

Anita Traninger

Die Klage der Isea. Alonso Núñez de Reinosos Grundlegung der frühneuzeitlichen *novela bizantina* und das Problem generischer Emergenz

Die sogenannte *novela bizantina*, die Reaktualisierung des hellenistischen Romans im frühneuzeitlichen Spanien, verdankt sich nach weithin geteilter Überzeugung wesentlich der Wiederentdeckung von Heliodors *Aithiopika* 1526 und den daran anschließenden Übersetzungen ins Lateinische, Französische, und Spanische.¹ Sie verfügt freilich über eine zweite Genealogie, die sich nicht in der Heliodor-*imitatio* erschöpft, sondern gleichermaßen an Achilles Tatius' *Leukippe und Kleitophon* Maß nimmt, um in Kombination mit einem komplexen Gefüge generischer Traditionen ein Gattungsmuster emergieren zu lassen, das im spanischen Kontext als *novela bizantina* bekannt ist und das jüngsten Forschungsansätzen zu folge sinnvollerweise in *novela helenizante* umzubenennen wäre.²

1 Der Codex, der auch Polybios' *Historiae* und Herodians *Geschichte des Kaisertums nach Marc Aurel* enthält, ist heute als eine von acht Corvinen im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München (Cod. graec. Monac. 157). Die Wiederentdeckung beruht nicht auf einem Bibliotheks-fund im engeren Sinn. Vielmehr soll der Codex, der nach der Eroberung Konstantinopels 1453 von dort fortgeschafft worden und auf ungeklärten Wegen in die Bibliothek des Matthias Corvinus gekommen war (Hajdú, 35) nach der Zerstörung der Bibliothek nach der Schlacht von Mohács (1526) einem Soldaten in die Hände gefallen sein, der sie wegen ihres prachtvollen, goldgeprägten Einbands mitgenommen haben soll. Als er sich in Ansbach als Färber ansiedelte, dürfte er die Handschrift (vermutet wird: ohne den Prachteinband) dort verkauft haben. Sie dürfte im Besitz des Jacob Otto Etzel gewesen sein, der sie an den Rektor des Ansbacher Gymnasiums, Obsopoeus, verlieh. Dieser besorgt die Edition des Heliodor. S. dazu Kerstin Hajdú: Mit glücklicher Hand errettet? Zur Provenienzgeschichte der griechischen Corvinen in München. In: *Ex Bibliotheca Corviniana*. Die acht Münchener Handschriften im Besitz von König Matthias Corvinus. Hg. von Claudia Fabian, Edina Zsupán, Budapest: 2008 (Bavarica et Hungarica 1 / Supplementum Corvinianum I), S. 29–67, bes. 35–37. Die erste lateinische Übersetzung ist von Vincent Obsopoeus: ΉΛΙΟΔΩΡΟΥ ΑΙΘΙΟΠΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΒΙΒΛΙΑ ΔΕΚΑ. Heliodori historiae aethiopicae libri decem, nunquam antea in lucem editi. Basel: Herwagen 1534; dort die Geschichte des Soldaten, der den Codex nach Ansbach brachte, in der Vorrede an den Senat der Stadt Nürnberg, fol. a2v. S. die Metadaten zum Codex in der Bibliotheca Corviniana Digitalis <https://corvina.hu/en/corvina/virtual-corvinas/codgraec157-en/> sowie das Digitalisat der BSB: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034261/images>.

2 S. den Beitrag von Paolo Brusa in diesem Band.

Alonso Núñez' de Reinosos *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea* (1552) gilt gemeinhin als die erste Aktualisierung des hellenistischen Romanschemas im neuzeitlichen spanischsprachigen Kontext. Reinoso folgt in *Clareo y Florisea* nicht Heliodors *Aithiopika*, sondern orientiert sich eng an Achilleus Tatius' *Leukippe und Kleitophon*, der ihm in einer unvollständigen italienischen Übersetzung der Bücher 5–8 durch Lodovico Dolce vorlag. Während Reinoso sich in das Gattungsmuster der unverbrüchlich einander die Treue haltenden Liebenden einschreibt und dies durch Übernahme der hellenistischen Titelkonvention durch Nennung der beiden Protagonist:innennamen ausweist, fügt er doch eine dritte Figur prominent hinzu: die glücklose („sin ventura“, wie es in der Überschrift zum ersten Buch heißt) Isea, die zugleich die homodiegetische Erzählerin des Romans ist. Diese seltsame dritte Figur neben dem konventionellen tugendhaften Paar ist verschiedentlich als Reinosos *persona* konstruiert und als figuraler Anker für seine realen Lebenserfahrungen veranschlagt worden, die in der Geschichte angeblich allegorisiert würden.³ Denn auch wenn die Biographie Reinosos weitgehend im Dunkeln liegt, ist die dominante Deutung seines Romans jene eines Ego-Dokuments, eines „fictional journal which is the factual catalogue of his misfortunes“: Reinoso, ein exilierter *converso*, der in Venedig Zuflucht fand, habe in allegorischer Verbrämung sein eigenes Schicksal erzählt.⁴ Die *novela bizantina* werde damit zum generischen Vehikel der Verständigung über antisemitisch motivierte Vertreibungs- und Verfolgungserfahrung. Spätere Gattungsexemplare, allen voran Lope de Vegas *El peregrino en su patria* (1604) und Cervantes' *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) wurden hingegen dominant als literarische Inszenierungen post-tridentinischer Frömmigkeitspraktiken gedeutet.⁵

3 S. insbes. Marcel Bataillon: Alonso Núñez de Reinoso y los marranos portugueses en Italia. In: Ders.: Varia lección de clásicos españoles. Madrid, Buenos Aires 1964, S. 55–80.

4 Constance Hubbard Rose: Alonso Nunez de Reinoso: The Lament of a Sixteenth Century Exile. Rutherford, NJ u. a. 1971; Constance Hubbard Rose: Alonso Núñez de Reinoso's Contribution to the Creation of the Novel. In: Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman. Hg. von Nora Weinerth, Ronald E. Surtz, Stephen Gilman. Newark, DE 1983, S. 89–103, hier S. 102.

5 Vgl. Antonio Vilanova: El peregrino andante en el Persiles de Cervantes. In: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona 22 (1949), S. 97–159; Emilia I. Deffis de Calvo: Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII. Pamplona 1999; Ignacio Cremades Ugarte: Peregrino: extranjero y ciudadano. Reflexiones sobre peregrinus antiguo y peregrino medieval. In: Clarines de pluma: homenaje a Antonio Regalado. Hg. von Vincent Martin. Madrid 2004, S. 43–74; Hanno Ehrlicher: Poetas peregrinos: autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes. In: eHumanista/Cervantes 1 (2012), S. 211–225; spezifisch zu Lope: Paul Descouzis: Filiación tridentina de Lope de Vega: *El*

Reinoso stand im venezianischen Exil unter dem Schutz der mächtigen Familie Mendoza/Nasi, die zu jener Zeit den Exodus tausender sephardischer Juden in das Osmanische Reich organisierte und finanzierte.⁶ Widmungsträger des Romans war in der Tat ein Kopf der Familie, Juan Micas, der später unter dem Namen Joseph Nasi Herzog von Naxos werden sollte. Dieser war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits in Konstantinopel installiert. Er hatte mit dem Sultan Suleiman ein Abkommen geschlossen, die portugiesischen *conversos*, die mit Hilfe seiner Familie und insbesondere seiner Tante Gracia Mendes (Beatriz de Luna) Venedig erreicht hatten, in das Osmanische Reich ziehen zu lassen. In einem Brief Philipps II. vom Oktober 1569 sollte er zum Feind des Christentums erklärt werden.⁷

Mit der von den Mendoza organisierten Aussiedlung war in der Tat eine unfreiwillige Reisebewegung im östlichen Mittelmeer – dem Handlungsräum des Romans – ein direkter Schreibkontext für Reinoso. Doch sein Roman ist zum Großteil eine Übersetzung. Bei einem Buchhändler in Venedig will Reinoso, so schreibt er im Widmungsbrief an Juan Micas, auf die *Amorosi ragionamenti* gestoßen sein, die ihrerseits Lodovico Dolces Übersetzung eines Fragments von Achilles Tatius' *Leukippe und Kleitophon* sind. 1546 erschien der Band bei Gabriel Giolito de Ferrari.⁸ Es erscheint freilich nicht unplausibel, dass der Kreis von Exilanten und Renegaten, Kryptoprotestanten und *conversos*, die in Venedig miteinander verkehrten und

Peregrino en su patria (1604). In: Revista de Estudios Hispánicos 10 (1976), S. 125–138; Fernando de Meer Alonso: El peregrino en su patria de Lope de Vega y el concepto de peregrinatio en los autos sacramentales calderonianos. In: Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Bd. 2. Hg. von Ignacio Arellano Ayuso. Kassel 2002, S. 839–852; Philippe Meunier: Pour une autre lecture de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega. In: Bulletin hispanique 112.1 (2010), S. 75–88.

