

Paolo Brusa

Der Tumult der Anfänge. Konturen und Wege der *novela helenizante* in der Erzählliteratur des Siglo de Oro

1 Umschreibung als generisches Problem

Ein des Lichts beraubter Tag, die ominösen Vorzeichen eines höllischen Sturms, ein blutbefleckter Knabe an der Schwelle des Todes. So eröffnet sich das auf ca. 1645 datierte, anonyme Manuskript *Angelia y Lucenrique* – eine „novela original“, die erst 1989 und im wissenschaftlichen Kontext im Druck veröffentlicht wurde:

Bramaba el aire y, con nublados negros, a trechos matizaba el celestial color; y, entre espesos relámpagos y temerosos truenos anunciaba al cielo las futuras aguas cuando, entre el sordo retumbar de las hojosas ramas y tajadas peñas de una montaña espesa que contenía el proceloso mar, hirió en las orejas a unos humildes pescadores, que a la sazón sus nudosas redes recogían, una lastimosa y penetrable voz. A que quedaron tan confusos como temerosos, pareciéndoles salía de las entrañas y cavernosas partes de la tierra.

Suspendiéronse algún tanto, por entender si acaso hubiese sido antojo de la soledad o fantasía del miedo que les ocupaba. Mas, volviendo a oír los lastimosos ayes y quejas, salieron de esta duda y se encaminaron al sitio adonde, a su parecer, procedían.

No anduvieron mucho trecho cuando se hallaron con un hermoso joven que, tendido en el suelo, manchado de sangre, apenas ya podía articular palabra por la mucha que había vertido.¹

[Heulend blähte sich der Wind auf und übermalte ab und an mit schwarzen Wolken die Farbe des Himmels. Unter dichten Blitzen und furchterregenden Donnerschlägen verkündete er dem Himmel den drohenden Regen, als inmitten des dumpfen Dröhnens der belaubten Äste und der zerklüfteten Felsen eines massiven Berges, der das stürmische Meer eindämmte, eine klägliche und durchdringende Stimme auf die Ohren einiger bescheidener Fischer schlug, die in jenem Moment ihre knorrigten Netze zusammenzogen. Sie waren verwirrt und verängstigt, da es ihnen dünkte, die Stimme käme aus den Eingeweiden und Höhlen der Erde.

Sie hielten eine Weile inne und fragten sich, ob es vielleicht eine Laune der Einbildung war, verursacht durch die Einsamkeit oder durch die Angst, die sie ergriff. Aber als sie wie-

1 Anonym: Los amantes peregrinos *Angelia y Lucenrique*. Hg. von Antonio Cruz Casado. Bd. 2. Madrid 1989, S. 585. Die einzigen überlieferten Handschriften, auf denen Cruz Casados kritische Edition basiert, befinden sich in der Biblioteca Nacional de España (Mss/6314, dem ich den Untertitel mit der Gattungsbezeichnung ‚novela original‘ entnehme) und im Archiv der Kathedrale von Córdoba (Ms. 156, unvollständig). Alle Übersetzungen stammen vom Vf.

der die erbärmlichen Schreie und Klagen hörten, ließen sie diesen Zweifel hinter sich und begaben sich zum Ort, von dem diese zu kommen schienen.

Sie waren noch nicht weit gegangen, als sie auf einen hübschen jungen Mann stießen, der blutverschmiert am Boden lag und sich kaum noch artikulieren konnte, weil er so viel Blut vergossen hatte.]

Schon lange vor Edward Bulwer-Lyttons in Verruf geratenem *Paul Clifford* (1830) durfte die Anfangsszene mit dunklem und stürmischem Abendhimmel gerade nicht als „original“ erscheinen. In der Tat übernahm der anonyme Verfasser fast Wort für Wort den Erzähleinstieg des 1615 gedruckten und seitdem mehrfach edierten *Gerardo des Gonzalo de Céspedes y Meneses* – hier zum Vergleich mit hervorgehobenen Abweichungen:

Bramaba el aire y, con nublados negros, a trechos matizaba el celestial y *turquesado* color; y, entre espesos relámpagos, y temerosos truenos, *muriendo en los ardientes cuernos del dorado Toro*, las *Hiadas* anunciaban las futuras aguas, y *saliendo la noturna Proserpina de su oscura y tenebrosa cueva, embozada y cubierta con su triste manto, apenas del hurtado resplandor hacia alarde*, cuando entre el sordo retumbar de las hojosas ramas y tajadas peñas de una montaña espesa, hirió en las orejas *tímidas de tres pastores rústicos*, que a la sazón *unas ligeras cabras en ella apacentaban*, una lastimosa y penetrable voz, *de que* quedaron tan confusos como temerosos, pareciéndoles *hubiese salido* de las entrañas y cavernosas partes de la tierra.

Suspendiéronse algún tanto, por entender si acaso hubiese sido antojo de la soledad o fantasía del miedo que les ocupaba. Mas, volviendo a oír *los lamentables y profundos ecos*, salieron de esta duda, *se persuadieron, a que si ya no fuese temerosa sombra, alguna afligida y humana criatura se quejava*.²

[Heulend blähte sich der Wind auf und übermalte ab und an mit schwarzen Wolken die Farbe des *türkisen* Himmels. Unter dichten Blitzen und furchterregenden Donnerschlägen verkündeten *die Hyaden, die in den glühenden Hörnern des goldenen Stiers starben*, den drohenden Regen, und *die nächtliche Proserpina verließ gerade ihre dunkle und finstere Höhle*, als inmitten des dumpfen Dröhnens der belaubten Äste und der zerklüfteten Felsen eines massiven Berges eine klägliche und durchdringende Stimme auf die *schüchternen* Ohren *dreier ländlichen Hirten* schlug, die in jenem Moment *dort einige leichtfüßige Ziegen weideten*. Sie waren verwirrt und verängstigt, da es ihnen dünkte, die Stimme *sei* aus den Eingeweiden und Höhlen der Erde *gekommen*.

Sie hielten eine Weile inne und fragten sich, ob es vielleicht eine Laune der Einbildung war, verursacht durch die Einsamkeit oder durch die Angst, die sie ergriff. Aber als sie wieder *die klagenden und tiefen Echos* hörten, ließen sie diesen Zweifel hinter sich; *sie kamen zum Schluss, wenn es sich nicht um einen furchterregenden Schatten handelte, war es ein notleidendes menschliches Geschöpf, das wehklagte*.]

2 Gonzalo de Céspedes y Meneses: Poema trágico del Español Gerardo, y desengaño del amor lascivo. Primera, y segunda parte. Madrid 1615, fol. 1^{r-v}.

Die Hirten der Vorlage entdecken die Quelle der Klagen nicht so schnell wie die Fischer des Imitators: Bei Fackellicht müssen sie sich im Dunklen einen Weg durch das Gestrüpp bahnen und stoßen schließlich auf einen „[...] casi difunto y desmayado joven, palida y amarilla la color del rostro, traspillados los dientes, eclipsados los ojos [...] con su sangriento humor teñidas las menudas y cercanas yervas [...]“ [„einen dem Tod nahen und ohnmächtigen jungen Mann, blass und gelb im Gesicht, die Zähne zerschlagen, die Augen verfinstert, [...] das Gras um ihn herum durch sein Blut gefärbt [...]“].³ Der anonyme Verfasser verkürzt und vereinfacht die Szene also erheblich, die Ausgangssituation seiner Narration bleibt aber im Wesentlichen die gleiche: ein Szenario der Erschütterung, der Desorientierung und des drohenden Unheils, wobei aufgrund ungeklärter Umstände das Leben eines unbekannten jungen Mannes am seidenen Faden hängt.

Die Übernahme des Incipits in *Angelia y Lucenrique* ist, soweit überschaubar, noch nie kommentiert worden – der derivative Charakter dieses Auftakts überrascht dennoch nicht. Obwohl er heutzutage kaum noch bekannt ist, glich der Erfolg des imitierten Textes, *Poema trágico del Español Gerardo, y desengaño del amor lascivo* (Madrid 1615), mit seinen zwölf Ausgaben jenem von *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, dem 1617 posthum erschienenen Roman des Miguel de Cervantes, der ihn als das eigene Meisterwerk schätzte.⁴ Dem Autor des *Gerardo*, dem aus Talavera stammenden, sich aber als Madrider gebenden Gonzalo Céspedes y Meneses (1585–1638), gelang es trotz bescheidener Familienverhältnisse und eines von ständigen Unglücken gezeichneten Lebens die begehrte Position des königlichen Chronisten zu erreichen – ein Erfolg, der selbst Lope de Vega verwehrt geblieben war.⁵

Hingegen ist der Roman *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, der die Anfangsszene des *Gerardo* so manifest imitiert, nur noch in zwei Manuskripten überliefert – eines davon unvollständig. Sein erster Herausgeber Antonio Cruz Casado datiert ihn aufgrund eines in der Erzählung vorkommenden Verweises auf die Verhandlungen zur Heirat des Charles Stuart mit Maria von Österreich, die schließlich Ferdinand von Ungarn heiratete, auf schätzungsweise 1623 und 1628. Über die Identität des Verfassers (der Verfasserin?) kann er anhand stilistischer

³ Céspedes y Meneses: *Gerardo* (Anm. 2), fol. 2^{r-v}.

⁴ Siehe Lucía Cucala Benítez: *Hacia una caracterización genérica de ‚El español Gerardo‘ de Céspedes y Meneses. Entre la novela bizantina y la ficción sentimental*. In: *Hesperia. Anuario de filología hispánica* 22.1 (2010), S. 49–65. Allein zwischen 1615 und 1628 wurde der Roman viermal gedruckt.

⁵ Siehe Gonzalo Céspedes y Meneses: *Historias peregrinas y ejemplares*. Hg. von Yves-René Fonquerne. Madrid 1970 (Clásicos Castalia 23), S. 10–27. Zu Lope s. z. B. Elisabeth Wright: *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philipp III, 1598–1621*. Lewisburg, London 2001.

und inhaltlicher Elemente nur vorsichtig anmerken, es handele sich womöglich um jemanden aus Kastilien, der Italien und Bayern gut kannte und wertschätzte, Affinitäten zum *conceptismo* zeigte und sich im Streit über das Schutzheiligtum Spaniens als Verfechter des Heiligen Jakobus positionierte – höchstwahrscheinlich handele es sich bei *Angelia y Lucenrique* um eine Jugendschrift.⁶

Beide Texte können im breiten Sinne als Abenteuer- oder auch als Liebes- und Abenteuerromane bezeichnet werden: *Angelia y Lucenrique* erzählt von einem jungen Liebespaar, das in einer Irrfahrt zwischen Italien, Frankreich, Deutschland, England, der Türkei, Armenien und Persien etliche Wechselfälle, Trennungen und Drangsale durchstehen muss, bevor es zur Heirat und zum glücklichen Ende kommt, als sich herausstellt, dass die Protagonist:innen jeweils Prinzessin von Armenien und Prinz von Bayern sind. Beim *Gerardo* liegt der Fokus auf den Schicksalsschlägen des gleichnamigen Protagonisten, eines spanischen Kleinadligen, dessen Irrfahrten weitestgehend auf die Iberische Halbinsel beschränkt bleiben. Dort verliebt er sich in vier Damen – wobei die Geschichte von der Dritten unter ihnen, Nise, die Erzählung dominiert. Sie ist jene, die er am Ende durch Zufall wiederfindet. Dennoch findet zum Schluss keine Heirat statt, da er der Geliebten den Eintritt in ein Kloster vorzieht, um die eigenen Sünden zu sühnen. In beiden Fällen weisen die bewegten Liebesgeschichten und der charakteristische Erzählbeginn *in medias res* auf einen Einfluss von Heliodors *Aithiopika* hin, die im sechzehnten Jahrhundert wiederentdeckt worden waren und zum expliziten oder impliziten Modell für zahlreiche Prosaerzählungen wurden.⁷

Während aber bereits seit der Wiederentdeckung des Manuskripts die Zuordnung von *Angelia y Lucenrique* zum Corpus der sogenannten *novelas bizantinas* (jener Werke also, die am Muster des hellenistischen Romans Heliodors und Achilleus Tatios' modelliert sind) letztlich unproblematisiert blieb, scheint ein ähnlicher Konsens bezüglich des *Gerardo* deutlich schwieriger zu erreichen zu sein. Als Argument gegen die Einordnung des Textes als *novela bizantina* werden vor allem beträchtliche Abweichungen vom üblichen hellenistischen Format auf

⁶ Siehe Antonio Cruz Casado: Problemas en torno a una obra narrativa inédita: 'Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique'. In: La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Hg. von Pablo Jauralde, Dolores Noguera, Alfonso Rey. London 1990, S. 153–160, hier S. 157–160.

