006): *Philosophie und Literatur in Lateinamerika - 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zu Identität, Vergleich und Wechselwirkung zwischen lateinamerikanischem und europäischem Denken*. Frankfurt a. M. et al.: Lang.
- Matzat, Wolfgang (2004): *Lateinamerikanische Identitätsentwürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*. Tübingen: Narr.
- Müller, Gesine (2004): *Die Boom-Autoren heute: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Ordiz, Javier (2005): *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.
- Ortega, Julio (1991): *Una poetica del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Petersen, Jürgen H. (1993): *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: Metzler.
- Proença Filho, Domício (1988): *Pós-modernismo e literatura*. Ática: São Paulo.
- Ritter, Joachim (1992): „Repräsentation.“ In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Basel et al.: Schwabe, 790-853.
- Rössner, Michal (2002): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Rulfo, Juan (2012): *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sandkühler, Hans Jörg (2003): „Repräsentation – Die Fragwürdigkeit der ‚Welt der Dinge‘.“ In: Silja Freudenberger, Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaften*. Frankfurt a. M.: Lang, 47-69.
- Sarup, Madan (1989): *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. Athens: University of Georgia Press.
- Saussure, Ferdinand de (2013): *Cours de linguistique générale*. Hg. von Peter Wunderli. Tübingen: Narr.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schrödter, Hermann (1994): *Das Verschwinden des Subjekts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Strosetzki, Christoph (1994): *Kleine Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert*. München: Beck.
- Thiem, Annegret (2003): *Repräsentationsformen von Subjektivität und Identität in zeitgenössischen Texten lateinamerikanischer Autorinnen. Postmoderne und postkoloniale Strukturen*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Vargas Llosa, Mario (2010): *La casa verde*. México, D.F.: Santillana.
- Zima, Peter V. (2001[a]): *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: A. Francke, 22-32.
- (2001[b]): *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- (2007): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke.

**Die Kommunikation und das Ungesagte.
Verdrängung und postdiktatoriale Geschichtskonstruktion
in *La historia oficial* (1985) von Luis Puenzo**

1. Zwischen individuellem Schicksal und nationaler Historiographie: zur didaktischen Konzeption des Filmes

La historia oficial von Luis Puenzo ist eine der ersten filmischen Auseinandersetzungen mit dem Thema der argentinischen Militärdiktatur. Noch im Jahre 1983, während der letzten Wochen der Terrorherrschaft, hatte Puenzo geplant, mit versteckten 16mm-Kameras heimlich und unter riskanten Bedingungen zu drehen. Das Buch wurde jedoch kurz nach dem Ende der Junta fertiggestellt, so dass die Dreharbeiten, die sämtlich an Originalschauplätzen in Buenos Aires stattfanden, bis 1985 unbehelligt beendet werden konnten. Im Zentrum von *La historia oficial* steht ein Aspekt der Diktatur, dessen traumatische Folgen bis heute nachwirken. Es geht um die Zwangsadoptionen von Kindern inhaftierter, später ermordeter oder spurlos verschwundener Mütter, die oftmals während der Gefangenschaft zur Welt gebracht wurden. Die juristischen, ethischen und psychologischen Auseinandersetzungen mit dieser grausamsten aller militärischen Säuberungsaktionen halten bis heute an. Sie werden inzwischen von der Enkelgeneration der *desaparecidos* weiterverfolgt und sind vor allem darum besonders schmerzhaft, da die Kinder oftmals von den Mördern und Folterern der leiblichen Eltern adoptiert wurden¹.

La historia oficial nimmt sich als erster Spielfilm überhaupt dieses Themas an. Vermutlich erhielt er auch aus diesem Grunde zwei der wichtigsten internationalen Filmpreise: 1985 die Goldene Palme auf dem Filmfestival von Cannes und 1986 den Oscar für das beste Originaldrehbuch. Der Anspruch des Filmes ist ein exemplarischer. Er wird dadurch eingelöst, dass individuelles und kollektives Schicksal, privates Verhältnis zur Geschichte und offizielle Historiographie auf programmatische Weise

¹ Cf. neben vielen anderen Untersuchungen hierzu Caraballo, Charlier, Carulli 1982, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas 1986, Castiglioni 2001, Rodríguez 1996.

in Beziehung gesetzt sind. Alicia Marnet de Ibáñez, die weibliche Hauptfigur, (verkörpert von Norma Aleandro) hat mit ihrem Ehemann Héctor ein Mädchen adoptiert, das mit großer Wahrscheinlichkeit die Tochter von *desaparecidos* ist. Sie wird sich über diesen Hintergrund, den nur ihr Mann genau kennt, erst sukzessive bewusst. Über die Arbeit Alicias, die Geschichtslehrerin an einem Gymnasium in Buenos Aires ist, kann der Film die familiären Enthüllungen zugleich kritisch auf Konzepte der nationalen Historiographie und ihrer Vermittlung öffnen.