⁶ S. Paul Grunebaum-Ballin: Joseph Naci duc de Naxos. Paris 1968 (Études juives 13); Nicolas Saporta Beja: Deux grandes figures juives de la Renaissance: Doña Gracia Mendesia Nasi, Don Joseph Nasi, duc de Naxos. Paris 1985; Constance Hubbard Rose: New Information on the Life of Joseph Nasi Duke of Naxos: The Venetian Phase. In: The Jewish Quarterly Review 60.4 (1970), S. 330–344.

⁷ Miguel Ángel Teijeiro Fuentes: Introducción. In: Alonso Núñez de Reinoso: Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea. Hg. von Miguel Ángel Teijeiro Fuentes. Cáceres 1991, S. 7–64, hier S. 59.

⁸ Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel qvale si racconta vn compassionevole amore di due amanti, tradotto per M. Lodovico Dolce, dai fragmenti d'vno antico scrittore greco. Venedig: Gabriel Giolito de Ferrari 1546. S. auch die unmittelbar folgende zweite, korrigierte Auflage, bei der umgehend die fehlerhafte Angabe „Dialogo“ aus dem Titel entfernt wurde: Amorosi ragionamenti. Ne iquali si racconta vn compassionevole amore di due amanti, tradotti per M. Lodovico Dolce, dai fragmenti d'vno antico scrittore greco: & di nuouo corretti & ristampati. Venedig: Gabriel Giolito de Ferrari 1547.

deren Werke Giolito vielfach druckte, sich auch über Texte austauschte. Reinoso wird also möglicherweise nicht als flanierender Buchhandlungskunde auf die *Ragionamenti* gestoßen sein, sondern wird mit den Arbeiten Dolces, der als Korrektor bei Giolito tätig war und der darüber hinaus unermüdlich übersetzte und edierte, durchaus vertraut gewesen sein. Im Widmungsbrief inszeniert Reinoso allerdings eine ‚tolle, lege‘-Situation, die ein viel attraktiveres Aition darstellt. Giolito sollte 1552 auch Reinosos Roman drucken, mit identischer Titelblattgestaltung und damit mit einer auch typographisch ausgewiesenen gemeinsamen Zugehörigkeit zu einem Überlieferungszusammenhang. Dolces und mittelbar auch Reinosos Vorlage war freilich keineswegs so stabil wie die Rede von einer Übersetzung nahelegen mag. Vielmehr befand sich das nachmalige Muster über einige Dekaden hinweg *in statu nascendi*.

1 Mustergewinnung: Zur (Re-)Konstruktion des Romans des Achilles Tatius

Achilles Tatius' *Leukippe und Kleitophon* wurde im 16. Jahrhundert nur schrittweise als Mustertext zugänglich. Dolces *Amorosi ragionamenti* lag nur ein Fragment zugrunde. In einem vorangestellten Widmungsschreiben an Luigi de li Angeli beschreibt der Drucker Gabriele Giolito – und nicht Dolce – die Genese des Werks. Der Roman sei ohne Anfang, ohne Schluss und ohne Autorennennung überliefert, aber Giolito ordnet ihn richtig ein, als von einem Vertreter der kaiserzeitlichen zweiten Sophistik verfasst.⁹

Die von Dolce benutzte lateinische Fassung war nur wenige Jahre zuvor, 1544, von Luigi Annibale della Croce vorgelegt worden.¹⁰ Zehn Jahre darauf erschien

⁹ „[...] il presente Volumetto intitolato AMOROSI RAGIONAMENTI, scritto già molti anni nella lingua Greca, è perentuo alle nostre mani senza il suo principio & senza il suo fine: & qualche etiadio è degno di compaſſione, non si sa il nome dell'Autor: se esso per auentura non fu quel Cilofonte, nella cui persona questi ragionamenti si raccontano: ma qualunque egli sì fu, non si puo errare a credere, ch'ei fosse uno di quelli ingeniosi Sophisti: de quai tanto ne era già abbondeuole la Grecia.“ [„der vorliegende Band mit dem Titel AMOROSI RAGIONAMENTI, der vor vielen Jahren in griechischer Sprache geschrieben wurde, ist ohne Anfang und ohne Ende in unsere Hände gekommen, was auch lobenswert ist. Der Name des Autors ist nicht bekannt: ob er nicht vielleicht jener Kleitophon war, unter dessen *persona* diese ragionamenti erzählt werden: aber wer auch immer er war, man kann sich nicht irren, wenn man glaubt, dass er einer jener engeniösen Sophisten war, von denen es in Griechenland so viele gab“]. Amorosi ragionamenti 1547 (Anm. 8), fol. Aii^v-Aiii^r.

¹⁰ Narrationis amatoriae fragmentum è graeco in latinum conversum, L. Annibale Cruceio interprete. Lyon: Sebastian Gryphius 1544. Im Widmungsschreiben an den spanischen Botschafter in

eine Gesamtübersetzung, wiederum von Annibale della Croce, nun inklusive der Identifikation von Achilles Tatius als Autor.¹¹ Übersetzungen aus dem Griechischen ins Italienische¹² sowie, auf dieser Grundlage, ins Spanische¹³ folgten.

Reinosos Roman selbst wurde ebenso unmittelbar übersetzt. 1554 erschien die Übersetzung von Jacques Vincent bei Jacques Kerver in Paris, bereits 1555 folgte eine zweite Auflage.¹⁴

Die lateinische Übersetzung, die *Narratio amatoria*, ebenso wie italienischen *Amorosi ragionamenti* wurden prompt, ohne dass noch Autorschaft und genaue Provenienz des Texts geklärt waren, für den Bereich der Gelehrsamkeit reklamiert und sogleich mit den entsprechenden typographischen Signalen ausgestattet. In beiden Texten finden sich immer wieder vertikale Reihen doppelter Anführungszeichen – typographisch gesprochen: Kommazeichen – am Kolumnenrand. Ihre Funktion ist es nicht, Zitate und damit Autorschaft auszuweisen, sondern umgekehrt, notierenswerte Passagen anzuzeigen, um sie in eine gemeinschaftliche Ver-

Venedig (1539–1547), Diego Hurtado de Mendoza (der verschiedentlich als Verfasser des *Lazarillo de Tormes* benannt wurde), beklagt Croce die fragmentarische Vorlage und die Anonymität des Verfassers, der unter der *persona* des Kleitophon schreibe: „Cuius [libri] non solùm partem maiorem, uerùm etiam auctoris nomen desideramus; quanquam, si conjecturas sequi uolumus, libelli auctor uideri poſſit Clitophon is, sub cuius persona res tota in hisce postremis libris (sive fabula ea sit, sive historia) explicatur.“ Ebd., fol. A2^v. Auch Croce nimmt an, dass es sich beim Autor um einen hellenistischen Sophisten handle (Ebd., fol. A3^r).

¹¹ Achillis Statii Alexandrini de Clitophontis & Leucippes amorib. Libri VIII. È Graecis Latini facti à L. Annibale Cruceio. Basel: Johannes Herwagen 1554.

¹² Achille Tatio Alessandrino: Dell'amore di Leucippe et di Clitophonte. Nuouamente tradotto della lingua greca. Venedig: Pirro et Fratelli de Nicolini da Sabio 1551 [Kolophon: 1550]. Der Übersetzer ist Francesco Angelo Coccio. Stanislav Zimic vertrat die Hypothese, dass Reinoso diese Gesamtversion kannte und seine Unkenntnis der Quelle nur vortäuschte. So weise z. B. das Kapitel 20 von Reinosos *Historia* klare Parallelen zum Buch III des Achilles Tatius auf. S. Stanislav Zimic: Alonso Núñez de Reinoso: traductor de ‚Leucipe y Clitofonte‘. In: Symposium 21.2 (1967), S. 166–175. S. zur Frage, was sich von den ersten vier Büchern des Achilles Tatius bei Reinoso findet, auch Miguel Ángel Teijeiro Fuentes: Clareo y Florisea o la historia de una mentira. In: Anuario de Estudios Filológicos 7 (1984), S. 353–359.