⁷ Zur Rolle der ‚Aithiopika‘ für den spanischen Roman s. Javier González Rovira: La novela bizantina de la Edad de Oro. Madrid 1996, S. 13–100. Für Europa im Allgemeinen s. Margaret Doody: The True Story of the Novel. London 1996; Michael Reeve: The Re-Emergence of Ancient Novels in Western Europe, 1300–1810. In: The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel. Hg. von Tim Whitmarsh. Cambridge 2008, S. 282–298 sowie Christian Rivoletti, Stefan Seiber (Hg.): Heliodorus Redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen ‚Aithiopika‘-Rezeption der Frühen Neuzeit. Stuttgart 2018.

struktureller sowie inhaltlicher Ebene in Anschlag gebracht: Anstatt eines einzigen, keuschen Liebespaars weist die Handlung eine Mehrzahl von Liebesverhältnissen des Protagonisten auf, die teilweise in die leibliche Vereinigung münden. Zudem endet die Erzählung trotz Wiedervereinigung der Liebenden Gerardo und Nise nicht mit der Eheschließung, sondern mit dem Rückzug des Helden ins religiöse Leben, was dem gattungstypischen glücklichen Ende entgegensteht. Das unordentliche Leben und die Absage an die Liebe im *Gerardo*, der als Zusatztitel „desengaño del amor lascivo“ („Ernüchterung bzw. Enttäuschung der lüsternen Liebe“) trägt, indizieren einen bis in die Tiefenstruktur eingreifenden Einfluss anderer generischer Modelle wie der *reprobatio amoris* der *novela sentimental* oder der Schelmentaten der *picaresca*. Auch die Stimmen, die den Text auf die Tradition der *novela bizantina* zurückführen, erkennen im *Gerardo* eine Hybridisierung verschiedener Romanmuster.⁸

Die fast identische Anfangsszene verrät eine offenbar nicht nur aus heutiger Perspektive wahrgenommene Affinität der beiden Texte. Wie ist dann der generische Status des *Gerardo* aufzufassen – im Hinblick einerseits auf historische Sensibilitäten sowie andererseits von einem modernen Standpunkt betrachtet? Die Frage ist mit einer Reihe anderer Probleme um die Entstehung der Gattung des Romans verflochten. Der griechische Roman und allen voran die *Aithiopika* gelten als eine der wichtigsten Matrizen für die Gattung des Romans im Allgemeinen. Traditionell wird er mit einer idealisierenden bis eskapistischen Schreibweise as-

⁸ Zur Schwierigkeit der Gattungsbestimmung s. Jole Scuderi Ruggieri: Gonzalo de Céspedes y Meneses narratore. In: *Anales de la Universidad de Murcia* 17 (1959), S. 33–87; Elide Pittarello: Sulle tecniche narrative de ‚El español Gerardo‘ di Gonzalo de Céspedes y Meneses. In: *Rassegna Iberistica* 8 (1980), S. 3–46; Arsenio Pacheco Ransanz: ¿Cuál es el título de la obra? ¿Poema trágico del español Gerardo?, ‚Desengaño del amor lascivo‘ o ‚Discursos trágicos y ejemplares‘? In: *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Hg. von Marta Cristina Carbonell. Bd. 1. Barcelona 1989, S. 485–488. Verfechter des Heliodorischen Einflusses sind z. B. Ludwig Pfandl: *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*. Freiburg im Breisgau 1929, S. 261; Emilio Carilla: *La novela bizantina en España*. In: *Revista de filología española* 49.1 (1966), S. 275–287, hier S. 280; Fonquerne (Anm. 5) sowie Antonio Cruz Casado: *Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones*. In: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 18–23 agosto 1986. Hg. von Sebastian Neumeister. Berlin, Frankfurt am Main 1989, S. 425–431. Strikter Verneiner indes der einflussreiche González Rovira (Anm. 7), S. 52 f. bzw. 276. In jüngeren Zeiten steigt die Tendenz zur Einordnung des ‚Gerardo‘ in die hellenistische Tradition, wenn auch mit Einschränkungen und Verweisen auf einen generisch hybriden Charakter des Textes. S. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes: *La novela bizantina: de la antigüedad pagana al contrarreformismo cristiano*. In: *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*. Hg. von Javier Guijarro Ceballos, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes. Cáceres 2007, S. 114; Cucala Benítez (Anm. 4) sowie Julián González-Barrera: *Acerca de ‚El español Gerardo‘: notas a la fecha, emulación y agustinismo de una novela barroca*. In: *Hipogrifo* 8.2 (2020), S. 665–685.

soziiert, die er mit den *novelas de caballería* teile, die Cervantes im *Don Quijote* (1605–1615) bekanntermaßen parodierte. Zugleich aber lieferten eben die *Aithiopika* das Modell für *Persiles y Sigismunda*, der von Cervantes als Höhepunkt seiner (und insgesamt der spanischen) Romankunst konzipiert worden war und von dem auch *Angelia y Lucenrique* inspiriert zu sein scheint. Auch die Feststellung einer ‚Hybridität‘ des *Gerardo* mobilisiert Fundamentalthemen der Romangeschichte: die dem Roman oft zugeschriebene Qualität einer ‚hybriden Gattung par excellence‘; die Vorstellung einer Vermischung klar distinkter Genera (wie etwa die erwähnte *novela picaresca*, eine Gattung, die ihrerseits als entscheidend für die Entstehung des modernen Romans gilt); oder aber die eines noch undifferenzierten, a-generischen Zustandes der vormodernen fiktionalen Erzählprosa in Abwesenheit eines etablierten Gattungsbegriffs.

In diesem Kontext bieten die auffällig ähnlichen Incipits von *Angelia y Lucenrique* und *El español Gerardo* den Anlass für eine Fallstudie zur generischen Emergenz, denn der Extremfall der fast wortwörtlichen Wiederholung mit ihren Affinitäten und Differenzen veranschaulicht exemplarisch jene Iterationsprozesse, durch die generische Muster zugleich affirmiert, stabilisiert und immer wieder ausgehandelt werden. Die Abweichungen im Stil, in den Motiven sowie in der generischen Bezeichnung bei gleichzeitiger Übernahme von Stoff und Grundstruktur liefern wertvolle Hinweise für den Versuch, die Konturen einer emergenten Gattung wie dem Roman abzustecken, welche in der historischen Rekonstruktion dynamisch aufzufassen sind.⁹

Hierfür und angesichts der unübersichtlichen Lage bezüglich der historischen Gattungsbezeichnungen, die es zu diskutieren gilt, fokussiere ich mich im Folgenden auf die spanischen Abenteuerromane nach griechischem Muster. Dabei liegt der Schwerpunkt der Analyse auf den Anfangsszenen, deren Prominenz in den oben zitierten Texten so deutlich hervorsticht. Es zeigt sich, dass dort in konzentrierter Form Konstellationen von Elementen vorkommen, die rezeptionslenkend auf einen entscheidenden Komplex einstimmen: die *peregrinación* als Deplatzierung und Destitution. In unterschiedlichem Maße durchzieht dieser Komplex alle Adaptionen des hellenistischen Musters und darüber hinaus einige Texte, die signifikante Abweichungen vom Schema aufzeigen. Flankiert durch explizite Aussagen in den (Para-)Texten sowie durch Positionen aus der zeitgenössischen Dichtungstheorie liefert diese Beobachtung auf der Ebene der poetischen Textpraxis einen roten Faden, anhand dessen im Rhizom des frühneuzeitlichen Abenteuerromans

⁹ Für das Genre als Option im kommunikativen Handeln, die Reaktionsangebote bereitstellt und durch Iteration und Interaktion immer wieder ausgehandelt wird, s. John Frow: *Genre*. 2. Aufl. New York 2015, S. 14–23; Clive Thomson: Bakhtin's ‚Theory‘ of Genre. In: *Studies in Twentieth Century Literature* 9.1 (1984), S. 29–40.

das generische Profil der *novela helenizante* gegenüber jenem anderer Romangenera konturiert werden kann. Überdies können so im Hinblick auf damit verbundene Komplexe (wie dem Zusammenhang von Stand und Exotik, die Spannung zwischen Unterhaltung und Reflexion über Prekarität und die Beanspruchung generischer Dignität) spezifische Untersuchungsachsen verfolgt werden. Diese ermöglichen binnengenerische Differenzierungen, verdeutlichen Kontakt- sowie Divergenzpunkte mit anderen Genera und suggerieren zum Teil gar historische Entwicklungslinien des frühen europäischen Romans.¹⁰

2 *Novela? Bizantina?* Historische und literarhistorische Bezeichnungen

Der Streit um die generische Einordnung ist im Bereich der *bizantina*-Forschung kein Einzelfall: Wie den *Gerardo* betrafen ähnliche Debatten auch Lope de Vegas *El peregrino en su patria* oder Baltasar Graciáns *El Criticón*.¹¹ Dabei zeichnet sich eine Schwachstelle im Ansatz der bestehenden Studien ab, die sie freilich nicht daran hinderte, gewichtige und einflussreiche Ergebnisse zu liefern. Beeinflusst durch den von Marcelino Menéndez Pelayo eingeführten Begriff ‚novela bizantina‘ betrachtet die hispanistische Tradition die frühneuzeitlichen Werke als Aktualisierungen des griechischen Abenteuerromans: Die spanischsprachigen Texte gelten somit als *novela bizantina española*, *renacentista* oder *barroca*.¹² Mithin werden sie als Instantiationen einer Gattung aufgefasst; diese ist in ihrer Transhistorizität aber nicht gegeben und entsteht erst aus der rückblickenden Perspektive der Romanforschung als distinkt. Eine solche Auffassung privilegiert die generische Kontinuität und lässt den Hiatus, der durch die lange Nicht-Verfügbarkeit der Texte im lateinischen Europa entstand, sowie die Konstruktion der ‚Novität‘ der Texte, die im Kontext ihrer Wiederentdeckung und Verbreitung erfolgte, faktisch in

¹⁰ Zum Rhizom als Begriff zur Beschreibung der teilweise sich überschneidenden Netzwerke textueller Ähnlichkeitsrelationen, die historische Gattungen konstituieren, s. Klaus Hempfer: Literaturwissenschaft. Grundlagen einer systematischen Theorie. Stuttgart 2018, S. 207–212.

¹¹ Siehe González Rovira (Anm. 7), S. 203–215 bzw. 352–356. Teijeiro Fuentes (Anm. 8) erwähnt den *Criticón* ebenso wenig als Vertreter der Gattung.

¹² So die bei González Rovira (Anm. 7) vorgeschlagene Periodisierung. S. Marcelino Menéndez Pelayo: Orígenes de la novela. Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril. In: ders.: Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Hg. von Enrique Sánchez Reyes. Madrid 1943, Bd. 14, S. 70. Dazu Miguel Ángel Teijeiro Fuentes: Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos. In: Orígenes de la novela. Estudios. Hg. von Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander 2007, S. 261–277.

den Hintergrund rücken – nicht, weil die einschlägigen Studien die historischen Diskurse nicht ausreichend berücksichtigten, sondern weil sie die ihnen zugrundeliegende Gattungskonzeption nicht genügend reflektieren.¹³

In der Praxis führt der gattungstheoretische Hintergrund zu einer generischen Bestimmung der Texte anhand von Auflistungen von Merkmalen, wobei immer wieder ‚Hybridität‘ diagnostiziert wird, sobald ein Text – wie im Fall des *Gerardo* – dem strukturalistisch aufgefassten Gattungsschema nicht vollständig oder nicht ‚ausreichend‘ entspricht.¹⁴ Diese Hybriditätsdiagnose wird dann entweder auf eine aktive poetische Hybridisierung oder aber auf den prekären, changierenden Status einer im Entstehen begriffenen Gattung wie dem Roman zurückgeführt.¹⁵

Der Hinweis auf den emergenten Charakter des Romangenres ist einleuchtend und rückt den Fokus auf die Prozesshaftigkeit von Generizität, die im Fall historischer Emergenzphasen besonders auffällig wird. Die von der Forschung konstatierte ‚Hybridität‘ verweist meines Erachtens nicht auf eine programmatische Gattungsmischung, deren Ziel in der Normenverletzung und in der Verwirrung poetologischer Schemata bestünde, sondern vielmehr auf die Gefahr der Essenzialisierung, die jede historische Arbeit mit Gattungskategorien läuft und die eine besondere Reflexion über die eigenen, aus der Beobachterperspektive angewandten Begrifflichkeiten und ihrer Relationalität zum historischen Gegenstand erfordert. Es empfiehlt sich, die genannte Prozesshaftigkeit mit flexibleren

13 Hier will ich *nicht* behaupten, dass in der Produktion der fünf spätantiken Texte, die das Corpus des sog. griechischen oder hellenistischen Romans bilden, kein generisches Muster wirksam war: Überzeugend demontiert wurde die These der fehlenden Generizität der griechischen Romane von Simon Goldhill: Genre. In: Whitmarsh (Anm. 7), S. 185–200. Es geht mir indes darum, dass selbst in Abwesenheit eines Romanbegriffs die Rezeption des griechischen Romans *qua* ‚griechischer Roman‘ entscheidend durch seine frühneuzeitliche Diskursivierung geprägt wurde, die wiederum die Kategorien der modernen Forschung beeinflusste. S. hierzu Laurence Plazenet: Il était une fois ... le roman grec. In: La réception de l'ancien Roman. De la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique. Actes du colloque de Tours, 20–22 octobre 2011. Hg. von Cécile Bost Pouderon, Bernard Pouderon. Lyon 2015, S. 21–43.

14 Umgekehrt führt der schwer greifbare Charakter des emergenten Genres dazu, dass die Menge solcher Merkmale immer wieder erweitert wird, um dem Gegenstand Rechnung zu tragen. Vgl. die 378 Wörter in Anspruch nehmende Merkmalaufzählung beim eindrucksvollen Kartierungsversuch von Teijeiro Fuentes: Novela bizantina (Anm. 8), S. 111.

15 Der erste Fall etwa zum *Peregrino en su patria* bei Félix Lope de Vega y Carpio. El peregrino en su patria. Hg. von Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid 1973, S. 29–30. Der zweite bei Cúcala Benítez (Anm. 4), S. 62 bezüglich des *Gerardo*.