Dieses doppelte Geschichtsverhältnis, das privat und öffentlich zugleich in Szene gesetzt wird, kristallisiert sich im Dialog. In der Kommunikation zwischen den Figuren zeichnet sich zwischen Gesagtem und Ungesagtem, Bewusstem und Verdrängtem das traumatische Geheimnis der Adoptivtochter und seine sukzessive Enthüllung ab, die gleichwohl nie an ihr Ziel gelangt: Die wahre Identität des Kindes kann bis zum Schluss nicht letztgültig geklärt werden. Parallel zu den Enthüllungen, die ihr Familienleben erschüttern, überdenkt Alicia auch in der Arbeit neue Konzeptualisierungen und Vermittlungsmöglichkeiten eines Geschichtsbildes, dem sie lange treu war, da es vordergründig im Zeichen der Objektivität und Quellentreue steht. Letztlich wird ihr jedoch bewusst, dass die offiziellen Versionen der nationalen Vergangenheit oftmals einer impliziten Legitimation und Plausibilisierung der Tyrannei dienen.

Diese vielfältigen Korrelationen, die der Film zwischen privater und nationaler Geschichte konstruiert, sollen im Folgenden schrittweise erschlossen werden. Zuerst kann auf der Grundlage einer historischen Situierung und Strukturanalyse der Filmhandlung gezeigt werden, wie das Verschwiegene und Verdrängte – also außerhalb der Kommunikation Stehende – sich immer wieder in supplementären und uneigentlichen Repräsentationsformen Bahn bricht. Diese Dialektik zwischen Kommunikation, Ungesagtem und Wiederkehr des Verdrängten kann mithilfe der psychoanalytischen Kategorien von Verschiebung und Verdrängung sowie ihrer rhetorischen Äquivalente von Metapher und Metonymie gefasst werden. Sie bestimmt zwar vorrangig das Feld der individuellen Nachforschungen Alicias, wirkt aber auch auf die didaktische und öffentliche Vermittlung der argentinischen Geschichte zurück. In dieser Hinsicht skizziert der Film Perspektiven einer alternativen Historiographie, deren Interesse gerade dem Verschwiegenen gilt, und die abschließend mit Bezug auf Theorien des kollektiven Gedächtnisses analysiert wird.

Im Mittelpunkt der Handlung steht das Ehepaar Alicia und Héctor Ibáñez, deren Adoptivtochter Gaby zum Zeitpunkt der Handlung etwa fünf Jahre alt ist. Vordergründig führen die drei ein glückliches Familienleben. Zunehmende Risse erhält das Idyll jedoch infolge verschiedener Einflüsse und Ereignisse. Zum einen führt Alicia, die als Lehrerin eine quellentreue und faktenorientierte Vision der nationalen Vergangenheit vermittelt, kontroverse Diskussionen mit ihren Schülern über neuralgische Punkte der argentinischen Geschichte und Gegenwart. Besonders emotionsgeladen verläuft eine Unterrichtsstunde, zu deren Beginn Mitglieder der Klasse Zeitungsartikel über die *desaparecidos* und den Verbleib der Kinder verschwundener Mütter an die Tafel heften. Gleichzeitig wird Alicia auch privat auf das Geheimnis ihrer Tochter und die Verstrickungen ihres Mannes aufmerksam. Insbesondere ihre alte Weggefährtin Ana, die unter der Junta verhaftet und gefoltert wurde, ins Exil floh und erst seit kurzem wieder zurück in Buenos Aires ist, erzählt anlässlich eines Besuches von ihren traumatischen Erfahrungen, während Héctor das Gespräch mithört. Überhaupt weckt das Verhalten des Ehemannes bei verschiedenen Gelegenheiten zunehmend Alicias Argwohn. Seine Arbeit, deren konkrete Hintergründe diffus und wenig konkret bleiben, scheint sich dubiosen Unternehmungen mit amerikanischen Geschäftsleuten und hohen argentinischen Militärs zu widmen. Fragen über die wahren Hintergründe von Gabys Adoption weicht er vorerst abwiegelnd, dann zunehmend aggressiver aus. Diese unterschiedlichen Beobachtungen und Erfahrungen verdichten sich zu dem Verdacht, dass Héctor die Tochter einer verschwundenen Mutter adoptierte, ohne seiner Frau die Wahrheit zu sagen, und veranlassen sie zu einer privaten Recherche über die wahre Identität Gabys. Im Verlaufe ihrer Nachforschungen macht Alicia schließlich die Bekanntschaft einer Frau, die allwöchentlich mit den *Madres de la Plaza de Mayo* für die Aufklärung des Schicksals der verschwundenen Kinder demonstriert und die Großmutter der Adoptivtochter sein könnte. Héctor, den nicht zuletzt auch seine eigene Herkunftsfamilie als Opportunisten und Profiteur der Militärdiktatur ansieht, weist die Dame und ihr Anliegen jedoch brutal zurück. Gleichzeitig zu dieser privaten Krise, die sich kontinuierlich zuspitzt, gerät er in bedrohliche geschäftliche Schwierigkeiten und verliert in der letzten Sequenz des Filmes schließlich die Nerven. Mit einer Kaltblütigkeit, die den geübten Folterer erkennen lässt, misshandelt er seine Frau, die ihn nach dieser Eskalation ehelicher Gewalt weinend

umarmt. Dabei bleibt offen, ob es sich um eine Geste der Vergebung oder des endgültigen Abschiedes handelt.²