¹³ Los mas fieles amantes, Leucipe y Clitofonte, Historia Griega por Aquiles Tacio Alexandrino, traduzida, censurada, y parte compuesta por don Diego Agreda y Vargas. Madrid: Juan de la Cuesta 1617. S. dazu Emilio Carilla: La novela bizantina en España. In: Revista de filología española 49.1 (1966), S. 275–287, hier S. 277.

¹⁴ La plaisante histoire des amours de Florisée & Clareo, & de la peu fortunée Ysea. Traduict nouuellement de Castillan en Françoy par feu M. Jaques Vincent de Crest Arnault, en Dauphiné. Paris: Jacques Kerver 1554.

fügungsmasse einzuspeisen.¹⁵ Ab 1500 wurden Drucke so für die exzerpierende Weiterverarbeitung aufgeschlüsselt, wobei ‚Anführungszeichen‘ stets (und bis in das 18. Jahrhundert) dominant als Notationsappell und nicht als Zitatauszeichnung fungieren.¹⁶ Diese gelehrte Praxis des Ausschreibens von Texten, die prominent, aber selbstredend nicht ausschließlich, von Erasmus von Rotterdam in *De duplicitate copia rerum ac verborum* angeleitet worden war, erfasst hier den Prosaroman und nobilitiert ihn damit.¹⁷ Die lateinische wie die italienische Fassung lancierten damit den Roman typographisch wenn nicht als gelehrt, so doch als für die gelehrte Welt relevanten, verwertbaren Text.¹⁸

Reinoso positioniert sich mit *Clareo y Florisea* nochmals anders zu seiner Vorlage als der getreue Übersetzer Dolce. Er will „imitando y no romanzando“ operieren: er will nicht getreu übersetzen, sondern sich imitierend an Dolces Muster orientieren. Seine *imitatio* treibt freilich dem Text sogleich die eben etablierte Schnittstelle zur Gelehrsamkeit wieder aus, indem Reinoso die Erzählung dort, wo er Dolce folgt, auf das Handlungsskelett herunterkürzt.¹⁹ Während er die von Dolce übersetzten, ausführlichen Einschübe und Beschreibungen des Achilles Tatius konsequent eliminiert, fügt Reinoso zugleich einen zweiten Teil hinzu. Er zeigt damit ein pendelartiges Muster im Umgang mit seiner Vorlage, das darauf hindeutet, dass der hellenistische

¹⁵ S. Margreta de Grazia: Shakespeare in Quotation Marks. In: The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth. Hg. von Jean I. Marsden. New York 1992, S. 57–71, hier S. 60.

¹⁶ Grundlegend dazu Zachary Lesser, Peter Stallybrass: The First Literary Hamlet and the Commonplacing of Professional Plays. In: Shakespeare Quarterly 59.4 (2008), S. 371–420. Zu den Filiationen dieser Praxis und zu meinem Begriff des Notationsappells s. Anita Traninger: *Essai und discours*. Montaigne, die Praxis der Lektüre und die Académie du Palais. In: Der Essay als ‚neue‘ Form. Hg. von Andreas Mahler. Wiesbaden 2020 (Wolfenbütteler Beiträge zur Renaissanceforschung), S. 99–118.

¹⁷ S. kompakt zur Praxis des Sammelns von wiederverwertbaren Passagen (*loci communes*), auf englisch ‚commonplacing‘, Ann Moss: Power and Persuasion. Commonplace Culture in Early Modern Europe. In: Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period. Hg. von David Cowling u. a. Leuven 2011, S. 1–17.

¹⁸ Die Gelehrsamkeit der Vorlage hebt auch Giolito hervor: „opera non meno dotta, che dilettuole“, Amorosi ragionamenti 1547 (Anm. 8), fol. Aiiif. Zur Frage der Gelehrsamkeit in der frühneuzeitlichen *novela bizantina*, v. a. bei Reinoso und Lope de Vega, s. Anita Traninger: Transtemporale Kontaktpunkte: Lektürepraktiken, Wissen und Gelehrsamkeit in der *novela de peregrinación* des Siglo de Oro. In: Berührungsräume: (Kon-)Figuren des Kontakts in den Literaturen der Frühen Neuzeit. Hg. von Christoph Groß, Lena Schönwälder. Heidelberg (voraussichtlich 2025).

¹⁹ S. Marcelino Menéndez Pelayo: Orígenes de la novela. Bd. 2. Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril. Hg. von Enrique Sánchez Reyes. Madrid 2008 (Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo 14), S. 76; Antonio Cruz Casado: La inacabada ‚Historia del Caballero Felesindos‘, de Alonso Nuñez de Reinoso, en *Clareo y Florisea* (1552). In: Revista de literatura 56.111 (1994), S. 23–38, hier S. 26.

Roman kontemporär für diametral entgegengesetzte Lektüren und Zurichtungen empfänglich war. Es scheint, als ob die Gattung atmet: Material und Lektürepraktiken sowohl aufnimmt als auch abstößt, zeitgleich und parallel zueinander.

2 Mustersupplemente: Liebesdreieck und ritterliche Aventiure

Das Titelblatt von Reinosos Roman, das dem konventionsgemäßen, tugendhaften Idealpaar *Clareo* und *Florisea* mit Isea eine unerwartete Dritte an die Seite stellt,²⁰ deutet auf ein Liebesdreieck, eine Geschichte von Liebe und Eifersucht, hin.

Und in der Tat ist es genau das, was sich in den Kapiteln eins bis neunzehn entfaltet. Um die Handlung in aller Kürze zu skizzieren: Clareo, gebürtig aus Konstantinopel, verliebt sich in seine Nichte Florisea. Sie fliehen nach Alexandria und bleiben trotz ihrer Verliebtheit keusch, als wären sie Geschwister.²¹ In Alexandria wird Florisea von einem Piraten entführt, der sie zu entthaupten und ihren leblosen Körper ins Meer zu werfen scheint. Isea, eine neunzehnjährige Witwe (bei Achilles Tatius die Figur der Melitte), verliebt sich in den nun alleinstehenden Clareo. Clareo willigt nach einem Werben seitens Iseas, die sich hältlos in ihn verliebt hat, in die Ehe ein – unter der Bedingung allerdings, dass sie nicht vollzogen werde. Sie beschließen, nach Ephesos, Iseas Heimatstadt, zu segeln, wo Isea eine Sklavin kauft, nicht ahnend, dass es sich dabei um niemand anderen als Florisea handelt (die also doch nicht tot ist). Außerdem kehrt Tesiandro, Iseas Ehemann, den sie ebenfalls für tot gehalten hatte, zurück – und verliebt sich seinerseits in Florisea. Clareo, der nichts von diesen Ereignissen weiß und sich daher den Tod herbeisehnt, ‚gesteht‘, dass er Florisea ermordet hat, und die Epheser verurteilen ihn zum Tode – doch Florisea erscheint in letzter Sekunde und rettet ihn damit. Clareo und Florisea heiraten und kehren nach Byzanz zurück.

Dies ist das Ende des ‚klassischen‘ hellenistischen Narratifs, aber es ist lange nicht das Ende der Geschichte. Während das wiedervereinte Paar in ein glückli-

²⁰ Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea: Con otras obras en verso, parte al estilo Español, y parte al Italiano: Agora nrevamente sacada a luz. Venedig: Gabriel Giolito de Ferrari & Brüder 1552. Die Titelformulierung, die sich in der modernen Ausgabe (Anm. 22) wiederfindet, entstammt der Überschrift zum Widmungsbrief an Juan Micas, ebd. Fol. Aii^r.