Kategorien zu begegnen, die sich immer auch in ihrem Verhältnis zu anderen Genera des narrativen Gattungsgefüges konstituieren.¹⁶

In diesem Sinne verwende ich für das nachträgliche Rekonstruktionsunternehmen anstatt des vorbelasteten Terminus *novela bizantina* den (ebenso wenig frühneuzeitlichen) Begriff der *novela helenizante*, der von José Bernardino Torres Guerra vorgeschlagen wurde und auf die frühneuzeitliche Produktion beschränkt ist. Neben Wertungsfreiheit und philologischer Genauigkeit bietet er den Vorzug, durch die Partizipform auf die aktive Aneignung und Transformation des Musters im Siglo de Oro und somit auf die historische Spezifik und Dynamik der Gattungsausprägung hinzuweisen, deren Historizität immer auch ein Moment der Kontinenz mit sich führt.¹⁷

Nun zur Besprechung des generischen Modells. Der in zehn Bücher gegliederte Prosaroman *Aithiopika* (ca. 3. Jh. u.Z.) des Heliodor von Emesa erzählt die Geschichte von Theagenes, einem jungen thessalischen Edelmann, und Charikleia, einer Priesterin von Artemis und lang verschollener Tochter des äthiopischen Königspaares, die von der eigenen Abstammung nichts ahnt. Bei den Pythischen Spielen verlieben sich die zwei auf den ersten Blick, verlassen Delphi und erreichen nach zahlreichen Umwegen in Ägypten und Irrfahrten im Mittelmeer sowie Trennungen und Wechselfällen den äthiopischen Hof, wo Charikleia ihren rechtmäßigen Platz erhält und den Geliebten heiraten kann. Nach dem Beginn *in medias res* wird die Vorgeschichte in

16 Zu den unterschiedlichen Optionen der frühneuzeitlichen Gattungsmischung s. Ulrich Schulz-Buschhaus: Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsniuellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ‚Barock‘. In: Epochen-schwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Ursula Link-Heer. Frankfurt a. M. 1985, S. 213–233. Für die essenzialistischen Implikate des Hybriditätsbegriffs s. etwa Martina Allen, Against ‚Hybridity‘ in Genre Studies: Blending as an Alternative Approach to Generic Experimentation. In: Trespassing Journal: an online journal of trespassing art, science, and philosophy 2 (2013), S. 3–21. Die Reflexion über die Relationalität von ‚alt‘ und ‚neu‘ gehört programmatisch zur Arbeit der Forschungsgruppe, in deren Rahmen diese Arbeit entstanden ist: S. spezifisch zur Hybridität David Nelting: ... formar modelli nuovi ... Marinos Poetik des ‚Neuen‘ und die Amalgamierung des ‚Alten‘. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe. In: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 5 (2017) http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305—Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf (1.11.2023) sowie in puncto Gattungen die Einleitung zum vorliegenden Band.

17 Siehe José Bernardino Torres Guerra: ¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado. In: Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang. Hg. von Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz, Carmen Saralegui. Pamplona 2009, S. 567–574. Für das Gattungscorpus beziehe ich mich auf die Vorschläge von González Rovira (Anm. 7) und Teijeiro Fuentes: *Novela bizantina* (Anm. 8).

den Büchern 2–5 vom Priester Kalasiris erzählt, der den Protagonist:innen hilft, ihre Vergangenheit, ihr Schicksal und selbst ihre Liebe zu verstehen.

Als jüngster unter den griechischen Romanen teilen die *Aithiopika* das generische Erzählschema mit den vier weiteren Exemplaren der Gattung, die uns erhalten sind. In seiner berühmten chronotopischen Analyse hat Michail Bachtin das Erzählschema als die Geschichte zweier Biographien beschrieben, die durch das Eingreifen der Liebe in eine „Abenteuerzeit“ geraten, die von der sich in der Akkumulation plötzlicher Vorkommnisse ausdrückenden Macht des Zufalls dominiert sei. In dieser Zeit halten die Liebenden einander die Treue und bewahren trotz der erschütternden Ereignisse die eigene Tugend und Identität bis zur Restauration der Ordnung im glücklichen Ausgang. Demnach hinterlassen die Abenteuer keine Spur an den Protagonist:innen, die unverändert aus der Abenteuerzeit hervorgehen.¹⁸ Neben der selten expliziten Thematisierung einer Filiation aus Heliodor oder Achilles Tatios orientiert sich die *bizantina*-Forschung im Grunde an diesem Schema der Irrfahrten zweier Liebender; hinzu kommen andere motivische oder formale Merkmale, insbesondere der von den *Aithiopika* übernommene *ordo artificialis* mit abruptem Erzählbeginn in voranschreitender Handlung.¹⁹

Die komplexe Handlungsführung, die an die *Odysee* erinnert, war in der Tat das vielleicht größte Faszinationselement des Werkes für das rinascimentale Publikum und einer der Gründe für die rasche Proklamation Heliodors als Musterautor gegenüber den zur gleichen Zeit wiederentdeckten Tatios und Longos.²⁰ Dem westlichen, lateinischsprachigen Teil Europas blieben die *Aithiopika* weitgehend unbekannt, bis sie im Gefolge der Schlacht von Mohács 1526 wieder als Gesamttext auftauchten und 1534 in Basel erstmalig gedruckt wurden.²¹ Die allererste Übersetzung erfolgte 1547 durch Jacques Amyot mit dem Französischen als Zielsprache, gefolgt von Übersetzungen ins Lateinische und in andere Volkssprachen. Für Spanien waren vor allem die anonyme Übersetzung aus dem Französischen von 1554 sowie die 1587 von Francisco De Mena realisierte von Bedeutung, der sich explizit von seinem Vorgänger absetzte, faktisch jedoch stark an die französi-

18 Siehe Michail Bachtin: Chronotopos. Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Frankfurt am Main 2008, S. 9–36. Kritisch dazu die Beiträge in Robert Bracht Branham (Hg.): The Bakhtin Circle and Ancient Narrative. Groningen 2005. Wiederaufgegriffen wurde dieses Beschreibungsmodell in den Studien zur *bizantina* von José Lara Garrido: ‚El peregrino en su patria‘ de Lope de Vega desde la poética del romance griego. In: Lope en 1604. Hg. von Alberto Blecua, Guillermo Serés. Lleida 2004, S. 95–122 sowie von Emilia Inés Deffis de Calvo: Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII. Pamplona 1999.

19 Eine gute Zusammenfassung der Kriterien bei Cucala Benítez (Anm. 4), S. 59.

20 Siehe González Rovira (Anm. 7), S. 23–44 zur Tatios-Rezeption und Plazenet (Anm. 13), S. 29–36 zur Kanonisierung Heliodors.

21 Siehe den Beitrag von Anita Traninger in diesem Band.

sche Variante angelehnt war. Beide Versionen wurden zwischen 1563 und 1616 mehrfach neu gedruckt.²²

Bezüglich der generischen Zuordnung des Werkes bestand im sechzehnten Jahrhundert keine Einigkeit: Als Nacherzählung nirgends attestierter Ereignisse konnten die *Aithiopika* nicht als Geschichtsschreibung eingestuft werden (und das geschah auch nicht), während sie als lange Narration in Prosa den aristotelischen dichterischen Grundkategorien des Epos und des Dramas nicht unmittelbar entsprechen konnten. Ihr erster ‚Popularisator‘ Amyot versah den Text im Titel mit der neutralen Bezeichnung „Histoire“, ‚Geschichte‘. In seinem auch in der ersten spanischen Version mitübersetzten Prolog merkte er einige Parallelen des Textes zum Epos und insbesondere zur *Odysee* an, präsentierte aber zugleich das Werk aufgrund des nicht heroischen Themas als eine erfundene „fable“, die primär der anspruchslosen Erholung diene:

Ce n'est qu'une fable, à laquelle encore default [...] la grandeur, à cause que les contes [...] ne meritoient pas à l'avanture d'estre leuz, si ce n'estoit ou pour divertir quelque ennuy, ou pour en avoir puis apres l'entendement plus delivre & mieux dispos à faire & à lire autres choses meilleures [...].²³

[Es ist nur eine Fabel, der zudem [...] die Größe fehlt, sodass deren Erzählungen [...] es nicht verdienen würden, gelesen zu werden, wenn nicht, um Kummer oder Langeweile zu vertreiben, oder um danach einen freieren und zu besseren Lektüren und Taten bereiten Verstand zu haben [...].

So erfolgte bereits in der ersten gedruckten Übersetzung eine Charakterisierung der *Aithiopika* als Unterhaltungsliteratur; knapp über hundert Jahre später wird sie Charles Sorel als Gründungstext der Gattung des *roman* bezeichnen.²⁴ In der Tat besteht in der Forschung ein breiter Konsens darüber, dass Heliodor als ‚antikem‘ Autor historisch die legitimierende Rolle eines Modells für die bis dahin ‚azephale‘ und tendenziell verschmähte fiktionale Erzählprosa zukam. Freilich liegt es nahe, dass im Horizont der frühneuzeitlichen Rezipient:innen eine der wichtigsten, impliziten Vergleichsgrößen für die abwechslungsreichen Abenteuer

²² Siehe hierzu González Rovira (Anm. 7), S. 20–23 sowie Heliodor von Emesa: *Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea*. Übersetzt von Fernando de Mena. Hg. von Francisco López-Estrada. Madrid 1954, S. vii–liv.

²³ Heliodor von Emesa: *L'histoire æthiopique d'Heliodore, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et Chariclea Aethiopienne*. Übers. von Jacques Amyot. Lyon, Paris 1547, fol. Aiiij^{r-v}.

²⁴ Siehe Charles Sorel: *La Bibliothèque Française ou la Choix et l'examen des Livres François qui traitent de l'Eloquence, de la Philosophie, de la Dévotion et de la Conduite des Mœurs*, Paris: La Compagnie des Libraires 1664, S. 163. S. auch Pierre-Daniel Huet: *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*. Hg. von Fabienne Gégou. Paris 2005.

des Theagenes und der Charikleia jene Ritterromane darstellten, die gerade in ihrer spanischen Prosaform durch die Möglichkeiten des massenhaften Drucks eine Blütezeit erlebten.²⁵

Dennoch wurden die griechischen Romane im poetologischen Diskurs der Zeit und bis Sorel, Huet oder Claude de Saumaise (Vorwort zu *Erotikon Achilleo Tatiou*, 1640) in der Regel *nicht* in Zusammenhang mit der Gattung des Romans gebracht – womöglich, weil die Kategorie des ‚neuartigen‘ *romanzo* schlecht für die Bezeichnung der Produktion antiker Autoren taugen konnte.²⁶ Die Tendenz ist vielmehr, die *Aithiopika* als Beispiel für die Möglichkeit eines epischen Poems in Prosa zu betrachten, was den Status des Werkes nobilitiert. So erwähnt Torquato Tasso die *Aithiopika* etwas beiläufig in seinen *Discorsi del poema eroico* (1594) als Heldenepos mit Liebesthema, während sein spanischer Schüler Alonso López Pinciano mehrfach ihren Charakter als „poema sin metro“ und „obra heroyca“ [„Gedicht ohne Versmaß“ und „heroisches Werk“] mit erfundender Handlung, Liebesthematik und glücklichem Ende betont:²⁷ „De Heliodoro no ay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escripto“ [„es ist nicht daran zu zweifeln dass Heliodor ein Dichter ist, und einer der besten Epiker, die bisher geschrieben haben“].²⁸

In einem ähnlichen Oszillationsfeld von Epos, Unterhaltung und Historie bewegen sich die *novelas helenizantes*, wenn es um ihren generischen Status geht. Lope de Vegas *El peregrino en su patria* (1604), der als erster spanischsprachiger Text das Heliodorische Muster samt der verschachtelten Erzählstruktur wieder aufgreift, trägt keine generische Bezeichnung und erwähnt auch nirgends die *Aithiopika*. Der Erzähler betont vielmehr die Wahrhaftigkeit des von ihm Berichteten und stilisiert sich als Bekannter des Protagonisten, als Augenzeuge sowie als „poeta histórico“ [„historischer Dichter“]; zugleich bezieht er die Vergleichsreferenzen für seine Geschichte mit Homer und Vergil primär aus dem Heldenepos.²⁹ Cervantes, der die berühmteste *novela helenizante* hervorgebracht hat sowie einer der wenigen

25 Siehe z. B. Marc Fumaroli: Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel. In: *Renaissance Quarterly* 38.1 (1985), S. 22–40; González Rovira (Anm. 7), S. 13–19; Barbara Fuchs: *Romance*. London, New York 2004 (New Critical Idiom), S. 99–103.

26 Siehe Guido Arbizzoni: Die ‚Aithiopika‘ im italienischen Roman des 17. Jahrhunderts. In: Rivolletti, Seeber (Hg.) (Anm. 7), S. 93–110.

27 Siehe z. B. Alonso López Pinciano: *Philosophía antigua poética*. Hg. von Alfredo Carballo Picazo. Madrid 1953, Bd. 2, Ep. 6, S. 184; Bd. 3, Ep. 9, S. 28; Ep. 11, S. 155, 167, 180, 193–194, 206.

28 López Pinciano (Anm. 27), Bd. 3, Ep. 11, S. 167.

29 Siehe Félix Lope de Vega y Carpio: *El peregrino en su patria*. Hg. von Julián González-Barrera. Madrid 2016 (Cátedra Letras Hispánicas 774), S. 356, 611, 644 für die Zeugenschaft; S. 475–477 für die Inanspruchnahme des Status der historischen Dichtung; ebd. und S. 510 für die Vergleiche mit *Odysee* und *Aeneis*.

im Corpus ist, die explizit Bezug auf Heliodor nehmen, folgt der Amyot-Tradition und bezeichnet seinen *Persiles y Sigismunda*, den er als „libro de entretenimiento“ [„Unterhaltungsbuch“] beschreibt, als „Historia setentrional“ [„nördliche Geschichte“] – ein Gegenstück zur *Histoire éthiopique*.³⁰ Mehrere der *novelas helenizantes*, die im Kielwasser des cervantinischen Erfolgs entstehen, tragen im Titel ebenso die Bezeichnung „Historia“: *Hipólito y Aminta* (1627), *Eustorgio y Clorilene* (1629), *Semprilis y Genorodano* (1629), bis hin zu *Lisseno y Fenissa* (1701).