2. Verschiebung und Verdichtung: Repräsentationen des Ungesagten

Vor allem die erste Hälfte des Filmes steht im Zeichen einer Inszenierung verdrängter Bewusstseinsinhalte. Während Alicia zu Beginn der Handlung noch nicht wahrhaben möchte, dass Gaby mit großer Wahrscheinlichkeit die Tochter von *desaparecidos* ist, leidet das Mädchen selber, wie verschiedentlich suggeriert wird, unter posttraumatischen Störungen. Sie brechen sich immer wieder in spezifischen Symptomen Bahn, deren Ursprungskonstellationen dabei zumindest schemenhaft erkennbar werden. Grundsätzlich konstituieren sich die spezifischen Formen der *mise en scène* und Narration³ dieses Verdrängten im Spannungsfeld von Kommunikation und Repräsentation. Folgt man Freuds Topologie des psychischen Apparates, können verdrängte Besetzungsenergien ja nicht einfach verschwinden, sondern schaffen sich alternative Artikulationsformen. Auch in *La historia oficial* folgt die Logik des Symptoms den Dynamiken des Unbewussten, wie sie von Freud erstmals in der Traumdeutung, dem „Königsweg zur Kenntnis des Unbewussten im Seelenleben“ (Freud 1982a: 577) erkannt und beschrieben wurden. Inhalte des wachen Erlebens, die aufgrund traumatischer Impulse oder anderer Blockierungen des Wahrnehmungsapparates nicht den Weg in das System des Bewusstseins finden, bahnen sich über die Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung neue Wege der Manifestation (Freud 1982a: 280-308). Dabei ist die Verschiebung auf der horizontalen Ebene syntagmatischer Beziehungen angesiedelt, die Verdichtung hingegen auf der paradigmatischen Achse simultaner Überlagerungen. In beiden Fällen bleibt ein vergleichendes Moment zum ursprünglichen Inhalt oder Objekt des Verdrängten gewahrt, das jeweils die Bedingung der Substitutionen bildet. Bei der Verschiebung ist es das Kriterium der räumlichen und zeitlichen Nachbar-

² Blommers (zuletzt eingesehen am 9.1.2015) interpretiert den Schluss als Abschied, was sich fiktionsimmanent nicht letztgültig stützen last. Die folgende Analyse des Filmes kann sich kaum auf bisherige Arbeiten zu *La historia oficial* stützen, aus diesem Grund werden sie nur punktuell einbezogen. Einen guten Überblick zum Thema der Diktatur im Kino gibt Oubiña 1993.

³ Cf. hierzu grundlegend Bordwell, Thompson 2010: 68-102; 176-228.

schaft, bei der Verdichtung jenes der inhaltlichen Ähnlichkeit. Gemäß seiner zentralen These, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei, konnte Jacques Lacan vor diesem Hintergrund diesen Operationen spezifische rhetorische Verfahren zuordnen (Lacan 1985: 20; ders. 2001). Gründet die Verschiebung auf dem Prinzip der Kontiguität und entspricht von daher der Metonymie, folgen die Ersatzbildungen der Verdichtung der semantischen Similarität. Sie funktioniert von daher nach den Gesetzen der metaphorischen Substitution (Lacan 1966a: 511 ff.; Lang 1993: 237-239).

Kehren wir vor diesem Hintergrund zu *La historia oficial* zurück, so zeigt sich, dass vor allem die erste Hälfte des Filmes von verschiedenen Inszenierungsformen eines Unbewussten dominiert wird, das in der Kommunikation zwischen den Figuren ungesagt bleibt, sich aber nach den Dynamiken der Verdichtung und Verschiebung in alternativen Repräsentationsformen Bahn bricht. Dabei stehen drei komplementäre Zusammenhänge im Mittelpunkt: einmal das Trauma der Adoptivtochter, sodann die sukzessive Bewusstwerdung Alicias, die ihre Komplizität mit dem Schweigen (Visconti 2014: 5) jedoch zunehmend überwindet, und schließlich die konstanten Anstrengungen Héctors, ein Familienidyll zu inszenieren, das auf Lügen, Verdrängungen und Verbrechen basiert und darum gleichfalls von Ersatzbildungen bestimmt wird. Diese drei Brennpunkte unbewussten Erlebens sollen im Folgenden anhand signifikanter Episoden näher analysiert werden.

Eine der ersten suggestiven Szenen zeigt die Adoptivtochter Gaby beim abendlichen Bad, bei dem sie ein Lied der argentinischen Schriftstellerin Maria Elena Walsh mit dem Titel *En el País de Nomeacuerdo* singt (5:25-6:09)⁴:

En el País de no me acuerdo,
Doy un paso y me pierdo,
Un pasito por allí
No recuerdo si lo di,
Un pasito por allá,

⁴ Alle Zeitangaben erfolgen nach der DVD Luis Puenzo (2007): *La historia oficial* (1983), Edición especial 30 aniversario a beneficio de las abuelas de Plaza de Mayo, Argentina Video Home 2007.

Ay que miedo me da
Un pasito para atrás
Y no doy ninguno más
Porque ya yo me olvidé
Donde puse el otro pie.

Der Text bezieht sich in mehrdeutiger Weise auf die *Guerra sucia* im Argentinien der frühen 1980er Jahre. Das besungene Land verweist also in einer raumzeitlichen Verschiebung metonymisch auf die siebenjährige Ära der Junta. Es evoziert zum einen die allgemeine und allgegenwärtige Angst, sich durch unbedachte Handlungen verdächtig zu machen. Die Zeilen sind aber auch lesbar als Ausdruck einer diffusen, womöglich verdrängten Erinnerung der Opfer selber an die Schrecken der Tyrannei. Dafür spricht nicht zuletzt die pragmatische Aporie der Sprechsituation, denn das Ich des Textes befindet sich offenbar in einem Land, an das es sich gleichwohl nicht erinnern kann.