²¹ Dieser Aspekt stammt aus Heliodor und nicht aus Achilles Tatius, s. Christine Marguet: De *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación. In: Criticón 76 (1999), S. 9–22, hier S. 14.

ches Leben aufbricht, ist es Isea, die „sin él [d. h. Clareo], y sin marido, y sin honra, y sin ningún descanso“,²² also „ohne ihn, und ohne Ehemann, und ohne Ehre, und ohne jegliche Ruhe“ zurückbleibt. Sie beschließt, dass es für sie an der Zeit sei, ihr Zuhause zu verlassen, um die Welt zu durchstreifen und den Ort zu finden, an dem der Tod sie endlich von ihrem Schmerz erlöse: „e irme por ese mundo hasta ver en qué lugar la muerte querría acabar mi vida, y las duras parcas cortar los hilos de la triste tela, y la dura tierra querría recoger este mi cansado cuerpo.“²³

Mit Kapitel 20 beginnt ein genuin neuer zweiter Teil, der gänzlich Reinosos *inventio* ist und in dem sich Isea wieder auf den Weg nach Alexandria macht. Dort trifft sie auf einen fahrenden Ritter, Felesindos, der in Wirklichkeit der Neffe des Kaisers von Trapezunt ist. Isea schließt sich ihm auf der Suche nach der Prinzessin Luciandra an, in die er verliebt ist und die spurlos vom Hof verschwunden ist. In den folgenden zehn Kapiteln wird eine lange und teilweise phantastische Sequenz ritterlicher Abenteuer geschildert, in die Götter, Hirten und Nymphen verwickelt sind und in denen eine allegorische Schlacht zwischen Venus und Pallas geschlagen sowie der Tempel des Ruhmes und die Unterwelt aufgesucht werden. An deren Ende kehren Felesindos und Isea nach Alexandria zurück und befinden, dass sich ihre Wege nun trennen sollten. Isea, die nun beabsichtigt, Nonne zu werden, macht sich auf den Weg nach Europa. Nachdem sie von einem Kloster in Spanien wegen ihrer Mittellosigkeit abgewiesen wird, reist sie weiter zur ínsula Pastoril, wo sie sich allerdings nicht den Vergnügungen der Schäferinnen und Schäfer anschließt, sondern sich in einem metaleptischen Sprung dem Schreiben eben jenes Buches zuwendet, das der Leser gleich schließen wird.

Dieser zweite Teil kombiniert einige der prägnantesten und populärsten Erzählmuster der Zeit – von der Allegorie über ritterliche Abenteuerepisoden bis zum *intermezzo pastorale* –, und doch ist der Roman nicht adäquat analysiert, wenn er als Hybridphänomen beschrieben wird. Auf der Makroebene wird der Handlungsbogen des zweiten Teils von der Abenteuerhandlung rund um den Ritter Felesindos geprägt. Dass Isea einen vollständig gerüsteten Ritter in der Nähe von Alexandria ant trifft, ist zunächst im Sinne der generischen Konventionen der Zeit nicht weiter verwunderlich. Die *libros de caballerías* waren längst in das östliche Mittelmeer und damit auch in byzantinische Gefilde eingewandert.²⁴ Die serielle Struktur der Ama-

²² Alonso Núñez de Reinoso: *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*. Hg. von Miguel Ángel Teijeiro Fuentes. Cáceres 1991, S. 137. Wenn nicht anders angegeben, zitiere ich im Folgenden aus dieser Ausgabe.

²³ Ebd.

²⁴ S. Helen Moore: The Eastern Mediterranean in the English *Amadis* Cycle, Book V. In: The Yearbook of English Studies 41.1 (2011), S. 113–125, bes. S. 116–117.

dís-Reihe ebenso wie des konkurrierenden Zyklus des Palmerín bedeutete, dass sich die Abenteuer über Söhne- und Enkelgenerationen fortsetzen und sich dabei auch geographisch verschoben.²⁵ Das östliche Mittelmeer erscheint erstmals in den Abenteuern des Esplandián (des Sohns des Amadís de Gaula und Oriana, der Tochter von Lisuarte, des Königs von England) als zentraler Schauplatz. *Las sergas de Esplandián* (1521), der fünfte Roman des Amadís-Zyklus, erzählt von Esplandiáns Liebe zu Leonorina, der Tochter des – christlichen – Kaisers von Konstantinopel. Der Roman ist rund um Esplandiáns Bewährungsproben, die er zur Erlangung der Liebe Leonorinas bestehen muss, ebenso wie um den Kampf um Konstantinopel organisiert, der in der Bekehrung der Osmanen zum Christentum münden soll. Nachdem er eine Reihe von Abenteuern – die vielfach auch Fabelwesen wie Riesen, Feen und Zauberer involvieren – bestanden hat, wird Esplandián selbst Kaiser von Konstantinopel.²⁶ Die Figur des Felesindos ist offensichtlich am Beispiel des Esplandián orientiert, und auch die *doncella andante*, als die Isea im zweiten Teil figuriert, ist in den *libros de caballerías* des 16. Jahrhunderts eine durchaus nicht unbekannte Figur.²⁷

Dass er das narrative Inventar der *libros de caballerías* strapaziert, will Reinoso allerdings keinesfalls als Marker einer generischen Zugehörigkeit verstanden wissen. In einem in den Paratexten des Romans abgedruckten Brief an Juan Micas formuliert er: „[...] quien a las cosas de aquel libro diere nombre de las vanidades de que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise decir [...]“ [„wer die Dinge, die in diesem Buch behandelt werden, Nichtigkeiten nennt, wie sie in den Ritterbüchern behandelt werden, sagt,

²⁵ Für einen Überblick über die konkurrierenden Zyklen des *Amadís de Gaula* (und seiner Söhne bzw. Enkel Esplandián, Lisuarte de Grecia, Florisel de Niquea, Belianís de Grecia etc.) und des Palmerín de Oliva (und seiner Nachfahren, darunter Primaleón, Platir, Palmerín de Inglaterra etc.), s. kompakt José Manuel Lucía Megías: Libros de caballerías castellanos: textos y contextos. In: Edad de Oro 21 (2002), S. 9–60, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3s1> (19.04.2023). S. auch Daniel Gutiérrez Trápaga: Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry. Woodbridge 2017. Zur Verachtung, die den Ritterbüchern seitens der Literaturwissenschaft entgegengebracht wurde, s. Karl Kohut: Humanismo y novelas de caballerías. Algunas razones para leer una despreciada novela de caballerías. In: Iberoromania 10 (1979), S. 63–76.

²⁶ S. die Inhaltszusammenfassung in Emilio Sales Dasí: *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez Montalvo (Toledo, Juan de Villaquirán, 1521). Guía de lectura. Alcalá de Henares 1999, S. 11–49.

²⁷ S. Javier González Rovira: La novela bizantina de la Edad de Oro. Madrid 1996, S. 180–181; Ma. Carmen Marín Pina: La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II). In: eHumanista 16 (2010), S. 221–239.

was ich mit meinem Werk nicht sagen wollte“].²⁸ Reinoso positioniert seinen Roman vielmehr als moralphilosophisches *Vademecum* zu einem guten Leben. Er schreibe

para avisar a bien vivir, como lo hicieron graves autores que, inventando ficciones, mostraron a los hombres avisos para bien regirse, haciendo sus cuentos apacibles por inducir a los lectores a leer su escondida moralidad [...]. Y ansí ninguna cosa hay en toda aquella historia que no tenga algún ejemplo para bien vivir.²⁹

[um ein gutes Leben anzuleiten, wie es auch ernsthafte Autoren taten, die, indem sie Fiktionen erfanden, den Menschen Ratschläge für ein gutes Leben gaben; und die ihre Geschichten angenehm gestalteten, um die Leser zu veranlassen, ihre versteckte Moral zu lesen [...]. Und so gibt es nichts in der ganzen Geschichte, das nicht irgendein Exempel für ein gutes Leben enthält.]

Was sind nun die *Exempla*, die die Leserin, der Leser in dem Roman findet? Verheiratete Paare, so Reinoso, mögen von Clareo und Florisea die Bedeutung von Treue und Tugendhaftigkeit lernen; von dem Ritter Felesindos, welch großer Stärke es bedarf, um Seelenruhe zu finden; und von Isea? „[...] cuán bien están los hombres en sus tierras, sin buscar a las ajenas“³⁰ – wie gut es den Menschen geht, wenn sie zu Hause bleiben und nicht in die Ferne schweifen. Die Maxime ist freilich das genaue Gegenteil von Iseas Geschichte; sie wird daher bestenfalls *ex negativo* exemplarisch. Dieser Referenzhorizont zeigt an, dass der Roman nicht allein in der Reihe der Gattungsexemplare zu lesen ist, sondern sich in einen größeren Nexus der Verhandlung moralphilosophischer Anliegen unter anderem in narrativen Genera fügt. Die Notationsappelle, von denen ich oben gesprochen habe, stehen vielfach im Dienste der Isolation von Textpassagen, die sich in Maximen konvertieren lassen. Sie instruieren das Herauspräparieren von Sentenzen – und das trotz oder gerade wegen der Tilgung der Wissensexkurse aus dem Text.