Eine Variation bietet Cosme Gómez Tejada de los Reyes mit seinem *León Prodigioso* (1634), der im Titel den Zusatz „Apología moral provechosa y entretenida“ [„nützliche und unterhaltsame Sammlung von *apólogos*, i. e. Lehrfabeln“] trägt. Eine weitere Abwandlung bietet der *Gerardo*: Im vollständigen Titel lautet die Bezeichnung „Poema trágico“ [„tragisches Gedicht“]. Ähnlich wie bei Amyot preist Francisco de Avalo y Orozco in der den *Gerardo* begleitenden Lobrede die gekonnte und normenkonforme Mischung von attestierter *historia* und erdichteter *fabula* und verweist auf Heliodor als mustergültigen Prosadichter:

Abrazase también la fabula con la historia, con maravillosa disposición y hermosura, guardando lo que dice Aristóteles, que la tragedia ha de tener alguna historia: pero que su anima ha de ser la fabula [...] no consiste la esencia del poema en que se escriba su invención en verso, o en prosa, pues poema es muy estimado, Teagenes y Clariquea, y le escribió Heliodoro en prosa, como don Gonzalo a su Gerardo [...].³¹

[Auch ist die Fabel mit der Geschichte verwoben, mit wundervoller Disposition und Schönheit, und beachtet was Aristoteles sagt, nämlich, dass die Tragödie etwas von der Geschichte aufweisen muss, ihre Seele jedoch in der Fabel besteht; [...] das Wesen der Dichtung besteht nicht darin, dass das Erdichtete in Vers oder Prosa geschrieben wird, denn *Theagenes und Charikleia* ist ein sehr geschätztes Gedicht, und Heliodor schrieb es in Prosa, wie Herr Gonzalo seinen *Gerardo* (...).]

Im Panorama der Gattungsbezeichnungen kommt indes der Begriff der *novela* auffällig selten vor. Neben dem Untertitel von *Angelia y Lucenrique* – von dem wir nicht wissen, ob es sich um eine 1645 hinzugefügte Bezeichnung handelt – ist er nur in Gómez de Tejadas spätem *Entendimiento y verdad* (1673) zu finden.

Sebastián de Covarrubias' *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) definierte die *novela* als „Patraña para entretener los oyentes“ [„Mär, um die Zuhö-

³⁰ Siehe Miguel de Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares*. Hg. von Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid 1982 (Clásicos Castalia 122), Bd. 1, S. 65 sowie die „Dedicatoria al Conde de Lemos“ bei Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote de la Mancha*. Bd. 2. Hg. von John Jay Allen. Madrid 2007 (Cátedra Letras Hispánicas 101), S. 30.

³¹ Céspedes: *Gerardo* (Anm. 2), fol. 2^v; Vgl. Amyot bei Heliodor (Anm. 21), fol. [Aij]^v–[Aij]^f, der Erzählungen wie die *Aithiopika* als „contes fabuleux en forme d'histoire“ bezeichnet.

renden zu unterhalten“] und assoziierte sie mit einer ‚niedrigen‘ Sprechsituation der Oralität, der Unterhaltung und des privaten Raums.³² Cervantes hatte den Terminus für seine Novellensammlung *Novelas ejemplares* (1615) gewählt und damit – unter teilweiser Ausblendung existierender Sammlungen wie Juan de Timonedas *Patrañuelo* (1567) – eine Rolle als Traditionsstifter beansprucht: „[...] yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas estrangeras“ [„ich bin der Erste, der in kastilischer Sprache *novelas* geschrieben hat, denn die vielen, die auf Spanisch gedruckt zirkulieren, sind alle aus Fremdsprachen übersetzt“].³³ Da sich der Terminus *novela* nicht auf die zahlreichen *libros de caballerías* beziehen kann – auf die in Prosa verfassten Ritterromane also, deren Originale sehr wohl in spanischer Sprache erschienen waren –, muss er in Cervantes’ Diktion offenbar Novellen nach italienischer Art oder jedenfalls Kurzgeschichten bezeichnen: Er wird auch nicht für *Persiles y Sigismunda* verwendet.

In Reaktion auf die Behauptung seines Rivalen Cervantes, die er zu diskreditieren versucht, setzt Lope indes die *novelas* mit den Ritterromanen gleich, lehnt die Bezeichnung für die eigene Prosaproduktion – darunter den *Peregrino* – jedoch ab:

[...] que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo [...].³⁴

32 Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid 1611, fol. 565^r. Vgl. die etymologische Herleitung des ‚patraña‘-Begriffs im Zusammenhang mit der Reproduktionsarbeit bei Covarrubias: *Tesoro*, fol. 135^v: „[...] dijose a patribus, porque son cuentos oídos de padres a hijos para entretenerse“ [„man sagte ‚a patribus‘, denn es handelt sich um Erzählungen der Vater an die Kinder um sie zu unterhalten“].

33 Cervantes: *Novelas* (Anm. 29), Bd. 1, S. 64 f. Der Novitätscharakter liegt in der cervantinischen Novellenpoetik, die den Fokus von der direkten Exemplarität der spanischen Übersetzungssammlungen auf eine ‚modernisierte‘ Version der mittelalterlichen Eutrapelie-Tradition verschiebt, wie sie auch in Amyots Prolog zu den *Aithiopika* zu finden ist. S. Enrica Zanin: Cervantes, i novellieri e la finalità delle novelle. Dall’utilità all’eutrapelia. In: *eHumanista* 6 (2017), S. 183–196.

34 Félix Lope de Vega y Carpio: *Novelas a Marcia Leonarda*. Hg. von Antonio Carreño. Madrid 2002 (*Cátedra Letras Hispánicas* 487), S. 103 (Kursiv im Original). S. auch ebd., S. 105 f.: „En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas ‚cuentos‘. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano ‚caballerías‘“ [„In einer Zeit, die weniger klug als die jetzige war, aber reicher an weisen Männern, nannte man die ‚novelas‘ ‚cuentos‘ [Erzählungen]. Diese kannte man auswendig, und ich erinnere mich nicht daran, sie jemals geschrieben gesehen zu haben, denn ihre Erdichtungen ließen sich auf eine Art Bücher reduzieren, die Geschichten ähnelten und in reiner kastilischer Sprache ‚caballerías‘, ‚Ritterromane‘, hießen“].

[...] eine *novela* zu schreiben, ist für mich ein Neues gewesen, denn obwohl es stimmt, dass in der *Arcadia* und im *Peregrino* etwas von diesem Genre und Stil vorkommt, die Italiener und Franzosen mehr gebrauchen als Spanier, handelt es sich trotz allem um einen großen Unterschied und um eine bescheidenere Art zu schreiben (...).]

Freilich unterscheidet im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert der Begriff ‚novela‘, der im heutigen Spanischen den Roman bezeichnet, sich nicht eindeutig von der Novelle, weil die generischen Konturen im Entstehen begriffen sind.³⁵ Im Rahmen der Texttradition der *novela helenizante* erscheint er jedoch, wenn nicht entschieden negativ konnotiert, zumindest durch einen bescheideneren literarischen Status und eine Assoziation mit den weniger edlen Aspekten der poetischen Erfindung gekennzeichnet. Bei *Entedimiento y Verdad* wird er beispielsweise als „Novela, o Comedia, o Historia de amores profanos“ [„*Novela*, oder Komödie, oder Geschichte über profane Liebe“] in einem klaren Zusammenhang mit dem Komischen und der weltlichen Liebe präsentiert – obwohl die Figuren adlig sind, die dezidiert allegorische Erzählung zum Transzendenten tendiert und der Ausgang zumindest auf den ersten Blick unglücklich wirkt.³⁶

Interessant wird der Zusammenhang zwischen manchen gattungstypischen Konstellationen der *helenizante* und dem *novela*-Begriff schließlich in einem Text, der als solcher nicht der Struktur des hellenistischen Romans folgt: *Escarmientos de Jacinto* von Francisco Jacinto Funes de Villalpando (1645), von dem später wieder die Rede sein wird. Dort erzählt der Protagonist Jacinto auf einer Schiffsreise eine (als solche bezeichnete) *novela* nach, die im ‚exotischen‘ Raum Griechenlands stattfindet. Die metadiegetische Erzählung beginnt *medias in res*, als ihr Protagonist Fausto ein der Sturzsee ausgeliefertes Bötchen sieht, worin Florinda, Prinzessin von Negroponte, in Ohnmacht gefallen ist. Gefesselt durch die Erzählung vergessen Jacinto und seine Zuhörenden, auf die eigene Navigation zu achten und werden selbst von einem Sturm überrascht, mit großer Gefahr für die Fahrt, die mit dem Schiffbruch auf die algerische Küste zu enden droht.³⁷ Als der Sturm vorbeizieht und bevor Jacinto die Erzählung der *novela* wiederaufnimmt, bemerkt er mit nahezu metaleptischer Ironie:

Repetidas gracias [...] debemos dar à Dios, pues no solo nos ha librado de tormenta tan grande, sino de la esclavitud penosa, que presumimos en Argel. Dichosa mil vezes la pluma, que se destina para escribir los sucessos de alguno de nosotros (que yà podría aver quien

35 S. Isabel Colón Calderón: *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid 2001. Zur modernen Begriffsgeschichte s. auch Ángeles Ezama Gil: Algunos datos para la historia del término ‚novela corta‘ en la literatura española de fines de siglo. In: *Revista de Literatura* 55 (1993), S. 141–148.

36 Siehe González Rovira (Anm. 7), S. 373–389.

37 Francisco Jacinto Funes de Villalpando (Fabio Clemente): *Escarmientos de Jacinto*. Zaragoza 1645, S. 258–288.

mereciesse historia) i ha sido felicidad de los que lo han de leer, aver escapado de los galanteos que le esperavan con Xarifa, hermana de Hali, comunicándose por una cautiva, por cuyo medio una noche se avia Xarifa de huir; con otras cosas semejantes, de que se libran tan pocos libros deste genero.³⁸

[Mehrfach sollen wir Gott danken, denn er hat uns nicht nur von solch einem Sturm, sondern auch von der Gefangenschaft befreit, die wir in Algiers erwartet hatten. Oh tausendmal glücklich die Feder, die die Begebenheiten mancher unter uns schreiben wird (denn es könnte sein, dass manche wohl berichtswürdig sind)! Und glücklich auch jene, die sie lesen werden, denn sie wurden vor der Erzählung über die Schmeicheleien mit Xarifa, Schwester des Hali, verschont, die eine christliche Gefangene unterstützt und die in eine nächtliche Flucht mit der Xarifa münden mussten – und derartiges mehr, worauf die wenigsten solcher Bücher verzichten zu können scheinen.]

Erkennbar ist hier das Muster der *novela morisca*, also der Erzählung über Gefangenschaft unter den sogenannten ‚Mauren‘, das auch im *Quijote* in der Erzählung des *Capitán cautivo* sowie in Lopes *Peregrino* vorkommt.³⁹ In Funes de Villalpandos Bemerkung stehen also die *novelas*, die Motive aus der *morisca*, der *helenizante* sowie der *caballerías* vereinen, für Abenteuererzählungen im Allgemeinen, verstanden als ein klischeehaftes Genre der Unwahrscheinlichkeit und der Idealisierung, die für die Rezipierenden zugleich das Risiko bergen, die Gefahren der Welt in Vergessenheit geraten zu lassen. In fast quijotischen Zügen konfrontiert er die eskapistische Macht solcher imaginativer Texte mit den harten Realitäten des ‚echten‘ Lebens, denen seine *Escarmientos* nun besser gerecht werden sollen.

3 Abrupte Einstiege, fremde Geschichten und die Erzählung der Destitution

Inmitten der terminologischen Gemengelage des frühen siebzehnten Jahrhunderts, in der ‚novela‘ auf ein ganzes Spektrum von Texten angewandt werden konnte – von einer an einer bestimmten italienischen Tradition inspirierten Kurzform über die Ritterromane hin bis zu Abenteuererzählungen –, scheinen Novellenschreiber wie Cervantes, Lope und Céspedes y Meneses (*Historias peregrinas y ejemplares*, 1623) nicht darauf erpicht, ihre an Heliodor modellierten Abenteuerromane gleichermaßen als *novelas* zu bezeichnen. Zugleich scheuen sich spätere Autoren wie Gómez de Tejasdas oder der anonyme Verfasser von *Angelia y Lucenrique* (beziehungsweise die

³⁸ Funes de Villalpando: Jacinto (Anm. 36), S. 272–273.

³⁹ Zum Begriff des ‚moro‘ als (rassifizierende und alteritätsstiftende) Konstruktion, s. z. B. Christian Grünagel: Das Maurenbild im Werk von Cervantes. Heidelberg 2010, S. 3–7.

Person, die Manuskript kopierte) nicht davor, die eigenen *novelas helenizantes* doch mit dem Terminus zu versehen. Wiederum andere, wie Funes de Villalpando, setzen den Begriff mit ‚unseriösem‘ Erzählen gleich und bringen ihn gegen eine Kategorie von Texten in Stellung, denen offenbar manche charakteristischen Merkmale gemeinsam sind – sie implizieren mithin eine Absetzung der eigenen, immerhin ebenso ‚abenteuerlich‘ gestalteten Romane.