Dass Gaby dieses Lied während des Bades singt, wird doppelt motiviert. So ruft ihr Alicia vom Schlafzimmer aus zu, sie solle singen, damit man sich nicht sorgen müsse, dass sie in der Wanne ertrinke: „Cantás para saber que no te ahogas.“ (5:45). Weiterhin erfährt man wenig später, nach der Ankunft der Kinderfrau (6:17-7:12), dass Alicia selbst eine Aufnahme des Liedes in der Wohnung hört, was offenbar des Öfteren vorkommt, da das Mädchen den Text auswendig kennt. Über mehrfache Kontiguitäten stellen sich von hier aus implizite Bezüge zum noch ungenannten Hauptthema des Filmes her. So evoziert die Gefahr des Ertrinkens in der Badewanne, die von Alicia selbst expliziert wird, einschlägige Foltertechniken, die in den Gefangenenlagern der Junta praktiziert wurden. Ihre beste Freundin Ana wird ihr dies anlässlich eines späteren Besuches aus eigener Erfahrung bestätigen. Zusätzlich gestützt wird diese Konnotation durch die ängstliche Warnung, Gaby solle auf keinen Fall den Kopf unter Wasser halten. Eine zweite uneigentliche Sinnebene führt dann zur Geschichte der Adoptivtochter, deren Eltern mit großer Wahrscheinlichkeit in den Foltercamps des Militärs ermordet wurden.

Vor diesem Hintergrund erweisen sich das Lied und seine pragmatische Rahmung im Ritual des abendlichen Bades als mehrfache Metonymie, und damit zugleich als multiple Verschiebung im Sinne einer Psychologie des Unbewussten. In Bezug auf Gaby suggeriert es ihre tragische Lebensgeschichte und das wahrscheinliche Schicksal der Eltern, in Bezug

auf Alicia hingegen die lähmende Angst vor der Wahrheit. Damit antizipieren und profilieren die unbewussten Subtexte der Szene zentrale narrative und psychologische Muster des Filmes. Sie konturieren nicht zuletzt die komplexe Mutter-Kind Beziehung sowie die inneren Ängste Alicias, den immer deutlicheren Indizien nachzugehen – Ängste, die sie mit den Nachforschungen zur Herkunft ihrer Tochter schließlich überwindet.

In dramaturgischer Hinsicht erfüllt die Szene die Funktion einer expositorischen Vorstellung der Figuren sowie einer impliziten, gleichwohl präzise in Szene gesetzten Eröffnung des Konfliktes. Sie setzt sich bruchlos fort mit dem ersten Auftritt des Ehemannes, der eine große Puppe als Geschenk für Gaby mitbringt:



Abbildung 1 (7:35)

Bezeichnenderweise nimmt man ihn zuerst als Reflex im Spiegel wahr. Er kommuniziert mit Alicia von der Wohnungstüre aus, ohne sie selber zu sehen:



Abbildung 2 (7:20)

Die Tochter selber steht abseits und beobachtet die Eltern wiederum indirekt, durch die Glasscheibe einer Türe. Beide umarmen übergücklich die Puppe, nicht wissend, dass Gaby sie beobachtet:



Abbildung 3 (7:49)

Anschließend bringt Héctor die Tochter ins Bett, während Alicia die Puppe im Arm hält und in einen Kinderwagen bettet. Auch diese Episode

ist ein Effekt metonymischer Verschiebungen. Sie verweisen auf eine initiale Situation, die imaginär beschworen und verdoppelt wird, als bedürfe sie der Sanktionierung durch Wiederholung. Wie später deutlich wird, handelt es sich dabei um die Adoption Gabys durch Héctor, der sie vorgeblich aus einer Klinik nach Hause brachte. Die metonymische Relation zur ursprünglichen Adoption – die eigentlich ein heimlicher Kindesraub war, der im Imaginären der Familie persistiert – bringt dabei das Geschäftsmäßige und zugleich Verborgene der ursprünglichen Konstellation zur Geltung: Suggestiert wird ja letztlich, dass Héctor die Tochter wie eine Ware erworben hat. Alicias Bemerkung, die Puppe – welche auch noch die Größe Gabys hat – sei lebendig wie aus Fleisch und Blut („Ay, parece de carne, tocála“, 7:40), stützt diese Konnotation zusätzlich.