Ein solcher Anspruch ist natürlich nicht distinkt genug, um ein generisches Profil für die *novela bizantina* daraus abzuleiten. Zugleich ist mit Reinosos programmatischer Deklaration nicht der Interpretationshorizont eingeholt, in dem

²⁸ Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 197, n. 145. Der Brief erschien als Widmungsbrief zum zweiten Teil des Drucks von 1552, der auf das Ende des Romans folgend „coplas castellanas y versos al estilo italiano“ bringt.

²⁹ Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 196, n. 145. Zur problematischen Exemplarität der Isea-Erzählung s. Anita Traninger: The Exploration of Circumstance: Casuistry and the Emergence of the *Novela Bizantina* in Alonso Núñez de Reinoso's *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea* (1552). In: Casuistry and Early Modern Spanish Literature. Hg. von Marlen Bidwell-Steiner, Michael Scham. Leiden 2022, S. 93–113.

³⁰ Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 196, n. 145.

der Text zu situieren ist. Wenn nun die Hälfte des Textes der Gestalt nach ein Ritterroman ist, ist die Selbstaussage Reinosos das einzige, das uns davon abhält, ihn als Ritterroman zu lesen? Gewichtiger als Reinosos Selbstauslegung erscheint die Funktionalisierung der Erzählerin Isea.

3 Mustertuning: Die Klage der Isea und die affektive Abtönung des Abenteuers

Reinoso zentriert die Figur der Isea, indem er ihr einen langen Solopart gibt, nachdem die konventionelle Geschichte der treu und unverbrüchlich Liebenden, von Trennung und Schiffbruch und Wiedervereinigung, lang abgeschlossen ist. Isea wird allerdings in ihrer eigenen Geschichte nicht wirklich als Akteurin präsentiert. Es scheint, als ob sie in der diegetischen Welt gar nicht präsent ist. Keine der vielen Figuren, denen Felesindos und Isea begegnen, findet etwas dabei, dass ein vollständig gerüsteter Ritter von einer jungen Frau – die zudem eine Witwe ist – zu Fuß begleitet wird. Sie wandern durch Landschaften, die den Lesern der *libros de caballerías* jener Zeit durchaus bekannt vorgekommen sein mögen, und durchqueren somit eine literarische Landschaft. Niemand spricht dabei mit Isea, sie hat keinen dialogischen Austausch mit den Figuren, denen sie begegnet. Sie beobachtet und kommentiert manchmal mit ihrer Erzählstimme, tritt aber nie mit anderen sprechend in Kontakt. Isea, die Felesindos nicht von der Seite weicht, verwandelt sich immer mehr in eine heterodiegetische Erzählerin, die keine Spuren in der erzählten Welt hinterlässt, sondern Einblicke in das Bewusstsein anderer Figuren gewährt, wie z. B. an einer Stelle in die sehr persönlichen Gedanken der Schwester des Königs von Zypern, Estrellinda, die eine schlaflose Nacht verbringt.³¹ An anderer Stelle wird Isea bei einer höfischen Gesellschaft, bei der wiederum niemand mit ihr interagiert, von ihren Gefühlen überwältigt. Sie weint bitterlich, und wiederum reagiert niemand. Dies steht in markantem Kontrast zu einer darauf folgenden Szene, in der die Königin zu weinen beginnt und sofort von Felesindos getröstet wird.³²

31 Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 155.

32 Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 168. Und die Szene steht selbstverständlich auch im Kontrast zu der von Bernhard Huss und Daniel Melde in diesem Band behandelten Szene aus der Odyssee, in der Odysseus inmitten sich freuernder Phaiaken von Trauer übermannt wird und weint. Anders als Isea – auf die ohnehin niemand achtet – schämt er sich seiner affektiven Reaktion und zieht seinen Mantel über seinen Kopf.

Iseas Rolle ist als die einer Reporterin von Felesindos' Abenteuern beschrieben worden,³³ doch tatsächlich berichtet sie den Verlauf der Ereignisse mit mehr Einsicht in das Bewusstsein anderer Figuren als es die homodiegetische Erzählsituation eigentlich zulässt. Angesichts des freihändigen Umgangs mit der Textvorlage ist es bemerkenswert, dass Reinoso gerade die limitierende homodiegetische Erzählsituation beibehält und dabei in Kauf nimmt, dass ihm die Erzählinstantz Isea unter der Hand zu einer – narratologisch unmöglichen – „narradora omnisciente en primera persona“³⁴ gerät, die zugleich als Figur aus ihrer eigenen Erzählung in weiten Teilen verschwindet. Sie weiß vielfach auch dort im Detail Bescheid, wo sie nicht persönlich anwesend war, ist aber als Figur kaum plastisch ausgeführt.

Doch auch als – mindestens im erzähllogischen Sinn – heterodiegetische Erzählerin ist Isea nicht richtig beschrieben. Sie verhält sich vielmehr wie eine Leserin, die schweigend bewegende Szenen beobachtet und sich ihrer Affizierung durch die Geschichte hingibt, ohne sich um die Reaktionen der Gesellschaft zu kümmern oder sich gar ihrer Gefühle zu schämen – denn niemand kann sie sehen, so scheint es. Selbst als Felesindos und Isea atemberaubende Abenteuer durchleben, als sie von einem *gran sabio* zuerst zum *rio del oido* und dann in die Unterwelt geführt werden, hat Isea ihren Begleitern nichts zu sagen, sondern murmelt ihre Eindrücke vor sich hin („decía conmigo misma“, 187; „decía yo conmigo“, 188). Erst als sie wieder in Alexandria ankommen, wird Isea wieder zu einer vollwertigen Figur und einer Handlungsträgerin. Für einen großen Teil der Erzählung präfiguriert Isea damit die Leserschaft ihrer eigenen Geschichte, die ihr Schicksal aus zeitlicher und räumlicher Distanz und in medialer Vermittlung zur Kenntnis nehmen werden.

Dem Verschwinden der Isea aus der Diegese steht eine maximal affektisch aufgeladene Narration gegenüber. Iseas Modus ist jener der Klage, und sie imaginiert ihre Leserschaft als gleichgestimmt, als „otra Isea“ – was manche Wissenschaftler zu der pejorativ gemeinten, faktisch nicht zu untermauernden Einschätzung verleitet hat, Reinoso adressiere in erster Linie ein weibliches Publikum: „Isea escribe su obra desde el aislamiento como forma de consuelo, pero consciente de que sólo un público principalmente femenino es capaz de identificarse con ella porque comparten una misma sensibilidad“ [„Isea schreibt ihr Werk aus der Isolation heraus, als eine Art Trost, aber im Bewusstsein, dass sich nur ein überwiegend weibliches Publikum mit ihr identifizieren kann, weil es die gleiche Empfindsamkeit teilt“].³⁵ Dass

³³ Cruz Casado: La inacabada historia (Anm. 19), S. 34.

³⁴ Ebd., S. 25.

³⁵ González Rovira (Anm. 27), S. 172; so auch Teijeiro Fuentes: Introducción (Anm. 7), S. 11.

sich bereits der hellenistische Roman vorwiegend an Frauen gewandt habe, ist eine ebenso lang und breit vertretene Forschungsposition, die einer faktischen Grundlage ebenso entbehrt und die in erster Linie der Diskreditierung der Gattung zuarbeiten sollte.³⁶ Iseas Leserschaftsimagination zielt denn auch in eine ganz andere Richtung. Sie setzt ihre Verzweiflung mit der Gestalt des Buchs in eins und macht sie zum Maßstab der Affizierung ihrer Leserschaft:

Si mis grandes tristezas, trabajos y desventuras por otra Isea fueren oídas, yo soy cierta que serán no menos lloradas que con razón sentidas; pero con todo, pienso que pues mis tristes lágrimas ablandaron y enterneциeron las duras piedras, que así hará a los blandos y tiernos corazones, so pena que no siendo así, confesarán que son más duros que las duras peñas. Esta mi obra, que solamente para mí escribo, es toda triste, como yo lo soy; es toda de llanto y de grandes tristezas, porque así conforme con todas mis cosas y tenga el hábito que yo tengo. Cuenta fortunas ajenas porque mejor se vea cuán grandes fueron las mías, y aun al presente son; no lleva estilo, ni orden, porque yo no quiero loor ni me conviene ninguno.³⁷

[Wenn meine großen Sorgen, Mühen und Unglücksfälle von einer anderen Isea gehört werden, bin ich sicher, dass sie nicht weniger beweint als mit Vernunft bedacht werden; aber dennoch denke ich, dass meine traurigen Tränen ebenso wie sie die harten Steine erweicht und weich gemacht haben, dasselbe mit den weichen und zarten Herzen tun werden – und wenn nicht, werden die Herzen bekennen, dass sie härter sind als die harten Felsen. Dieses mein Werk, das ich nur für mich selbst schreibe, ist ganz und gar traurig, wie ich traurig bin; es ist voller Tränen und großem Kummer, weil es als solches mit allem übereinstimmt, was ich habe, und das gleiche Aussehen hat wie ich. Es erzählt von seltsamen Schicksalen, weil es so besser erkennen lässt, wie groß die meinen gewesen sind und noch sind. Mein Werk hat weder Stil noch Ordnung, weil ich Lob weder will noch verdiene.]