Sturm, Schiffbruch, ein abrupter Einstieg, Liebe und Unbilden figurieren dabei prominent in dem Erzählrahmen, in dem Funes die Welt der *novelas* sowohl intra- als auch metadiegetisch evoziert. In der Tat prägt eine solche Konstellation bereits die *Aithiopika*, und zwar ganz besonders an einer Schlüsselstelle, die von Anfang an die Aufmerksamkeit der frühneuzeitlichen Kommentatoren auf sich gezogen hatte: am Erzählbeginn. Die Anschlussfähigkeit des Textes an die Tradition des Epos, auf die oben im Zusammenhang mit dem *Gerardo* hingewiesen wurde, wurde mitunter durch die verschachtelte Handlungsführung mit abruptem Anfang bei voranschreitender Handlung erzeugt, die an die erzähltechnische Kunst von Homer und Vergil erinnerte, wie López Pinciano in seiner *Philosophia Antigua Poética* (1596) erläutert:

Como la obra heroyca es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leyda; y es assí que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente desseosso de encontrar con el principio, en el qual se halla al medio libro, y que, auiendo passado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado. [...] Heliodoro guardó esso más que ningún otro poeta, porque Homero no lo guardó con esse rigor, a lo menos en la Iliada, ni aun en la Vlysea si bien se mira; y, si miramos a Virgilio, tampoco [...].⁴⁰

[Da das heldenepische Werk umfangreich ist, braucht es einen Kunstgriff, damit es besser zu lesen ist. Wenn also der Dichter von der Mitte der Handlung [zu erzählen] beginnt, empfindet der Zuhörer Lust, sie zu ihrem Anfang zurückzuverfolgen, den er aber erst inmitten des Werkes erreicht. Somit hat er mittlerweile eine Hälfte des Buches hinter sich, und der Rest lässt sich ohne große Mühe zu Ende lesen [...]. Dies beachtete Heliodor besser als jeder andere Dichter, denn Homer war in der Hinsicht nicht so konsequent, zumindest in der *Ilias* nicht, und nach genauerer Betrachtung auch in der *Odyssee* nicht. Und wenn man auf Vergil schaut, auch er nicht [...].]

Der poetische Mehrwert des abrupten Einstiegs erschöpft sich also nicht im bloßen Verweis auf die *Odyssee* und auch nicht in der Anknüpfung an das horazische Prinzip, man solle *in medias res* anfangen und somit sofort auf den Punkt gehen, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen.⁴¹ Über das Autoritätsprinzip hinaus wird die Erzählkunst Heliodors (und mit ihr das Potenzial

⁴⁰ López Pinciano (Anm. 26), Bd. 3, Ep. 11, S. 206 f.

⁴¹ Siehe Horaz: Epistula ad Pisones/Ars poetica, V. 140–150.

des Musters) rezeptionstheoretisch begründet: Der Erzähler der *Aithiopika* sei deshalb bewundernswürdig und nachahmenswert, weil er mit dem Einstieg in der Mitte des Geschehens die Spannung nicht nur zu erwecken, sondern auch aufrechtzuerhalten wisse.

In der Tat ist die Eingangssequenz der *Aithiopika* durch Rätselhaftigkeit geprägt. Bei Tagesanbruch erreicht eine Räuberbande den Küstenstreifen beim Heraklesarm des Nildeltas und betrachtet verblüfft eine frappierende Szene: Ein Schiff hat dort (ordnungsgemäß) angelegt und Bankettische bedecken den Strand, wo offenbar ein Festschmaus gefeiert worden ist. Dennoch hat dies allem Anschein nach in eine Schlacht gemündet, denn überall sind Leichen und Sterbende zu sehen. Inmitten des Massakers befinden sich die noch unbenannten, aber ausführlich beschriebenen Protagonist:innen: eine berückend schöne junge Frau, die einen ebenso schönen, blutbefleckten und dem Tode nahen jungen Mann in den Armen hält. Nichts weist darauf hin, wie die außergewöhnliche Situation entstehen konnte. Durch die interne Fokalisierung auf die fassungslose Räuberbande verfolgt der Text den Prozess der Mutmaßung darüber, welche Ursachen die Szene haben mag, bis die desorientierten Räuber von einer zweiten Gruppe Banditen verjagt werden, die selbstverständlich annehmen, die erste Bande sei für das Gemetzel verantwortlich. Sie eignen sich die Beute an, nehmen das Paar gefangen und führen es weg. Fiktionsintern wird die Frage mithin vorübergehend abgeschlossen; für die Leser:innen bleibt das Rätsel indes unaufgelöst, während der Text nicht mit der Klärung der Vorgeschichte, sondern mit der Erzählung der weiteren Schicksale der Protagonist:innen fortfährt.

Während die horazische Aufforderung, *in medias res* anzufangen, im Einklang mit der Aristotelischen *Poetik* die notwendige Selektion eines klar umgrenzten Handlungsstoffes mit Anfang, Mitte und Ende aus einem Fundus an bekannten Geschichten postuliert, der dann sofort und prägnant anvisiert werden soll, operiert der heliodorische Erzähleinstieg gerade *nicht* mit der deutlichen Referenz auf bekanntes Geschehen. Die obskure, nicht attestierte Geschichte der Individuen Theagenes und Charikleia ist somit Neuland und bietet die Möglichkeit, die Neugier der Leserschaft anzustacheln. Die Spannungserzeugung funktioniert umso effektiver, wenn die Erzählung nicht von Anfang an auf den Kern des Stoffes geht, sondern Erwartungen auf seine Enthüllung weckt und sie nur allmählich erfüllt. Diese listige erzählerische Lösung des Heliodor verdient bei Lope gar einen eigenen Namen und wird nicht als *in medias res* bezeichnet, sondern als „artificio griego“ [„griechischer Kunstgriff“].⁴² Dieser greift auch bei *Gerardo* und *Angelia y Lucenri-*

42 Siehe Félix Lope de Vega y Carpio: *La dama boba*. Hg. von Diego Marín. Madrid 1981 (Cátedra Letras Hispánicas 50), V. 279–292: Der Erzählbeginn, so Lope, „no se da a entender / con el artifi-

que: In beiden Szenen beginnt der Spannungsaufbau mit dem mysteriösen akustischen Hinweis auf den verletzten jungen Mann, den die anderen Figuren entschlüsseln und zurückverfolgen müssen, wobei sie auch Vermutungen über die Quelle der Klagen anstellen und in ihrer Suche (zumindest im Fall der *Gerardo*) behindert werden – ein Prozess der Ermittlung, der den Rezipient:innen ein mögliches Reaktionsverhalten vorlegt.

In der Anfangsszene der *Aithiopika* schwingt zudem ein weiterer Aspekt mit, der nicht zum Gegenstand der frühneuzeitlichen poetologischen Reflexion wurde und dennoch in den spanischen Aneignungen konsequent wiederzufinden ist – ja zu einem gewichtigen Charakteristikum der Gattung werden musste. Die Erkundung der Strandszene, die die Räuber unternehmen, führt zu einem Schlüsselement: zum Liebespaar in größter Notlage, also zu nichts anderem als zu den Protagonist:innen des Werkes. In dieser Hinsicht geht Heliodor doch bereits in der Anfangssequenz ‚auf den Punkt‘, *in medias res*, indem diese den thematischen Kern des Romans vermittelt. Dies geschieht nicht nur durch den Auftritt der Protagonist:innen, sondern durch die gesamte Gestaltung der Szene. Der Strand wird zur Kulisse verschiedener und verschränkter Schwellensituationen: zwischen der Sicherheit des Festlands und der Unvorhersehbarkeit des Meeres, zwischen der ruhigen Schönheit der Morgenstunde und dem Ausmaß des Massakers, zwischen Leben und Tod, gegen den der junge Mann kämpft. Die widersprüchlichen Indizien des seltsamen Banketts, das in ein Gemetzel gemündet hat, deuten auf keine nachvollziehbare Ursache, sondern vielmehr auf die numinose Allmacht der Kontingenz hin (*daimon* im Original, *fortuna* in der spanischen Übersetzung), die jederzeit droht, das prekäre Glück ins Desaströse zu wenden. So kündigt die Anfangsszene das Leitmotiv der Wechselfälle und Schicksalsschläge an, das den griechischen Roman ausmacht, und zeigt zugleich in Gestalt der Charikleia, wie die Liebe der Protagonist:innen selbst unter den widrigsten Umständen standhält.

Im Erzählbeginn der *Aithiopika* verbinden sich also ein erzähltechnischer und ein thematischer Aspekt: Der ausgelieferte Zustand der Figuren und die Abruptheit der Schicksalswendungen korrelieren mit der Desorientierung, die die Leser:innen erfahren, wenn sie mit der rätselhaften Szene konfrontiert werden – denn bevor irgendwelche Klarheit geschaffen wird, bevor die Held:innen irgendeine Form von Ruhe erfahren können, kommt es sofort und erbarmungslos zum nächsten Ereignis und zur nächsten Drangsal. Nach dem gleichen Schema verfahren auch der *Gerardo* und der ihn nachahmende *Angelia y Lucenrique*: Beim

cio griego / hasta el quinto libro y luego /todo se viene a saber / cuanto precede a los cuatro“ [„lässt sich nicht verstehen/ wegen des griechischen Kunstgriffs/ bis man das fünfte Buch erreicht, und dann/ weiß man alles, was vor den ersten vier geschah“].

Gerardo werden die Schäfer, die den schwer verletzten Protagonisten retten, noch mitten im Sturm von einer Rote Soldaten verfolgt, während im anonymen Manuskript *Lucenrique* zwar prompt zum Genesen in eine Hütte gebracht wird, seine Rast aber sogleich von einem bedrohlichen Pferdelärm vor der Tür unterbrochen wird.⁴³ Dadurch signalisieren beide Texte, dass es in der Erzählung kaum Atempausen geben wird, und verweisen somit implizit auf ein typisches Merkmal der Handlung des griechischen Romans, den wenige Jahre zuvor auch Lope in seinem *Peregrino* – der allerersten Aneignung des heliodorischen Schemas in Spanien – explizit kommentiert hatte:

Mirad cuán medrado llevamos nuestro peregrino [...] para que veáis qué vuelta de fortuna de un polo a otro, sin haber en el principio, estado y declinación un átomo de bien ni una semínima de descanso.⁴⁴

[Schaut, wie weit es unser *peregrino* gebracht hat [...]. So werdet Ihr die Wendungen des Schicksals von einem Pol zum anderen sehen, ohne jemals am Anfang, in der Mitte oder am Ende ein Quäntchen Gutes zu haben, noch eine Viertelnote Ruhe.]

Logischerweise hatte Lope auch als Erster die besondere Erzählkonstellation der *Aithiopika* in seinem Romananfang aufgegriffen: Schiffbrüchig strandet sein *peregrino* ganz zu Beginn an der Küste von Barcelona, mit Algen bedeckt, um Haaresbreite noch am Leben. Beschrieben wird er kaum, die Leser:innen – die seinen Namen und seine Herkunft erst in der Mitte des Romans erfahren werden – wissen nur, dass er ein vom Unglück verfolgter Fremder ist („peregrino, en hábito y desdichas“) und kaum mehr; wenige Seiten später passiert bereits der erste Banditenüberfall.⁴⁵

Fast ausnahmslos verläuft der Auftakt bei allen *novelas helenizantes* unter ähnlichen Vorzeichen. In *Persiles y Sigismunda* – zwei Jahre nach dem *Gerardo* erschienen – eröffnet Lopes großer Rivale Cervantes die Erzählung mit dem Bild eines unbekannten gefesselten jungen Mannes, den ‚Barbaren‘ zu opfern beabsichtigen und der auf einem behelfsmäßigen Boot in der Nordsee abdriftet, den tumultuösen Wellen ausgeliefert, ohne dass die Leserschaft wüsste, wie es dazu kommen konnte.⁴⁶ Der anonyme Verfasser von *Angelia y Lucenrique* markiert

⁴³ Siehe Céspedes y Meneses: *Gerardo* (Anm. 2), fol. 3^r–7^r bzw. Anonym: *Angelia y Lucenrique* (Anm. 1), S. 585. Dass der unerwartete Besuch bei *Angelia y Lucenrique* sich als freundlich gesinnt erweist, entkräftet den aufwühlenden Charakter der plötzlichen Wendung dennoch nicht.

⁴⁴ Lope: *Peregrino* (Anm. 29), S. 638.

⁴⁵ Siehe Lope: *Peregrino* (Anm. 29), S. 139–148.

⁴⁶ Siehe Miguel de Cervantes Saavedra: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Historia setentrional. 4. Auflage. Hg. von Carlos Romero Muñoz. Madrid 2003 (Cátedra Letras Hispánicas 427), S. 127–132.

deutlich, dass sich der Schauplatz seiner Anfangsszene am Rande des „proceloso mar“ [„stürmischen Meeres“] befindet. *Semprilis y Genorodano* (1629) des Juan Enríquez de Zúñiga beginnt auf einer Insel mit den Klagen der gefesselten Protagonistin, der eine Vergewaltigung durch zwei Piraten droht und die sowohl auf das Opfer der Andromeda als auch auf die ‚Barbarei‘ ihrer Angreifer verweist. Zugleich verstärkt die Amnesie, die den männlichen Helden befallen hat, die Retardierung der Informationsvergabe.⁴⁷ Enrique Suárez de Mendoza y Figueroas *Eustorgio y Clorilene* (1629) rekurriert wieder auf das Motiv des Sturmes: Obgleich dieser auf dem Land und weit von der Küste entfernt stattfindet, ist das Gewitter von derartigem Ausmaß, dass der dem Tode knapp entkommene Protagonist und seine Begleiter, die ihm barfuß in der Wildnis folgen, den wasserbedeckten Boden mit dem Meer vergleichen. Ihre Identität wird zwar sofort enthüllt, nicht so aber die Hintergründe des Staatsstreichs, der sie in diese extreme Lage geführt hat.⁴⁸ In Baltasar Graciáns *El Criticón* (1651) klammert sich der schiffbrüchige Critilo mitten in den Wogen an einem Brett fest und versucht vergeblich, zum Ufer zu gelangen, ehe er auf einer tropischen Insel strandet.⁴⁹ In Gómez Tejadas *León prodigioso* kämpft die Hauptfigur gleich zum Anfang und inmitten eines Sturms gegen ein Ungeheuer, nur, um von Flutwellen aufs offene Meer hinausgetragen und dann für tot erklärt zu werden.⁵⁰

Spätere Texte, wie die ebenso aus der Feder des Gómez Tejada stammenden *Entendimiento y verdad* oder Francisco de Párraga Martel de la Fuentes *Lisseno y Fenissa*, kehren deutlicher zur Vorlage zurück und rücken erneut das Protagonist:innenpaar ins Zentrum. Im ersteren Fall wird die Notlage nicht durch die Szenerie des Schiffbruchs verstärkt, sondern durch die allegorische Kulisse eines ‚Gartens der Wonne‘ kontrastiert; im letzteren wird gänzlich auf die Inszenierung der Prekarität verzichtet.⁵¹ Dieser bildet allerdings eine Ausnahme in der Reihe: Beinahe alle hier zusammengefassten Erzähleinstiege spielen mit dem liminalen Raum zwischen Meer und Festland und evozieren somit die Ungewissheit, Preka-

47 Siehe Juan Enríquez de Zúñiga: *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*. Madrid 1629, fol. 1^r–9^v.

48 Siehe Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa: *Eustorgio y Clorilene*. Historia Moscócica. Madrid 1629, fol. 1^r–2^v.