Wiederum wird also ein Ungesagtes durch die Dynamik der Verschiebung in uneigentlicher Form repräsentiert. Symptomatisch ist auch, dass Héctor mit dem riesigen Geschenkkarton zuerst nur als Reflex in einem Spiegel zu sehen ist (Abbildung 1). Spiegelszenen sind ja in psychologischer Sicht grundsätzlich bedeutsam als Indikatoren einer narzisstischen Selbstwahrnehmung, die auf Idealisierungen und imaginäre Vervollständigungen des Selbst zielt. Sie verweisen psychogenetisch auf einen Persönlichkeitstyp, der die Differenz zwischen dem defizitären Subjekt der Wahrnehmung und seiner objekthaften Idealität im wahrgenommenen Spiegelbild nicht anerkennt (Lacan 1966a). Die Verschiebung, die hier durch die hintergründige *mise en scène* ins Bild gesetzt ist, führt somit zu einem psychologischen Subtext, der diesmal der Charakterisierung des Ehemannes dient. Nach außen repräsentiert und inszeniert Héctor das Ideal-Ich eines glücklichen und rechtschaffenen Familienvaters, während er in Wahrheit auf diffuse Weise in die Machenschaften der Militärjunta verstrickt ist, sich ein Kind ermordeter Eltern aneignete, womöglich für den Tod der Eltern verantwortlich ist und die eigene Frau darüber im Unklaren lässt. Wie Jacques Lacan in Anlehnung an Freud gezeigt hat, neigt der narzisstische Persönlichkeitstyp grundsätzlich zu affektischen Extremen und zur Aggression, da er die Differenz von eigentlichem und idealisiertem Selbst leugnet (Lacan 1966b): Die Beziehung zum Spiegelbild ist einerseits von der Selbstliebe geprägt, die jedoch immer wieder subvertiert wird vom tödlichen Hass auf alles, was die narzisstische Konstruktion zu entlarven droht. Wenn Héctor in der abschließenden Szene des Filmes seine Frau, die ihn zur Rede stellt, mit der kalten Routine des geübten Gewalttäters misshandelt, zeigt sich, wie ein

solcher Vernichtungsimpuls jederzeit hinter der jovialen und gutbürgerlichen Fassade hervorbrennen kann. Wie zynisch er mit dem heimlichen Verbrechen, das die Basis seiner offiziellen Identität als Familienvater bildet, umgeht, deuten einige flüchtige Kommentare gegenüber Alicia an. So leidet sie etwa unter den gehässigen Bemerkungen ihrer Freundinnen bezüglich der Adoption, worauf Héctor entgegnet, dass es Gaby wenig interessiere, ob sie vom ‚Storch‘ gebracht oder den Zigeunern geraubt‘ wurde (11:17). Die Wortwahl bringt nicht nur eine grundsätzliche Menschenverachtung gegenüber den ermordeten Eltern zum Ausdruck. Sie verweist auch darauf, dass auch Gaby nicht als eigenständiges Familienmitglied wahrgenommen, sondern als Objekt narzisstischer Projektionen und Fantasmen missbraucht wird. Diese Funktion, die ihr mit der imaginären Konstruktion des Familienidylls durch die Adoptiveltern zukommt, wird etwa ins Bild gesetzt, wenn sie mit der Puppe eng umschlungen schläft.

Weitere Dialoge schreiben diese Subtexte fort. Dies zeigt sich besonders deutlich anlässlich des erwähnten Besuches von Alicias Freundin Ana, die ihr von den Zwangsadoptionen berichtet. Der Abend kippt von fröhlicher in verzweifelte Trunkenheit, als Ana auf die Qualen ihrer eigenen Haft zu sprechen kommt, und endet mit einem metaphorisch verdichteten Stilleben, das die Befleckung des vermeintlichen Familienglücks zum Ausdruck bringt: Ein halbvolles Likörglas ergießt sich neben einem überfüllten Aschenbecher über Fotos, auf denen man Gaby und ihre Adoptiveltern erkennt (28:53).

Einen dramaturgischen Höhepunkt erreicht das Verfahren der imaginären Verdoppelung schließlich mit dem Geburtstagsfest Gabys. Es gerät – wiederum über Effekte metonymischer Verschiebungen – zur tragischen Reaktivierung eines Traumas. Alicia lädt einen Zauberer ein, der die Kinder mit Kunststücken unterhält. Die Stimmung beginnt zu kippen, als der Magier mit einer langen Nadel zuerst einen Luftballon, dann aber eine Stoffpuppe durchbohrt:



Abbildung 4 (33:24)

Als einige Kinder panisch zu schreien beginnen, reagiert Gaby zunächst gleichgültig und geht alleine auf ihr Zimmer, wo sie mit ihrer Puppe spielt und sie tröstet, als sei sie das eigene Kind: „Mi bebé. ¿Estabas triste? Bueno, no llore, mi bebé.“ (35:01) Erst im Moment, da die Kinderschar mit Fußtritten die Türe öffnet, das Zimmer stürmt und mit Spielzeugwaffen eine regelrechte Razzia nachstellt (35:42), gerät auch sie in Panik, beginnt zu weinen und drückt die Puppe an sich (35:44).



Abbildung 5 (35:42)



Abbildung 6 (35:44)

Die Sequenz stellt das vermutlich eindringlichste Beispiel für die obsessive Wiederholung und Verdoppelung verdrängter und traumatischer Erfahrungen dar. Wenn bereits die Zauberkunststücke unschwer als verfremdete Folterszenen erkennbar sind, ist noch mehr das aggressive, aber letztlich harmlose Überfallspiel als Wiederholung eines initialen Traumas inszeniert. Suggestiert wird letztlich, dass bereits Gabys Eltern unangekündigt von einer Gruppe Militärs abgeholt wurden, wie es dem üblichen Vorgehen der Junta entsprach, und die Mutter dabei schützend ihr Kind in den Arm nahm. Das Trauma – und hierin liegt seine strukturelle Nähe zu den psychologischen Komplexen – persistiert im Unbewussten, da die bewusste Wahrnehmung durch eine Aktivierung des Reizschutzes blockiert wurde. Solange der verdrängte Inhalt nicht sprachfähig ist, wird er dabei durch die Macht des Wiederholungszwanges immer wieder neu aktiviert (Freud 1982b). In Lacans linguistischer Neulektüre der freudianischen Traumatheorie wird dieses Konzept durch das Moment des Zuspätkommens präzisiert. Schockhaft ist demnach nicht das Erlebnis an sich, sondern vielmehr die Lücke, die es im Wahrnehmungsapparat hinterlässt (Lacan 1973: 40-45). In dieser Perspektive besteht der Wiederholungszwang letztlich darin, die Amnestie durch spätere Erfahrungen, die zur ursprünglichen in einem Verhältnis der Ähnlichkeit stehen, nachträglich zu füllen. Die Geburtstagsfeier und ihre Eskalation folgen somit nicht nur der Logik unbewusster Verschiebungen. Sie führen auch