Reinoso, der die Ich-Erzählsituation aus Achilles Tatius übernimmt, aber Isea an die Stelle des originalen Erzählers Kleitophon treten lässt, spielt das Gebot der narrativen Profilierung von Unbildern und Bewährung in einer in diesem Ausmaß in der Vorlage nicht gegebenen affektiven Exuberanz aus. Reinoso regelt mithin eine bei Tatius angelegte Erzählhaltung zur Kenntlichkeit hoch.³⁸ Glenn Most hat die Klage als ein Strukturelement sowohl autobiographischer als auch autodiege-

³⁶ S. dazu Brigitte Maria Egger: The Role of Women in the Greek Novel: Woman as Heroine and Reader. In: Oxford Readings in the Greek Novel. Hg. von Simon Swain. Oxford 1999, S. 108–136.

³⁷ Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 67.

³⁸ Vgl. Marguet (Anm. 21), S. 12. Marguet kommentiert: „A lo largo de su relato, Isea seguirá expresándose con patetismo. Esta función emotiva es lo que más la caracteriza como narradora, y le da a la novela una tonalidad que sin ser totalmente ajena de la de Tacio no prevalecía en ella.“ [Während ihrer gesamten Erzählung drückt sich Isea mit Pathos aus. Diese emotionale Funktion ist das, was sie als Erzählerin am meisten auszeichnet und dem Roman eine Tonalität verleiht, die in jenem von Tatius zwar nicht völlig fremd ist, die aber dort nicht vorherrscht.]

tischer fiktionaler Texte in der griechischen Antike identifiziert. Dies resultiere, so Most, aus der Konvention, dass gelebte Erfahrung nicht im Modus des Triumphs oder der Zelebration von Erfolgen, sondern als Katalog von Unglücksfällen und Bewährungsproben zu erzählen war, um Autarkie – also Selbstgenügsamkeit als ethisches Ideal – auszustellen.³⁹ Reinoso treibt diese Gestimmtheit weiter, und obwohl sein Buch nur eine einzige Auflage erlebte, fand dieser von ihm in die kastilische Volkssprache eingeführte Modus des Deplorablen, wenn auch moduliert, seinen Weg in andere Exemplare der Reihe.

Lope de Vegas *El peregrino en su patria* (1604) zum Beispiel, der an pastorale und chevalereske Elemente – anders als Reinoso – nicht anrührte, etablierte die *novela bizantina* fest als eine Geschichte von Statusverlust und Vertreibung in der zeitgenössischen Welt. Wo Isea sich selbst als „sin él [d. h. Clareo], y sin marido, y sin honra, y sin ningún descanso“⁴⁰ [„ohne ihn, und ohne Ehemann, und ohne Ehre, und ohne jegliche Ruhe“] beschreibt, erzählt Lope das Schicksal seines Peregrino – „[el] largo proceso de sus trabajos“ – als eines der beständigen Degradierungen: „pues de cortesano vino a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura [...]“ [„vom Höfling wurde er zum Soldaten, vom Soldaten zum Gefangenen, vom Gefangenen zum Pilger, vom Pilger zum Häftling, vom Häftling zum Verrückten, vom Verrückten zum Schäfer und vom Schäfer zum erbärmlichen Diener in demselben Haus, von dem sein Unglück seinen Ausgang genommen hatte“].⁴¹ Isea, jene selbstproklamierte „peregrina, perdida, acosada y estranjera“⁴² [„Entwurzelte, Verlorene, Bedrängte und Fremde“] und Lopes Fremder in seiner eigenen Heimat, der *peregrino en su patria*, binden eine für die gesamte Gattung im Siglo de Oro prominent werdende Denkfigur: jene des Exils.⁴³ Die (unfreiwillige) Reisebewegung der Exilierung ist das diegetische Komplement zu dem Klageton, den Núñez de Reinoso etabliert. Isea ist Katalysator für eine Gestimmtheit, die der so genannten ‚Liebes- und Abenteuererzählung‘ der *novela bizantina* ihr Gepräge geben sollte und die sie klar und trotz aller ‚motivischer‘ Konvergenzen mit no-

³⁹ Glenn W. Most: The Stranger's Stratagem: Self-Disclosure and Self-Sufficiency in Greek Culture. In: *The Journal of Hellenic Studies* 109 (1989), S. 114–133, hier S. 126.

⁴⁰ Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 137.

⁴¹ Lope de Vega Carpio: *El peregrino en su patria*. Hg. von Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid 1973 (Clásicos Castalia 55), S. 472–473.

⁴² Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 141.

⁴³ Vgl. Antonio Cruz Casado: *Exilio y peregrinación en el Clareo y Florisea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso. In: 1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada IV–VII (1988), S. 29–35.

vela pastoril und *libros de caballerías* als distinkte Gattung konturiert.⁴⁴ Im Hinblick auf generische Rezeptionskonventionen blockiert genau diese Gestimmtheit der Erzählinstanz die Lesart des zweiten Teils von *Clareo und Florisea* als ein *libro de caballerías*. Mit einer modernen Metapher gesagt: Iseas Erzählgestus ist so, als ob man einen Actionfilm mit Sepiafilter filmen würde. Auch wenn die chivaleresken Elemente nicht Schule machen sollten in der nun konstituierten *novela bizantina*, ist es doch der Modus der Klage, der bleibt und der geeignet ist, auch heterogene konstitutive Momente der Exemplare in der generischen Reihe zu einen.

4 Musteremergenz: Fulguration und Iteration

Núñez de Reinoso hat nur wenige Festlegungen für sein Schreiben explizit gemacht, wie ich oben gezeigt habe. Er wollte keine Übersetzung seiner Vorlage liefern, sondern im Modus der *imitatio* daran anschließen. Und er verwehrte sich dagegen, dass seine Felesindos-Geschichte, die durch die Augen der unglücklichen Isea erzählt wird, mit den Abenteuern der Ritterbücher in eins gesetzt werde. Wo er sich allerdings einschreibt, was der *positive* Ort seines Schreibens ist, kann er umgekehrt nicht mit Referenz auf einen Gattungsbegriff benennen. Das liegt nicht zuletzt daran, dass ihm ein solcher nicht zur Verfügung stand. *Historia* ist der semantisch weit offene Terminus, den Reinoso wählt, während seine Vorlage mit dem Titel *Amorosi ragionamenti* den Liebescode aufruft, der so zuverlässig auf eine Handlung hindeutet, in der verhinderte Liebe funktional auf einen Handlungsgenerator reduziert erscheint.

Wir haben es aber mit einer weit ausgreifenden Elementenkombinatorik zu tun, einer prononcierten Fokusverschiebung von Abenteuer zu Klage und einer paratextuellen Distanzierung von im Text aus freien Stücken integrierten Erzählmustern – konkret jenen der *libros de caballerías*. Worauf es Reinoso hier ankommt, ist es, Komponenten zu versammeln, die sich aus seiner Sicht unter ein gemeinsames Ziel ordnen lassen und sie dabei neu zu semantisieren. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie sich eine heteronome Kompositstruktur natorisch in ein generisches Muster übersetzt, das zugleich Tradition bindet,

⁴⁴ S. Paolo Brusa, Anita Traninger: Affektregimes: Generische Profilierung und Emotionsmanagement in *novelas de peregrinación* des Siglo de Oro. In: Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur. Hg. von Kai Bremer, Andrea Grewe, Meike Rühl. Stuttgart 2023, S. 301–322.

dabei aber selbst neu anschlussfähig wird. Dieses Phänomen sei mit dem Begriff der Emergenz belegt, der im Folgenden auszuloten ist.