49 Siehe Baltasar Gracián: *El Criticón*. Hg. von Elena Cantarino. Madrid 1998 (Colección Austral 400), S. 65–67.

50 Siehe Cosme Gómez Tejada de los Reyes: *León prodigioso*, Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político. Madrid 1636, fol. 4^r–v.

51 Siehe Cosme Gómez Tejada de los Reyes: *Entendimiento y verdad*, amantes filosóficos, para exemplo de lo que se debe amar, y de lo que se debe aborrecer, así en la vida privada como en la pública. Madrid 1673, fol. 1^r–2^v; Francisco de Párraga Martel de la Fuente: *Historia de Lisseno y Fenissa*. Madrid 1701, S. 1–4.

rität und Desorientierung eines Gestrandeten. In Francisco de Quintanas *Hipólito y Aminta* geht es so weit, dass dort ein ‚Schiffbruch‘ des Protagonisten arrangiert wird, obwohl sich dieser im Herzen der Iberischen Halbinsel und somit Meilen von der Küste entfernt befindet: Es ist hier ein durch Wolkenbruch angeschwollener Fluss, der es ermöglicht, den Auftakt der eigentlich hellenisierenden Handlung mit einer Strandung des Protagonisten zu eröffnen.⁵²

Im obigen, notwendigerweise gerafften Resümee der Anfangsszenen zeichnet sich ein Netz von Bezügen und wiederkehrenden Motiven und Assoziationen ab, die zwar unterschiedlich ausfallen, aber dennoch in der Regel um einen gemeinsamen Fluchtpunkt organisiert sind. Stand bei Heliodor das Paar im Zentrum der Szene, strahlte also im Mittelpunkt des Unheils immerhin die standhafte Liebe der Protagonist:innen, so rückt nun bei den spanischen Autoren der Fokus auf nur eine der Hauptfiguren und mithin auf den gemeinsamen Nenner all dieser Texte: die dramatische Lage eines aller Macht und Sicherheit beraubten Menschen (im Normalfall eines Mannes). Die besondere Gestaltung der Einstiegssequenzen der *novelas helenizantes* erfüllt also nicht nur die rein erzähltechnische Funktion eines Spannungsaufbaus, sondern sie setzt den Ton der gesamten Erzählung: Sie nähert die desorientierte Leserschaft an die desorientierende Welt der ‚Abenteuerzeit‘ an und stimmt sie auf eine durchgreifende Inszenierung von beklagenswertem Unglück und der Prekarität der menschlichen Dinge ein.

Dies ist ein Thema, das bei Heliodor *in nuce* zu finden ist und das offenbar auf die frühneuzeitlichen Rezipienten eine nachhaltige Faszination ausübte, denn es wurde zum Hauptkomplex der spanischen Appropriationen. In der Tat konstituiert sich die *novela helenizante* als eine *novela de peregrinación*, deren ‚Liebe-und-Abenteuer‘ nicht auf einen reinen Handlungsgenerator reduziert werden können, sondern im Zeichen der Deplatziierung und Destitution der Held:innen stehen. Zwar artikuliert sich die *peregrinación* in der räumlichen Dimension der Irrfahrt, aber ihr Kern besteht in der Lage der Figuren, die sich in ihrer Umgebung als Fremde, besser: als Ent-Fremdete, Entmachtete, Marginalisierte bewegen.

Ob romantisch, politisch oder (selten und auch dann weitgehend oberflächlich) konfessionell motiviert, gleichen die *peregrinaciones* einem Exil, denn sie versinnbildlichen den Verlust des eigenen Platzes in der Welt. Die Erzählerin von *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de Ysea* des Alonso Nuñez de Reinoso (1552) wird als „sin ventura“ („glücklos“) bezeichnet und endet nach ihren Irrfahrten als Fremde unter Fremden;⁵³ Persiles und Sigismunda verlassen temporär ihre nordi-

52 Siehe Francisco de Quintana: *Historia de Hipólito y Aminta*. Hg. von María Rocío Lepe García. Huelva 2013, S. 591–593.

53 S. hierzu den Beitrag von Anita Traninger im vorliegenden Band.

schen Königreiche, um vor politischen Intrigen zu flüchten, und bewegen sich durch Südeuropa als „peregrinamente peregrinos“ („befremdlich Fremde“). Enthront oder sonst Opfer von Usurpation sind auch der *León Auricrino*, Eustorgio, Angelia und Lucenrique. Entendimiento und Voluntad verlieren mit ihren Geliebten Verdad und Bien allegorisch gar alles Wahre und Gute, während Critilos Suche nach seiner Geliebten in *El Criticón* die *vanitas* menschlicher Unterfangen verkörpert. Dem schiffbrüchigen Königssohn Genorodano geht sogar das Wissen über die eigene Identität verloren, da er die eigene Abstammung nicht kennt. Dass die *peregrinación* im Wesentlichen nicht (nur) eine Bewegung im Raum, sondern hauptsächlich einen existenziellen und sozialen Absturz darstellt, der selbst die Identität zu untergraben droht, wird aber in der bereits zitierten Passage aus Lopes *El peregrino en su patria* am deutlichsten veranschaulicht:

Mirad cuán medrado llevamos nuestro peregrino, después del largo proceso de sus trabajos, 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 [...].⁵⁴

[Schaut, wie weit es nach der langen Abfolge seiner Mühen unser *peregrino* gebracht hat, denn vom Höfling wurde er zum Soldaten, vom Soldaten zum Gefangenen, vom Gefangenen zum Pilger, vom Pilger zum Häftling, vom Häftling zum Narren, vom Narren zum Schäfer und vom Schäfer zum erbärmlichen Diener in demselben Haus, welches die ursprüngliche Ursache seines Unglücks war (...).]

Nicht zufällig beginnt die spanische Verschränkung von heliodorischem Modell und Poetik der Destitution ausgerechnet mit diesem Text, der die *peregrinación* in der Heimat („en su patria“) spielen lässt – nämlich dort, wo die angestammten Rechte und Privilegien eigentlich Geltung haben sollten – und in dem sich durch diesen Kontrast die Unbeständigkeit des Guten und das Ausmaß des Verlusts radikalalisieren. Der *Peregrino* bahnt einen Weg für alle späteren hellenisierenden Romane in Spanien, in denen die Macht von Liebe und Schicksal, von Missgriff oder Kontingenz die Artikulation einer Vorstellungswelt über Ausgeliefertsein und Destitution ermöglicht.⁵⁵

⁵⁴ Lope: *Peregrino* (Anm. 29), S. 638.

⁵⁵ Mehr dazu in Paolo Brusa, *Eine trostlose Wirklichkeit. Lope de Vegas ‚El peregrino en su patria‘ und die Neukodierung des griechischen Romans im Siglo de Oro*. Stuttgart 2024.

4 Stränge der *peregrinación*: *novelas helenizantes* und andere Abenteuerformate

Die *novelas helenizantes* erzählen also Liebe, Irrfahrten und Abenteuer im Zeichen der *peregrinación*. Dabei werden Elemente und Motive, die auch in anderen Erzähltraditionen präsent sind, um den Komplex des Verlusts und des Fremdwerdens organisiert, sodass im Gesamtbild eine besondere Gestimmtheit der Texte als Kontemplation von stets drohender Destitution entsteht.

Diese werkstrukturierende Gestimmtheit, die als ‚Affektregime‘ bezeichnet werden kann, ist unter zwei Aspekten gattungstheoretisch relevant. Einerseits rahmt sie alle vorkommenden Elemente ein – auch jene, die eventuell aus anderen Genera wie *libros de caballerías*, *novelas sentimentales* oder *picarescas* vertraut sind, die aber durch die neue Disposition von der affektischen Perspektivierung mitgefärbt werden.⁵⁶ Andererseits gehört die elusive Dimension der affektischen Färbung und des von ihr geprägten Leseindrucks zu den Anhaltspunkten, an denen sich die Rezeption kraft eines mehr oder minder impliziten Wissens orientieren kann, um den Text generisch einzuordnen. Insbesondere in Abwesenheit sanktionierter Kategorien, wie im Fall von Subgenera der emergierenden Romangattung im siebzehnten Jahrhundert, können sie Aufschluss über historische Sensibilitäten geben.⁵⁷ Gerade die Romaneinstiege, die mit der oben beschriebenen Motivik und Erzähltechnik die ‚Strandung‘ in die erzählte Welt evozieren, stimmen die Leser:innen mit dieser Tonlage ein und geben einen Rahmen für die Rezeption.⁵⁸

Die beschriebene Konstellation, die bereits in Núñez de Reinosos *Clareo y Florisea* durch die Figur der Isea entworfen wird, bietet ein charakteristisches Profil der *novela helenizante* vor allem im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts, als sie ihre Konturen gegenüber anderen Prosagenera spezifiziert: mit der ersten Ver-

⁵⁶ Siehe Paolo Brusa, Anita Traninger: Lesekontext und Affektregime. Probleme der Gattungsmischung in der Erzählprosa des Siglo de Oro. In: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 11 (2018) http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp11/FOR-2305—Working-Paper-No._11-Brusa-Traninger.pdf (2. November 2022).

⁵⁷ Der zweifellos schwer greifbare Charakter von Lektüreindrücken als ‚intuitives‘ Moment der generischen Orientierung kann freilich im Kontrast zu anderen, expliziteren Faktoren stehen, die sie ebenfalls mitstrukturieren – etwa Kenntnisse aus dem jeweils wirksamen poetologischen Diskurs. In der Rekonstruktion der historischen Rezeption wären sie daher eher auf jener Seite der Textgruppierung anzusiedeln, die Frow ‚folk classification‘ nennt und von theoretisch-systematischen Anspruch erhebenden Zuordnungen unterscheidet. S. Frow (Anm. 9), S. 13 f., 58.

⁵⁸ Siehe 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. Berlin 2023, S. 301–322.

schränkung von Destitutionserzählung und heliodorischem Muster 1604 in Lopes *Peregrino*; mit dem Erfolg des *Gerardo* und von *Persiles y Sigismunda*, die sich in je eigener Weise zu Lopes Folie verhalten; mit der dichten Folge an Imitatoren der cervantinischen und Lope'schen Muster bis 1629 – *Angelia y Lucenrique*, *Hipólito y Aminta*, *Eustorgio y Clorilene* und *Semprilis y Genorodano*. Dabei kommt die Spezifik des Genres insbesondere im Vergleich mit den anderen prominentesten Genera der fiktionalen Erzählprosa im Siglo de Oro zur Geltung, und zwar zu jenen, die ‚Abenteuer‘ als Handlungsprinzip aufweisen.⁵⁹

Ausgehend von Fragen der Einschätzung von *Persiles y Sigismunda* gegenüber dem *Quijote* hat die Forschung seit geraumer Zeit ausgearbeitet, dass sich die *novela helenizante* in einer Dialektik mit den *libros de caballerías* herausbildete.⁶⁰ Diese, die an die Tradition mittelalterlicher *chansons de geste* und die sie wieder aufgreifenden Versdichtungen der italienischen Renaissance anschlossen, hatten sich dank des neuen Mediums des Buchdrucks zum Massenerfolg der Prosaproduktion entwickelt. Zugleich wurden sie zum Ziel heftiger Kritik aufgrund ihrer höfisch geprägten, oft außerehelichen Liebeskonstellationen sowie der zahlreichen phantastischen Momente, die auch die Vorlage für die bekannte Parodie des *Quijote* lieferten. Der aus der Antike stammende Text des Heliodor bot nun ein Modell für unterhaltsame und poetisch normengerechte Abenteuererzählungen, die durch die Darstellung keuscher Liebe und weitgehend wahrscheinlicher (wenn auch nicht immer plausibler) Geschehnisse die Freisetzung ungezügelter Affekte und verwilderter Imagination meiden konnten.

Auch angesichts der oben skizzierten Tonlage der Erzählung unterscheiden sich die *novelas helenizantes* von den *libros de caballerías*. Die Zelebration der glorreichen Taten der Ritter, die dank der Erzählung *ab ovo* oft über den Einzelnen hinaus ihre Blutlinie und Nachkommen umfasst, steht im starken Kontrast zu der verblüfften Kontemplation der Schicksalsschläge, die die Protagonist:innen der helenisierenden Romane erdulden. Gegenüber dem Glanz des Ritters, der die eigene herausragende Qualität beweist, wirkt die prekäre Lage der *peregrinos* recht ernüchternd. Diese versuchen nicht, Ruhm und Größe durch Abenteuer zu erlangen oder zu erweitern, sondern bloß das verlorene Gute wiederherzustellen und

⁵⁹ S. hierzu Jutta Eming, Ralf Schlechtweg-Jahn (Hg.): *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*. Göttingen 2017, bes. S. 7–48 sowie Martin von Koppenfels, Manuel Mühlbacher (Hg.): *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*. München 2019.