vor Augen, wie rückwirkende Aktivierungen einer primären traumatischen Erfahrung ausgelöst werden können. Der initiale Schock wird – selbst um den Preis einer erneuten Stimulation des ursprünglichen Leides – erneut erlebbar und in den Affekthaushalt integriert. Es ist kein Zufall, dass die Episode auf den Geburtstag der Adoptivtochter fällt, handelt es sich doch, wie im Gespräch zwischen Alicia und Héctor wiederholt deutlich wird, um ein Datum, das von ihnen willkürlich und nachträglich gewählt wurde, da das wahre unbekannt ist.

Zugleich wird in den sadistischen Zauberkunststücken ebenso wie im kindlichen Razziaspiel ein latentes Gewaltpotential evoziert, das kollektive Dimensionen hat. Insofern kann es suggestiv zu den Erfahrungen der Militärdiktatur gesetzt werden, sei es als Konsequenz oder als implizite Voraussetzung. Eine ernste und reale, erstmals auch physisch direkte Gewalt bricht auf verstörende Weise am Ende des Filmes aus. Dort stellt Alicia ihren Mann zur Rede, der seine Unfähigkeit zu kommunizieren durch Gewalt kompensiert. Er schlägt Alicias Kopf mehrmals gegen die Wand und klemmt ihre Hand im Türstock ein. Dabei wirken seine Gesten nicht unkontrolliert und spontan, sondern eingespielt und routiniert. Sie lassen die Automatismen des geübten Folterers erkennen – ein Verdacht, der sich wiederum über das Prinzip der metonymischen Kontiguität herstellt. Er wird zumindest implizit dadurch gestützt, dass Héctor über den verschwundenen Freund Anas Bescheid wusste, der wie sie selber in den Verliesen der Junta landete.

3. Von der persönlichen Erfahrung zum kollektiven Gedächtnis: Entwurf einer offiziellen Historiographie

Was in der Kommunikation ungesagt bleibt, artikuliert sich nicht nur über symptomatische Verschiebungen im Privaten. Es wird auch in Bezug zu den Bereichen des Öffentlichen und der nationalen Historiographie gesetzt, die bereits der Titel des Filmes programmatisch ankündigt. Die Schnittstelle von persönlicher Erfahrung und kollektiver Geschichtskonstruktion bildet Alicias Arbeit. Als Lehrerin an einem Gymnasium in Buenos Aires wehrt sie sich anfangs gegen die immer vehementeren Initiativen der Schüler, mit ihr über die jüngste Vergangenheit Argentiniens, insbesondere über die *desaparecidos* zu diskutieren, nicht zuletzt aus Angst vor einer möglichen privaten Verstrickung in das Thema. Ihr sukzessiver

Gesinnungswandel, der daraufhin einsetzt, wird in drei Unterrichtsstunden paradigmatisch in Szene gesetzt und eng mit den privaten Investigationen zur Identität der Tochter parallelisiert. Die erste Sequenz (29:00-32:18) zeigt Alicia noch als rigorose Verfechterin eines positivistischen, fakten- und quellentreuen Geschichtsverständnisses. Im Mittelpunkt der Unterrichtsstunde steht Mariano Moreno, einer der Wegbereiter der Unabhängigkeit Argentiniens im frühen 19. Jahrhundert und Schlüsselfiguren der *Revolución de Mayo*. Die kontroverse Diskussion dreht sich um seine mutmaßliche, aber offiziell niemals bewiesene Ermordung im Jahre 1811. Während Alicia das Fehlen eindeutiger Quellen anmahnt und die Position vertritt, das Attentat sei eine bloße Hypothese, zweifeln die Schüler – darunter insbesondere Horacio Costa – die offizielle Historiographie mit dem Argument an, selbige werde von Mördern geschrieben, um ihre Taten zu verschleiern (31:42). Die schockierte Alicia beendet die Diskussion mit dem Hinweis, man finde nicht zu einer undisziplinierten Debattierstunde, sondern zum geregelten Geschichtsunterricht zusammen. Der anschließende harte Schnitt leitet unmittelbar zur gleichfalls eskalierenden Geburtstagsfeier Gabys über, von der sich bereits zeigte, dass sie als metonymische Folter- und Razziaszene ins Bild gesetzt wird.