Während ‚emergence‘ im Englischen einen alltagssprachlichen Gebrauch kennt und das Aufkommen eines Phänomens benennt – ganz im Sinn von *emergere*, auftauchen, sichtbar werden –, hat der Ausdruck im Deutschen eine szientifische Anmutung. Das hat nicht zuletzt mit dem technokratischen Jargon der Luhmannschen Systemtheorie zu tun, der in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts weite Teile der Literaturwissenschaft fasziniert und infiziert hat. Luhmann gebraucht den Ausdruck oft, aber offensichtlich nicht spezifisch genug, als dass er Aufnahme ins GLU, das Glossar zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme, gefunden hätte.⁴⁵ In seiner Summa *Gesellschaft der Gesellschaft* reißt er „emergente Ordnungen“ nur noch kurz an und beschreibt sie als Phänomene, „die nicht auf die Eigenschaften ihrer Komponenten, zum Beispiel auf die Intentionen von Handelnden zurückgeführt werden können.“ Und er fügt ein wichtiges Caveat an: „Aber ‚Emergenz‘ ist eher die Komponente einer Erzählung als ein Begriff, der zur Erklärung von Emergenz verwendet werden könnte.“⁴⁶ Dafür, dass dem Begriff der Emergenz eine so schwache analytische Leistungsfähigkeit zugemessen wird, hat Luhmann ihm doch beträchtliche Kurrenz verschafft.

Der Begriff der Emergenz stand in seinen Ursprüngen als wissenschaftlicher Terminus der Literatur durchaus nahe. George Henry Lewes, der (illegitime) Ehemann der Schriftstellerin George Eliot und selbst u. a. Verfasser einer zweibändigen Monographie zu *Life and Works of Goethe* (1855), führte in einer Auseinandersetzung mit Humes Theorie der Kausalität die Unterscheidung zwischen *resultants* und *emergents* ein: Die beiden Begriffe beziehen sich auf Phänomene, die auf der Grundlage der Betrachtung ihrer konstituierenden Elemente vorhersagbar seien (*resultants*) – und solche, auf die das nicht zutreffe (*emergents*).⁴⁷ John Stuart Mills,

⁴⁵ S. Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi, Elena Esposito: GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt a. M. 1997.

⁴⁶ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Teilbde. Frankfurt a. M. 1997, S. 134 f. Für ausführliche Diskussionen des Emergenzbegriffs in den in unterschiedlichen Disziplinen s. z. B. J. de Haan: How Emergence Arises. In: Ecological Complexity 3 (2006), S. 293–301; R. Keith Sawyer: Emergence in Sociology. Contemporary Philosophy of Mind and Some Implications for Sociological Theory. In: The American Journal of Sociology 107.3 (2001), S. 551–585; Philip Clayton, Paul Davies (Hg.): The Re-emergence of Emergence. The Emergentist Hypothesis from Science to Religion. Oxford 2006; Achim Stephan: Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation. Paderborn 2007; sowie meinen Überblicksartikel Anita Traninger: Emergence as a Model for the Study of Culture. In: Travelling Concepts for the Study of Culture. Hg. von Birgit Neumann, Ansgar Nünning, Berlin 2012, S. 67–82.

⁴⁷ George Henry Lewes: Problems of Life and Mind. 1st Series. The Foundation of a Creed. Vol. 2. London 1875.

auf den Lewes aufbaute, stellte ähnliche Überlegungen an, blieb aber in der Terminologie schwerfällig, indem er von ‚heteropathischen Effekten‘ statt von ‚emergents‘ sprach. Lewes‘ Überlegungen hielten ihrerseits der Kritik nachfolgender Wissenschaftlergenerationen zwar nicht stand, seine Wortprägung setzte sich aber durch – und dies, obwohl auch der Terminus aufgrund seiner irreführenden Etymologie unter Beschuss geriet.

Auf sprachlicher Ebene ist der Begriff ‚Emergenz‘ als Fehlprägung kritisiert worden, da seine Etymologie auf das Auftauchen aus dem Wasser (lat. *emergere*) von etwas hinweist, das bereits unter der Oberfläche Gestalt angenommen hatte. Aus diesem Grund schlug Konrad Lorenz vor, den Begriff durch ‚Fulguration‘ zu ersetzen. Die rohen Kräfte eines Gewitters und insbesondere der Blitzeinschlag erschienen ihm als Metaphernfeld geeigneter, um das Auftreten einer neuen, ungesesehenen und unerhörten Qualität zu bezeichnen.⁴⁸ Lorenz‘ Bemerkungen werden regelmäßig in Diskussionen des Emergenz-Begriffs zitiert, eine Revision der Terminologie vermochten sie allerdings nicht einzuleiten. Das mag auch damit zu tun haben, dass die instantane Entstehung des unvorhersehbaren Neuen nur ein – und nicht einmal der zentrale – Aspekt der Emergenz-Diskussion ist. Lorenz fokussiert die psychologische Dimension des Unerwarteten und vernachlässigt dem gegenüber die Theoretisierung der Frage, wie etwas unerklärlich oder unvorhersehbar sein kann, wenn doch die konstituierenden Elemente vollständig bekannt sind.⁴⁹ Hier steht ein Theoretisierungsinteresse des Zusammenhangs zwischen unterschiedlichen Komplexitätsniveaus in Spannung zu einer Rhetorik der Emergenz, die den Schock der Neuheit zentriert. Tatsächlich aber kann Emergenz, trotz ihrer etymologischen Wurzel und der semantischen Konnotation der Unmittelbarkeit, nur retrospektiv beschrieben werden⁵⁰ – damit hängt ohne Zweifel Luhmanns Rede von Emergenz als Erzählung zusammen.

⁴⁸ S. Konrad Lorenz: Die Rückseite des Spiegels: Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München 1977, S. 47f. Mit dem Ausdruck ‚fulguratio‘ ist selbstverständlich Leibniz‘ Monadologie aufgerufen. Leibniz fasste Gott als die ursprüngliche Einheit („unité primitive“); aus dieser entstünden Monaden „gleichsam durch kontinuierliches Aufblitzen der Gottheit von Augenblick zu Augenblick“ („des Fulgurations continualles de la Divinité de moment en moment“). Gottfried Wilhelm Leibniz: Monadologie. Französisch/Deutsch. Übers. und hg. von Hartmut Hecht. Stuttgart 1998, § 47 (Übersetzung mit meinen Änderungen). S. dazu Werner Beierwaltes: Fulguration. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Hg. von Joachim Ritter. Darmstadt 1972, S. 1130 f.

⁴⁹ Vgl. Carl Hempel, Paul Oppenheim: On the Idea of Emergence. In: *Emergence: Contemporary Readings in Philosophy and Science*. Hg. von Mark A. Bedau, Paul Humphreys. Cambridge, MA 2008, S. 61–67, hier S. 62.

⁵⁰ S. Thomas Wägenbaur: Einleitung. In: Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution. Hg. von Thomas Wägenbaur. Heidelberg 2000, S. 1–32, hier S. 31.