⁶⁰ Siehe z. B. Diego Tilbert Stegmann: *Cervantes' Musterroman ‚Persiles‘: Epentheorie und Romanpraxis um 1600* (El Pinciano, Heliodor, ‚Don Quijote‘). Hamburg 1971, bes. S. 173–198.

dem endgültigen (ständischen, moralischen oder gar physischen) Zusammenbruch zu widerstehen.⁶¹

Solche Unterschiede in der Position der Figuren in ihrer Welt und im entsprechenden Lektüreindruck gelten auch für das weitere Hauptgenre der Abenteuererzählung im Siglo de Oro: die *novela picaresca*.⁶² Die Dignität der *novela helenizante* beruht unter anderem auf der Darstellung von Figuren hohen Standes, die die diskursive Annäherung der Gattung und ihrer Vorlage an die poetologischen Maßstäbe der Tragödie und des Epos ermöglicht.⁶³ Auch vom Ton her impliziert die oben beschriebene Destitution der Held:innen nicht nur eine allgemeine Tragik des menschlichen Leidens, sondern auch spezifischer den Verlust des Rangs und der Lebensbedingungen von Hochgeborenen, die die eigene tugendhafte Identität und ständische Zugehörigkeit in widrigsten Umständen beweisen können. Hingegen zeichnet sich das Personal des Schelmenromans durch seine niedrige, gar anrühige Geburt aus – aus der sozialen Herkunft der *pícaros* folgen fast ‚logischerweise‘ ihre missliche Lage, ihre moralische Fragwürdigkeit und ihre Landstreichereien, die sogar die Perspektive eines (wenn auch bescheidenen) sozialen Aufstiegs bieten, der zum eher restaurativen Happy End der *novelas helenizantes* im Kontrast steht.

Wirft die Froschperspektive des *pícaro* einen komisch-satirischen Blick auf die Welt, in der sich der Protagonist bewegt, so erfahren die adligen *peregrinos* diese feindliche Welt im Rahmen eines Absturzes: Die Geschichte wird in beiden Sinnen zu einem ‚Fall‘, der eine Plattform zur Reflexion für all jene bereitstellt, die ihrer-

61 Der ‚artificio griego‘ spielte in der Absetzung von der ‚caballería‘ eine wichtige Rolle, da in der Erzeugung von Staunen und Spannung wundersame Elemente durch die verschachtelte Handlungsführung substituiert werden konnten. S. González Rovira (Anm. 7), S. 73–99. Zum aktiven Charakter der ‚Suche‘ in den Ritterromanen und deren instaurativem Moment s. bereits Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 8. Aufl. Bern 1988, S. 120–138. Für eine Kontextualisierung dieses Elements in der die Rezeption prägenden höfischen Divertissementkultur s. Michael Harney: *Ludology, Self-Fashioning and Entrepreneurial Masculinity in Iberian Novels of Chivalry*. In: *Self-Fashioning and Assumptions of Identity in Medieval and Early Modern Iberia*. Hg. von Laura Delbrugge. Leiden, Boston, MA 2015, S. 144–166.

62 Zur bizantina als Gegenentwurf zur picaresca s. bereits 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, hier S. 135 und 151–154. S. auch Hanno Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München 2010. Zum Schelmenroman im Allgemeinen s. Francisco Rico: *La novela picaresca y el punto de vista*. 4. Aufl. Barcelona 2000 sowie Jan Mohr, Michael Waltenberger (Hg.): *Das Syntagma des Pikaresken*. Heidelberg 2014.

63 Den hohen Stand der Figuren teilt die *novela helenizante* mit den Rittern der *caballerías* sowie mit den Hirten der – hinsichtlich der Abenteuer eher handlungsarmen bis statischen – *novela pastoril*, deren bescheidene soziale Stellung in der Regel nur simuliert wird.

seits von Exil, Verbannung, Ungnade betroffen werden könnten. Dieses düstere Bild, das in der spanischen Standesgesellschaft unter Philipp III. für Hofleute sowie auf Patronage angewiesene Literaten und Künstler eine konkrete Eventualität darstellte, markiert ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu Genera wie den Ritter- oder Schäferromanen, da es im Gegensatz zu jenen keine feierlichen Inszenierungsmuster für die Selbstzelebrationen der höfischen Gesellschaft bot – vielmehr wurde es in einigen Werken wie dem *Peregrino*, *Semprrilis* y *Genorodano*, *Léon prodigioso* oder dem *Criticón* von einem reichen Arsenal an Sentenzen und Sprüchen begleitet, nicht selten aus dem stoischen Gedankengut.⁶⁴

Die Gattung der spanischen *novela helenizante* konstituiert sich also als *helenizante de peregrinación*. Jedoch deklinieren die Werke den *peregrinación*-Komplex unterschiedlich, und manche davon weichen vom Schema ‚Unbilden und Bewährung‘ beziehungsweise ‚Liebe und Abenteuer‘ ab, das Heliodor und Tatios vorlegten. Dies trifft beispielsweise auf den *Gerardo* zu – dessen umstrittene generische Zuordnung zu Beginn besprochen wurde –, weil der Text die gattungstypische Exklusivität der Liebesachse trübt und den glücklichen Ausgang einer Eheschließung aufgibt.⁶⁵

An den Unterschieden zwischen dem *Gerardo* und *Angelia y Lucenrique*, unseren Ausgangsbeispielen, zeigen sich sozusagen ‚zwei Seelen‘ der *novela helenizante*: Der spätere Text steht offenbar in einem *imitatio*-Bezug zum früheren, dessen genretypischen Erzählbeginn er übernimmt; er hält sich dennoch in einigen wesentlichen Zügen parallel auch an das Schema, das Cervantes in expliziter Berufung auf Heliodor entworfen und modellstiftend verbreitet hatte. So bewahrt *Angelia y Lucenrique*, dessen Protagonist:innen fürstlichen bis königlichen Familien entstammen, die exklusive Liebeshandlung mit glücklichem Ende und Heirat, die Heliodor, Lope und Cervantes eingehalten hatten. Zudem spielt die Handlung im weitgehend exotischen Raum und jedenfalls fern von Spanien – und entsprechend betrifft die größte inhaltliche Änderung, die der anonyme Autor am vom *Gerardo* übernommenen Erzähleinstieg vornimmt, die Anwesenheit von Meer

64 Zur Kasuistik in der *novela helenizante* 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 Imaginative Literature. Hg. von Marlen Bidwell-Steiner, Michael Scham. Leiden 2022, S. 93–113. S. auch Anm. 54. Für Beispiele von Praktiken des generischen ‚enactment‘ am spanischen Hof s. Brusa, Traninger (Anm. 55), S. 8–11.

65 Während andere zeitgenössische Romantitel auf den ‚tragikomischen‘ Charakter der Texte verweisen (die stilistisch einen Mittelpunkt zwischen höherer und niedrigerer Gattung darstellen und dem hochrangigen Personal der Tragödie mit dem glücklichen Ausgang der Komödie vermischen), bleibt dem *Gerardo* durch Entfallen des positiven Endes nur die Bezeichnung als „trágico“.

und Küste, die eine ‚Treue‘ zur heliodorischen Erzähltradition samt ihren entlegenen, exotischen Räumen impliziert.

Anders verhält es sich im Fall des „español“ *Gerardo*: Dieser, der mehrere Liebeleien erlebt und seine Abenteuer nicht mit der Ehe, sondern im Kloster beendet, ist kein fremder Prinz, sondern ein *caballero* ohne weitere Spezifizierung, vermutlich also ein Kleinadliger. Wie der Titel bereits suggeriert, bewegt er sich überwiegend auf der Iberischen Halbinsel. Außerdem wählt Céspedes für seinen heliodorischen Romananfang nicht den liminalen Raum der Meeresküste, sondern eine typische kastilische Landschaft, in der nicht Fischer, sondern Schäfer dem Protagonisten Beistand leisten. Schließlich lokalisiert er die Szene kurz daraufhin und ganz konkret im Carpentanos-Gebirge in der Nähe von Talavera de la Reina.⁶⁶

Die zwei fast gleich anfangenden Texte veranschaulichen das, was manche *bizantina*-Forschung als die zwei Stoßrichtungen des Genres bezeichnet hat: eine durch Cervantes wiederbelebte ‚klassische‘ und eine mit dem *Peregrino* etablierte ‚Lope’sche‘. Die *clásica* entspreche eher den mit dem griechischen Roman assoziierten generischen Erwartungen über die Abenteuer zweier Liebhaber im exotischen Raum. Die *lopesca*, die stärker vom Modell abweiche und es bisweilen auf einen Rahmen für novellistische Erzählung reduziere, sei durch einen näheren geographischen Fokus charakterisiert, der gemeinsam mit einer vertrauteren Onomastik den exotischen Hauch der Narration deutlich einschränke.⁶⁷

Nun gilt die ‚Exotik‘ seit Bachtin als ein charakteristisches Merkmal des griechischen Romanmusters, sodass es in der Forschung nicht an Untersuchungen zur Reichweite der Konsequenzen dieser Veränderung bei den spanischen Aneignungen gefehlt hat.⁶⁸ In Bezug auf *Persiles y Sigismunda* wurde beispielsweise die wichtige Rolle ferner, wenig vertrauter Räume als Legitimation für die Inszenierung fiktiver Ereignisse und für die ‚Auflockerung‘ des Realismus festgestellt – etwa dahingehend, dass die zweite Hälfte des Romans, die in Spanien und Italien

⁶⁶ Céspedes: *Gerardo* (Anm. 2), fol. 4^r.

⁶⁷ Siehe González Rovira (Anm. 7), S. 226 mit Verweis auf Antonio Cruz Casado: *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique. Un libro de aventuras peregrinas inédito*. Bd. 1. Madrid 1989, S. 483–484. Von den hier besprochenen Texten umfasst die ‚lopesca‘ lt. Cruz Casado *El Peregrino en su patria, Gerardo, Hipólito y Aminta* und *Lisseno y Fenissa*; die ‚clásica‘ hingegen *Clareo y Florisea, Persiles y Sigismunda, Angelia y Lucenrique, Eustorgio y Clorilene, Semprilis y Genorodano* und den *Criticón*.

⁶⁸ S. z. B. Lara Garrido (Anm. 18); Deffis de Calvo (Anm. 18); Wolfgang Matzat: *Das Fremde und das Eigene. Überlegungen zur literarhistorischen Entwicklung am Beispiel der ‚novela bizantina‘ des spanischen Barock*. In: *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität*. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag. Hg. von Frank Leinen. Berlin 2002, S. 211–230.

spielt, einen ‚realistischeren‘ und geradlinigeren Duktus als die erste aufweise, die im undeutlichen gestalteten, ‚glatten‘ Raum der Nordsee angesiedelt ist.⁶⁹ In der Tat lässt sich hinsichtlich der für frühneuzeitliche Poetiken zentralen Frage der Wahrscheinlichkeit der exotische Raum als eine Art ‚Indifferenzzone‘ verstehen, welche den Autor:innen einen größeren Spielraum für Erfundenes gewährte, da sie dem Publikum weniger vertraut war.⁷⁰ Prominent wird diese Position durch López Pinciano vertreten, der in der *Poética* die Wahl des fernen Schauplatzes in den *Aithiopika* folgendermaßen preist:

Theágenes no era tan gran príncipe que se deuiera tener el nombre suyo en memoria y fama (bien que decendiente de Pirrho); y Chariclea, heredera del reyno de Ethiopía, era de quien acá y en la Grecia auía poca noticia, y, con fingir Reyna y Princesa de tierras ignotas, cumplió con la verisimilitud el poeta, porque nadie podría dezir que en Ethiopia no huuo rey Hydaspes, ni reyna Persina. Mas, si vn poeta fingiesse vna acción para representar en la Corte de España, en la qual Oronte, rey godo, tuuiesse las partes primeras, los hombres que de Historia saben, se reyrían, porque nunca tal rey ha auido en España; en Persia o Ethiopía se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España.⁷¹

[Obwohl er Nachfahre des Pyrrhus war, war Theagenes kein so großer Fürst, dass sein Name in Erinnerung bleiben und berühmt sein müsste. Und über Charikleia, Erbin des äthiopischen Reichs, war hier und in Griechenland wenig bekannt. Indem er eine Königin und Prinzessin aus unbekannten Gegenden erfand, erfüllte der Dichter das Wahrscheinlichkeitsgebot, denn niemand konnte behaupten, in Äthiopien hätte es keinen König Hydaspes oder keine Königin Persinna gegeben. Würde ein Dichter dennoch eine Handlung für den spanischen Hof erfinden, in der der gotische König Orontes Protagonist wäre, würden die Geschichtskundigen lachen, weil es einen solchen König in Spanien niemals gab. Eine solche Geschichte würde gegebenenfalls in Persien oder Äthiopien gut ankommen, denn dort wissen die Menschen nicht viel über Spanien.]

Hier macht López Pinciano den publikumsabhängigen, weil wirkungsästhetischen Charakter der Wahrscheinlichkeit deutlich: Zumindest bezüglich seiner ursprünglichen sowie frühneuzeitlichen Rezipient:innen wählte Heliodor eine Kulisse, bei der sich die Wahrhaftigkeit des Erzählten der Überprüfbarkeit entzog; aus demselben Grund lobt ihn El Pinciano an anderer Stelle als „prudentísimo“ [„äußerst umsich-

69 Siehe z. B. Isabel Lozano-Renieblas: La última novela de Miguel de Cervantes. In: Miguel de Cervantes Saavedra: Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Hg. von Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz. Madrid, Barcelona 2017 (Biblioteca clásica de la Real Academia Española 48), S. 443–502, hier S. 464–466.

70 Zu den Begriffen des ‚glatten Raums‘ und der ‚Indifferenzzone‘ in *Persiles y Sigismunda* s. Jörg Dünne: Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit. Paderborn 2011, S. 254–297.