In einer zweiten Geschichtsstunde spitzt sich der Konflikt weiter zu. Hier heften die Schüler Berichte über *desaparecidos* und Zwangsadoptionen an die Tafel, fordern eine offene Diskussion über das Thema und werden dabei vom liberalen Literaturlehrer Benítez unterstützt. Während Alicia den Dialog verweigert und abermals zur Disziplin mahnt, zitieren die Schüler ein Statement Mariano Morenos zur Meinungsfreiheit, das aus dem Revolutionsjahr 1810 stammt (38:47-40:06). Auch hier werden privater Verdrängungsprozess und kollektives Geschichtsbild in enge Relation gesetzt. So wie Alicia ihren Verdacht bezüglich der wahren Identität Gabys noch verdrängt und sich an die amtliche Version ihres Mannes klammert, so sperrt sie sich auch gegen ein Geschichtsverständnis, das nach den tieferen Zusammenhängen hinter der offiziellen Historiographie fragt.

Unmittelbar nach dem Unterricht gerät sie in eine öffentliche Demonstration zum Thema der *desaparecidos* und lernt dabei Gabys mutmaßliche Großmutter kennen. Ab diesem Moment wird ihre wachsende Gewissheit, die Tochter ermordeter Eltern adoptiert zu haben, mit einem veränderten Geschichtsverständnis parallel geführt, das sich nicht nur liberaleren, sondern auch konstruktivistischen Auffassungen und Konzeptionen öffnet. Entscheidend ist hierfür die dritte und letzte Unter-

richtssequenz (1:13:10-1:15:06). Alicia gibt den Schülern eine korrigierte Prüfung zur *Revolución de Mayo* zurück und liest Passagen aus den Antworten von Horacio Costa vor, dem Wortführer der kritischen Fraktion. Dabei stellt sie insbesondere eine historisch nicht belegte Behauptung zu Juan José Castelli zur Debatte, dem Sprecher der ersten unabhängigen Regierung Argentiniens nach der Mairevolution: Dem wortgewaltigen Politiker sei, so Costa, die Zunge herausgeschnitten worden, um ihn zum Schweigen zu bringen. Die Episode bezieht sich auf eine tatsächliche Amputation nach einer Tumorerkrankung Castells. Trotz oder gerade aufgrund der Kritik – Costa hält Alicia entgegen, dass es eine Wahrheit hinter den Büchern gebe – bewertet sie die Arbeit sehr gut. Wenngleich die Episode vordergründig nicht mehr als das versöhnliche Ende eines schulischen Konfliktes zu sein scheint, so liegt ihr bei genauerer Betrachtung doch eine historiographische Programmatik zugrunde. Erst auf der Ebene der inszenierten Geschichtskonzeption wird die plakative Programmatik des Titels eingelöst. Sie soll abschließend im Rückgriff auf Untersuchungen zum sozialen und kulturellen Gedächtnis befragt werden.

Eine der bahnbrechenden Thesen aus Maurice Halbwachs' *Mémoire collective* (Halbwachs 1950) lautet, dass die Sicht einer nationalen Gemeinschaft auf ihre Vergangenheit nicht statisch und unveränderlich ist. Sie beruht vielmehr auf veränderlichen Konstruktionen, in der Regel auf interpretierenden Aneignungen von spezifischen Ereignissen, Episoden und Personen der nationalen Vergangenheit, die in sinnstiftender, meist legitimierender Weise auf die soziale und politische Aktualität bezogen werden. Jan Assmann hat sich in wesentlichen Punkten seiner Arbeit zum kulturellen Gedächtnis auf Halbwachs' *mémoire collective* berufen und sie dabei vor allem in drei Aspekten präzisiert: den Raum- und Zeitbezug der kollektiven Erinnerung, den Gruppenbezug sowie die Rekonstruktivität. (Giessen 2010: 29; Assmann 1992: 38-42). Die kollektiven Identitäten, die sich als Effekte dieser historischen Rekonstruktionen einstellen, sind dabei ebenso variabel wie der Prozess ihrer Genese: Sie stellen „kommunikative Konstrukte“ dar (Straub 1998: 104, zitiert nach Giessen 2010: 30), die auf aktiven Auseinandersetzungen mit der gemeinsamen Geschichte gründen.

Blickt man in dieser Perspektive nochmals auf die Konzepte nationaler Historiographie zurück, wie sie *La historia oficial* über die Vermittlungssituation des Schulunterrichts in Szene setzt, so wird vor allem eines deutlich. In den drei Sequenzen, die Alicias Auseinander-

setzungen mit ihren Schülern zeigen, wird ein Gesinnungswandel inszeniert, der den Wandel von einer positivistischen zur konstruktivistischen Historiographie vollzieht. Dies wird paradigmatisch an den kontroversen Diskussionen über zwei Protagonisten der argentinischen Unabhängigkeit vor Augen geführt. Der erstaunliche, in kurzer Zeit vollzogene Gesinnungswandel ist weniger psychologisch als didaktisch motiviert. Auffallend ist vor allem, dass die Deutungen der Schüler sich als kreative Aneignungen der gemeinsamen Geschichte darstellen: Aneignungen, deren exegetische Freiheit über das dokumentarisch Nachweisbare entschieden hinausgehen. Dabei sind die Interpretationen deutlich vom Bedürfnis der jüngeren Generation nach einer Meinungsfreiheit getragen, die von der soeben beendeten, siebenjährigen Militärdiktatur unterdrückt wurde. Derartige Appropriationen – im vorliegenden Fall handelt es sich um die Freiheitsdiskurse nationaler Unabhängigkeitshelden – dienen dazu, die politischen und menschenrechtlichen Notwendigkeiten nach historischen Modellen zu profilieren, zu deuten und zu legitimieren. Dass diese Interpretationen letzten Endes von der Vertreterin einer staatlichen Bildungsinstitution sanktioniert werden, verleiht ihnen zumindest tendenziell die Dignität einer offiziellen Historiographie.