Im Gefolge Luhmanns ist der Emergenzbegriff in der Literaturwissenschaft u. a. verwendet worden, um den Kipp- und Umschlagspunkt für Neuerungen im Gattungssystem zu benennen. Bianca Theisens Beispiel ist die Novelle, die um 1800 die Funktion der Rahmenhandlung von einer moraldidaktischen Einordnung des Erzählten zu einem Beobachtungsstandpunkt der Novelle selbst verschiebt. Die Luhmann'sche „Überraschungsgenese von Sinn“ ist hier der Bezugspunkt, und bemerkenswerterweise ist es wiederum die *fulguratio*, die sich in den Fokus der Diskussion schiebt.⁵¹

Der ‚hellenisierende‘ Prosaroman vor und um 1600 ist freilich eher mit einer anderen Dimension des Emergenzbegriffs verknüpft: jener der Entstehung bis dahin unbekannter und auch unvorhersehbarer generischer Muster aus im wesentlichen bekannten Komponenten. Die so Gestalt annehmende *novela bizantina* bindet eine Palette von Schreibmöglichkeiten in Prosa, allen voran natürlich jene aus der – mühsam und nur Schritt für Schritt etablierten – griechischen Tradition, aber auch die kontemporären Modi der *novela pastoril* und der *libros de caballerías*. Zugleich ist es den Verfassern und Kommentatoren an klaren Grenzziehungen gegenüber eben diesen Modi gelegen: Dies geschieht offensiv durch poetologische Kommentare, zumeist in negativer Abgrenzung über die Topoi des bloß Unterhaltsamen oder aber des Phantastisch-Erfundenen.⁵² Genau so verfährt Núñez de Reinoso, der sich zu der impliziten Frage verhält, warum Clareo und Florisea nicht als Ritterroman zu lesen sein soll, wo doch zentrale narrative Profilelemente dieser (jungen) Tradition ausgespielt werden. Mit seinen Differenzierungsoperationen lenkt Reinoso davon ab, dass er nicht einfach einen Roman nach hellenistischem Muster gegen ein Ritterabenteuer stellt; vielmehr lässt die Fusion von Klagenarrativ und Abenteuerhandlung ein Drittes emergieren, das als Typus neu und separat anschlussfähig wird. Nicht ein Aspekt allein macht den Unterschied, sondern es kommt ein Gattungsmuster neuer Qualität auf, das gegenüber der Elementenkonstellationen emergent ist.

Der Benennung des Kipppunkts, des Moments der *fulguratio*, gilt die traditionelle Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft. Dieser lässt sich nur am Einzeltext beobachten, und vielfach – auch in diesem Aufsatz – ist es die Einzeltextanalyse, auf

⁵¹ Bianca Theisen: Zur Emergenz literarischer Formen. In: Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution. Hg. von Thomas Wägenbaur. Heidelberg 2000, S. 211–227.

⁵² Diese pejorative Differenzierungsoperation ist umso erstaunlicher, als die Ritterromane durchaus sehr ernsthaft als höfische Verhaltensmanuale gelesen wurden, s. z. B. Dietmar Rieger: Amadis und andere. Zu den literarischen Leitfiguren ‚ritterlicher‘ Eliten des 16. Jahrhunderts. In: Die Inszenierung der heroischen Monarchie. Frühnezeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung. Hg. von Martin Wrede. München 2014, S. 40–56; Edwin B. Place: El ‚Amadís‘ de Montalvo como manual de cortesanía en Francia. In: Revista de Filología Española 38 (1954), S. 151–169.

die sich die Gattungsreflexion stützen muss. Denn während jeder Text, mindestens in der Vormoderne, einer Gattung angehört (oder aber in Reibung mit einer solchen operiert), ist die Gattung selbst nicht in ihren Realisierungen zu finden. In diesem Sinn ist ‚Gattung‘ die strukturelle Grundlage eines Texts, geht aber gleichzeitig aus Texten als separate Entitäten mit grundlegend anderen Eigenschaften hervor. Gattungen sind gegenüber Texten emergent; sie sind Muster, die bekanntlich von einem anderen logischen Typ sind als Einzeltexte.⁵³ Sie bilden ein Optionenregister, auf das rekurriert werden kann, ohne dass es auf die *imitatio* eines einzelnen Texts ankäme. Der Schock der Novation ist dabei in gattungshistorischer Hinsicht irrelevant, wenn das damit Angestoßene nicht in Gebrauch gerät und Musterstatus erlangt. Die relevante Temporalität auf der Ebene der Gattung ist nicht jene der *fulguratio*, sondern jene der *iteratio*.

In seinen literaturkritischen Arbeiten verwendete George Henry Lewes den Ausdruck ‚Emergenz‘ auch in diesem zweiten Sinn: für Mechanismen der Dissemination, Anerkennung und Aufmerksamkeitsgenerierung, die sich der Kontrolle eines einzelnen Akteurs entziehen, sondern vielmehr kollektive Prozesse mit ungewissem Ausgang sind.⁵⁴ Dabei sind Gattungen Texten ebenso vorgängig wie sie von diesen konstituiert werden. Die Gattung ist von einem anderen logischen Typ als der Text, sie ist als sie selbst nicht greifbar. Aus der Pendelbewegung zwischen den generischen Ermöglichungsstrukturen kommunikativer Handlungsschemata und zurechenbaren Realisierungen ergibt sich die langfristige Elastizität von Gattungstraditionen, die den rigidien Konnotationen, die der Gattungsbegriff heute hat, deutlich entgegengesetzt ist.⁵⁵ Der emergente Status von Gattungen macht es überhaupt möglich, in der Langfristperspektive von Gattungstraditionen zu sprechen, die in ihren Manifestationen teils fundamental divergente Texte zusammenbinden. Der Begriff der Emergenz lässt sich auf beide Aspekte produktiv beziehen, auf jenen der Entstehung von abstrakten Entitäten auf der Grundlage kompositer Gemengelagen; und jenen des Verfügbarwerdens solcher Muster in langfristigen Schreibpraktiken. Gattungstraditionen sind zwar Langfristphänomene, aber als solche rekursiv an die progredierende Textproduktion gebunden, d. h. sie bilden einen kommunikativen Nexus und führen Optionen mit, die sich in jeder Aktualisierung mit verändern. Gattungen atmen in diesem Sinn, sie als

⁵³ S. bereits Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie: Information und Synthese. München 1973, S. 221.

⁵⁴ S. George Henry Lewes: The Principles of Success in Literature. Westmead, Hants 1969 [1865], S. 6–7.

⁵⁵ Vgl. zur emphatischen Wendung gegen den Gattungsbegriff in der Moderne Fredric Jameson: Magical Narratives: Romance as Genre. In: *New Literary History* 7.1 (1975), S. 135–163, hier S. 135.

rigide Raster zu beschreiben wird ihrer orientierenden ebenso wie gestaltbaren Leistungsfähigkeit selbst unter regelpoetischen Bedingungen nicht gerecht.⁵⁶

Wann allerdings Gattungen als Schemata für wen greifbar sind, ist mit dem Emergenzbegriff nicht erklärt – das ist Teil einer retrospektiven Erzählung, genau wie Luhmann angemerkt hat. Was sich in einem Produktionsmoment als kommunikatives Handlungsschema offeriert, muss nicht identisch sein mit dem, was ex post als generischer Code identifiziert wird. Für die Gattungsgeschichte und die Gattungstheorie ergibt sich ein schwieriger Befund: zum einen müssen sie mit der Gemengelage der historischen Phänomene zureckkommen, die sich kaum je als pure Prototypen zeigen; und sie müssen vorgängige literaturhistorische Einordnungen und literaturtheoretische Klassifikationsambitionen mitführen, die ihrerseits oft ‚of their time‘ sind und historische Befunde und interpretatorische Anliegen verschmelzen.

Dem Emergenzbegriff ist mithin eine Perspektivität eingeschrieben, er ist beobachtungsabhängig. Insofern ist es geboten, die Sehepunkte, von denen aus die von uns untersuchten Phänomene konturiert werden, mindestens heuristisch auseinanderzuhalten – wie es die Forschungsgruppe „Diskursivierungen von Neuem“ mit ihrem Vier-Ebenen-Modell versucht hat: In der Forschungsgruppe wurde erstens untersucht, was in den Texten selbst zu beobachten ist; zweitens, welche autoreflexiven Momente diese Texte aufweisen. Registriert wurde drittens, wie sich die historische Theoriebildung, etwa in Poetiken, verhält; viertens schließlich wurden nachzeitige Perspektive, inklusive unserer eigenen, problematisiert.⁵⁷ Natürlich sind dies keine strikt voneinander abgegrenzten Felder, sie müssen es auch nicht sein. Aber es hat sich bewährt, genau in den Blick zu nehmen, wie sich die Gegenstände der historischen literaturwissenschaftlichen Forschung und die in ihnen verhandelten Alt/Neu-Relationen aus unterschiedlichen Blickwinkeln darstellen. Gerade die Gattungsfrage erweist sich in diesem Zusammenhang als ein Paradekasus in der Offenlegung von Sehepunkten.

⁵⁶ Dies trifft sogar für das hoch codierte Epos und das strukturkonservative Lehrgedicht zu, vgl. die Beiträge von Bernhard Huss/Daniel Melde und Bernd Roling in diesem Band.

⁵⁷ S. Bernhard Huss: Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe. In: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 1 (2016), S. 4.