Damit zeichnen sich am Ende des Filmes Konturen und Perspektiven einer postdiktatoralen Geschichtsschreibung ab. Sie folgt in wesentlichen Punkten den Aneignungsmechanismen eines sozialen Gedächtnisses, das im Sinne von Maurice Halbwachs durch „Auslassen und Verdichtung symbolische Fixpunkte schafft, die aus ihrem tatsächlichen historischen Zusammenhang weitgehend gelöst sind“ (Giessen 2010: 29) und so insbesondere in Umbruchszeiten der Standortbestimmung und Neuorientierung dienen. Erst hier zeigt sich, wie tief in *La historia oficial* private und offizielle, persönliche und kollektive Geschichte ineinandergreifen, und wie in der Parallelführung beider Ebenen die eigentliche Motivation für Alicias beruflichen und politischen Gesinnungswandel erkennbar wird. Ebenso wie sie vermutlich niemals die wahre Identität ihrer Tochter erfahren wird und immer wieder auf Vermutungen und Hypothesen zurückgeworfen wird, ist auch die Erkenntnis von Zusammenhängen der Nationalgeschichte geleitet von Thesenbildungen und dem tentativen Erkunden letztlich unbeweisbarer Hintergründe. Hier wie dort sind Approximationen, deutende Appropriationen und die Isolation einzelner Aspekte des Vergangenen Verfahrensweisen der Rekonstruktion. Vor allem aber fungieren diese Aneignungen – die das strikte Gegenteil eines

chronikalen Archivierens sind – als Bedingungen der Identitätsbildung: sei es, dass Alicia über private Nachforschungen schließlich ihre Rolle als (Adoptiv-) Mutter findet, sei es, dass die Schülergeneration ihr politisches Selbstverständnis aus Rollenmodellen der argentinischen Geschichte bezieht. Individuelle und kollektive Identitäten stellen sich in diesem Sinne als „kommunikative Konstrukte“ her (Straub 1998: 104, zitiert nach Giesen 2010: 30). Auch die mehrfache Bedeutung der titelgebenden *Historia oficial* enthüllt sich hier. Sie verweist auf den Gegensatz einer offiziellen, positivistischen und chronologischen Historiographie, die wesentliche Zusammenhänge verschweigt, zu einem explorativen und identitätsbildenden Geschichtsverständnis. Auf privater wie auf öffentlicher Ebene fungiert sie als Medium einer Kommunikation, die sich dem Ungesagten – sei es Folge der politischen Zensur oder eines psychologischen Traumas – schließlich annähert. Dies geschieht zumindest soweit, dass es nicht mehr den Effekten unbewusster Verschiebungen und uneigentlicher Repräsentationen ausgeliefert ist, sondern Gegenstand offener Dialoge werden kann. Von diesem Prozess legt vor allem der zweite Teil des Filmes Zeugnis ab.

Bibliographie

- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Blommers, Thomas J. (2002): „Social and Cultural Circularity in *La historia oficial*“, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/blommers.html> (zuletzt eingesehen am 9.1.2015).
- Bordwell, David, Kristin Thompson (2010): *Film art. An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Calveiro, Pilar (2001): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Caraballo, Liliana, Noemí Charlier, Liliana Carulli (1996): *La dictadura (1976-1983) testimonios y documentos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Castiglioni, Marta (1982): *La militarización del Estado en la Argentina (1976/1981)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1986): *Nunca más – Never Again: A Report by Argentina's National Commission on Disappeared People*. London: Faber & Faber.
- Freud, Sigmund (1982a): *Die Traumdeutung, Studienausgabe*. Bd. II. Frankfurt: Fischer.
- (1982b): „Jenseits des Lustprinzips.“ In: (Ders.): *Studienausgabe* Bd. III: *Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt: Fischer, 213-272.
- Giessen, Hans W. (2010): „Kulturelles Gedächtnis und traditionelle Gemeinschaften.“ In: *Kodika/Code. Ars semiotica*. Bd. 33, N° 1-2, 29-37.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La Mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France.
- Lacan, Jacques (1966a) : „L'instance de la lettre ou la raison depuis Freud.“ In: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 493-530.
- (1966b): „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je.“ In: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 93-100.
- (1966c): „L'agressivité en Psychoanalyse.“ In: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 101-124.
- (2001): „L'étourdit.“ In: *Autres écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 449-495.
- (1981): *Les Psychoses (=Le séminaire III)*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1973): *Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse (=Le séminaire XI)*. Paris: Editions du Seuil.

- Lang, Hermann (1973): *Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Oubiña, David (1993): „Exilios y regresos”. In: Claudio España (Hg.): *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 69-81.
- Puenzo, Luis (2007/1983): *La historia oficial*. Edición especial 30 aniversario a beneficio de las abuelas de Plaza de Mayo. DVD, Argentina Video Home 2007.
- Rodriguez, Andrea (1996): *Nacidos en la sombra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Straub, Jürgen (1998): „Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs.“ In: Aleida Assmann, Heidrun Fries (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 73-104.
- Visconti, Marcela (2014): „Lo pensable de una época. Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo.“ <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numeros/numero-8/articulos/lo-pensable-de-una-epoca.-sobre-la-historia-oficial-de-luis-puenzo> (zuletzt eingesehen am 12.12.2014).