71 López Pinciano (Anm. 26), Bd. 2, Ep. 8, S. 331–332.

tig“].⁷² Der umgekehrte Fall – die in Spanien spielende Geschichte einer frei erfundenen königlichen Dynastie – würde indes nur in entlegenen Ländern plausibel wirken, nicht aber in Spanien selbst.

Zugleich weist López Pinciano an dieser Stelle auf einen weiteren Faktor hin, der in der Verflechtung von Wahrscheinlichkeit und geographischer Lokalisierung wirksam ist: den sozialen Stand der Figuren. Nur die wichtigsten Fürsten und Könige sind nämlich dermaßen ‚archivwürdig‘, dass sie dem (sachkundigen) Publikum bekannt vorkommen und somit die Fiktivität der Geschichte preisgeben könnten – nicht so Theagenes, der als Kleinadliger auch den mit griechischer Geschichte vertrauten Leser:innen unbekannt bleiben kann, ohne in Konflikt mit den Kenntnissen über das Setting zu geraten und dadurch die Wahrscheinlichkeit zu stören. Das ist allem Anschein nach der Grund, warum in den *novelas helenizantes*, die auf der Iberischen Halbinsel spielen, die Protagonist:innen dem Kleinadel entstammen, während sie in den Werken, die in fremden Gefilden ihren Schauplatz haben, in der Regel königlichen Geblüts sind.

Die dreifaltige Korrelation von Wahrscheinlichkeit, Stand und Exotik beziehungsweise Nahgeographie ist in der Forschung bisher nicht beachtet worden. Sie ist dennoch an die Auffassung der *novela helenizante* als Erzählung über Destitution anschlussfähig und profiliert darüber hinaus die zwei Tendenzen der Gattung in ihrer Entwicklung im siebzehnten Jahrhundert. Diese umfasst einerseits Texte, die die Abenteuer von Königen und Königinnen in einer mehr oder minder weit entfernten, exotisch anmutenden Kulisse inszenieren, wobei die Reflexion über die Prekarität von Wohlergehen und Status von einem durch Ferne und Größe gestützten, freieren Lauf der Imagination – in gewisser Hinsicht einem Sich-Wegträumen – begleitet wird. Andererseits zeichnen sich die Texte, die das Heliodor-Modell in einem unmittelbar vertrauten spanischen Setting situieren, durch eine stärkere Drosselung der idealisierend-phantastischen Darstellung aus, sodass der Fokus auf dem Schicksal immer noch adliger, jedoch niedrigerrangiger und nahbarer Menschen bleibt.

Dieser zweite Weg der *peregrinación*, den Lope eröffnet und den der Erfolg des *Gerardo* verbreitert, scheint zudem nicht auf die *novela helenizante* beschränkt geblieben zu sein. Bereits der *Gerardo* weicht mit seinen multiplen Liebesachsen vom griechischen Muster ab, schreibt sich aber dennoch sichtbar in dessen Tradition durch die Figur der Nise ein, die mit dem Romanhelden eine privilegierte, auf Heirat ausgerichtete Beziehung führt und den gleichen Namen wie die Lope'sche Protagonistin trägt. Zwei andere Texte – Funes de Villalpandos erwähnte *Escarmientos de Jacinto* sowie Cristóbal Lozanos *Persecuciones de Lucinda*

72 Siehe López Pinciano (Anm. 26), Bd. 3, Ep. 11, S. 194–195.

(1636, veröffentlicht 1664) – verlassen indes die hellenistische Handlungsstruktur und die keusche Liebesgeschichte gänzlich, übernehmen aber die Perspektive, die sich bei Lopes *Peregrino* radikalisiert hatte: das vertraute iberische Setting, die Gestaltung der abrupten Einstiegsszene und den Ton der Kontemplation eines menschlichen Absturzes, sowohl den Status als auch die Moral betreffend. Sie zeichnen die *peregrinación* als einen bestürzenden ‚Fall‘ und reagieren darauf mit einer Verstärkung des ethisch-philosophischen Arsenal, die in eine moralistische und didaktische Haltung mündet, wobei das Schicksal der Figuren durch ihr exemplarisches Fehlverhalten erklärt und seinen verblüffenden, unvorhersehbaren Charakter damit abgeschwächt wird. Ist die *novela helenizante* im Siglo de Oro immer *helenizante de peregrinación*, so scheint sich mit diesen beiden Texten die Möglichkeit einer *novela de peregrinación* abzuzeichnen, die keine *helenizante* ist.

Zusammenfassend lassen sich im Rhizom der historischen Gattung der *novela helenizante*, die im spanischen Siglo de Oro das Modell des griechischen und insbesondere heliodorischen Romans aufgreift, folgende ‚Zweige‘ und Entwicklungslinien konstruieren: Bereits mit Núñez de Reinosos Tatios-Imitation in *Clareo y Florisea*, radikalisiert in Lope de Vegas *El peregrino en su patria*, durchzieht die Texte der Komplex der *peregrinación* als Destitution und Deplatzierung. Dem Muster wird ein distinkter Ton verliehen, der ab Lope mit einer charakteristischen Anfangsszene verschränkt ist, die die musterhafte Erzählstruktur der *Aithiopika* aufgreift und eine desorientierende Informationsvergabe mit dem prekären Bild eines Menschen in Not verbindet. Nach Lope übernimmt Cervantes’ *Persiles y Sigismunda* das Schema und den Komplex, expliziert den Heliodor-Bezug mit dem Paarnamen im Titel und der Bezeichnung als „Historia“ und reaktiviert neben dem vertraut mediterranen auch den exotischen Horizont der Handlung.⁷³

Jenseits dieses Etablierungsmoments einer Grundkonstellation der *novela helenizante* durch Lope und Cervantes lassen sich in den Werken, deren wiederkehrende Motive in variierenden Kombinationen vorkommen, die freilich nicht auf sauber trennbare Formeln zu reduzieren sind, zwei Hauptachsen abstrahieren. Wie sehr diese ineinandergreifen, bezeugen *Angelia y Lucenrique* und *El español Gerardo*, die wohl erhebliche Unterschiede aufweisen, jedoch zumindest angesichts des Erzählbeginns in einem sehr deutlichen generischen Nachahmungsbezug stehen. Die erste große Stoßrichtung der Gattung ist maßgeblich von Cervantes’ Syn-

⁷³ Freilich stellt keines der erwähnten Merkmale allein eine hinreichende Bedingung für die Zuordnung eines Textes zur *helenizante*-Tradition dar: So weist z. B. *Roselauro y Francelisa* (1625) des Antonio Aguiar y Acuña (alias Enrique de Silva) sowohl einen abrupten Einstieg mit lebensbedrohlicher Situation als auch einen Titel mit Doppelnamen auf – und mobilisiert dennoch eindeutig die Konventionen und den Horizont des Ritterromans.

these in *Persiles y Sigismunda* geprägt. Der Text wird zum Modell eines hypothetischen Kerns des Corpus, der am eindeutigsten die Affinitäten mit der griechischen Tradition aufweist: *Angelia y Lucenrique*, *Semprilis y Genorodano*, *Eustorgio y Clorilene*. In ihnen erhält die Deplatzierung der Held:innen die Züge der Abenteuer destituierter Prinzen und Prinzessinnen im exotischen Raum; die geographische und den Status betreffende Distanz begünstigt eine imaginative Aufladung, bis die Texte von Gómez y Tejada (*Léon prodigioso* und *Entendimiento y verdad*) und Graciáns *Criticón* diese zu extremen Konsequenzen führen, indem sie sich des Schemas für ihre abstrakten Allegorien bedienen.

Die zweite Achse, die ihre Züge ebenso vom *Peregrino* nimmt, inkludiert ohne die Mediation von *Persiles y Sigismunda* den *Gerardo* und – nach dem großen Erfolg beider Romane – Quintanas *Hipólito y Aminta*, der aus Lopes literarischem Kreis stammt.⁷⁴ Der vertraute iberische Schauplatz und die bescheidenere, wenn auch noch vornehme soziale Stellung der Protagonist:innen laden weniger zu Ausflügen der Phantasie und stärker zur ernüchternden Betrachtung der Prekarität des Glücks in Lebensumständen ein, die dem eigenen Horizont sehr nah stehen. Da die durch die Fiktivität der Ereignisse aufgeworfene Frage der Wahrscheinlichkeit nicht mehr in die Indifferenzzone ferner Räume verlagert wird, nimmt die Erzählung oft pseudofaktuale Züge an, wobei der geschilderte ‚Fall‘ autobiographisch oder im Zeichen der Zeugenschaft perspektiviert wird.⁷⁵

Das Nachlassen in der Idealisierung von Hauptfiguren und Szenerie bedingt nicht so sehr einen stärkeren Realismus der Darstellung; vielmehr potenziert sie das von Beginn an charakteristische Interesse der *novela helenizante* für moralische Probleme im Form des Kasus. Dies wird bei peripheren Texten wie *Escarmientos de Jacinto* und *Persecuciones de Lucinda* manifest, bei denen der Destitutionskomplex samt der darauf einstimmenden Anfangsszene das Schema der *novela helenizante* verlässt, didaktisch funktionalisiert wird und in die einen exemplarischen Wert beanspruchenden Formen der sogenannten *novela cortesana* einfließt.⁷⁶ Auf diese

74 In einem Begleitsonett für Quintanas Roman nannte ihn Lope „Fénix de la pluma de Heliodoro“. S. Quintana (Anm. 51), S. 580.

75 Zum *Peregrino* s. Anm. 29. Zum autobiographischen Charakter der Erzählung im *Gerardo* s. Abraham Madroñal Durán: Sobre el autobiografismo en las novelas de Gonzalo de Céspedes a la luz de los nuevos documentos. In: *Criticón* 51 (1991), S. 99–108. Gerade der Hang zur Autobiographie stellt einen weiteren Kontaktpunkt mit der *picaresca* dar, obwohl dieser Aspekt nicht in die Erzähltechnik und -form greift, da der *Gerardo* im Gegensatz zur *picaresca* nicht in der ersten Person erzählt ist. Zur Rolle der Zeugenschaft in der Gattung des Epos s. den Beitrag von Huss und Melde im vorliegenden Band.

76 Ein Genre, das auch Céspedes y Meneses mit seinen *Historias peregrinas y ejemplares* praktizierte, die nach der Anlehnung an Lopes *Peregrino* im *Gerardo* nun an Cervantes' *Novelas ejemplares* modelliert waren.

Folie kann im frühen achtzehnten Jahrhundert auch *Lisseno y Fenissa* zurückgreifen, der sich aus dem breiten Repertoire bedient, das die Entwicklung der verschiedenen *novelas* mit ihren unscharfen Grenzen freigesetzt hatte.⁷⁷ Interessanterweise und etwas im paradoxen Verhältnis zum Stand der Figuren, die eben keine Könige, sondern Kleinadlige sind, neigen eher Autoren in dieser zweiten Linie dazu, einen höheren generischen Status zu beanspruchen und die erzählte ‚historia‘ als ‚poema‘ und nicht als ‚libro de entretenimiento‘ zu akzentuieren.⁷⁸

Selbstverständlich handelt es sich bei den oben skizzierten Gruppierungsvorschlägen um keine ‚handfesten‘ Genera, sondern um Affinitäten und Tendenzen in einem emergenten Zusammenhang. Worauf es in der Rekonstruktion ankommt, ist die Akzentverschiebung in der Bedeutung der *peregrinación* von der Bewegung im Raum auf die Erfahrung der Destitution, die die Wechselfälle der Handlung und die wiederkehrenden Motive perspektiviert und färbt. Die solchermaßen konnotierte *peregrinación* erscheint als spezifisch spanische Novation in der frühneuzeitlichen Aneignung des hellenistischen Musters. Auch wenn sie in der Entwicklung des Abenteuerromans letztlich kurzlebig blieb, zeichnet diese Umkodierung auch hinsichtlich historischer Sensibilitäten ein klares generisches Profil, das die *novela helenizante* von den Schelmen- und vor allem von den Ritterromanen unterscheidet, die völlig anders gestimmte Formate der ‚Abenteuer‘ entwerfen.

Insbesondere die Deklination des Genres in der zweiten Achse, der *lopesca* also, bringt mit ihren nüchternen bis düsteren Szenarien und ihrer Befassung mit existenziellen Fragen die Novität der spanischen Appropriationen des hellenistischen Romans zum Ausdruck und distanziert sie von der Vorstellung einer lebensfernen, wenn nicht geradezu eskapistischen Gattung, deren idealisierte Akteur:innen im Barock erbaulich-belehrend funktionalisiert würden. In dieser Hinsicht erweist sich die *novela helenizante de peregrinación* als resistent gegen die Subsumption unter jene Kategorie der *romance*, die Liebes- und Abenteuerromane im Allgemeinen umfasst und die ab dem achtzehnten Jahrhundert als Absetzung englischer *novels* von der Folie der französischen *romans des héros* funktionalisiert wurde, die ihrerseits

⁷⁷ Eine wichtige Folie gerade für diese zweite Achse dürfte auch in der *Selva de aventuras* (1565–1582) des Jerónimo de Contreras bestehen – ein Text über die Wanderung eines Liebenden, der dennoch weder an Heliodor noch an Tatios sichtlich modelliert ist, noch auf die *peregrinación* hin perspektiviert ist, sodass er nicht direkt als Teil des Corpus der *novela helenizante* betrachtet werden kann.

⁷⁸ So bezeichnet sich Lope in einem Kommentar im *Peregrino* implizit als „poeta histórico“. S. Lope: *Peregrino* (Anm. 29), S. 475–478 – während Céspedes y Meneses direkt im Titel die Bezeichnung „Poema trágico“ bzw. „Discursos trágicos“ wählt. Für die gegenteilige Präsentation der Texte als Unterhaltungsbücher bzw. als „Novela, o Comedia“ s. oben die Fälle von Cervantes und Gómez de Tejada. Hier ist der Einfluss von Musterautoren wie Lope bzw. Cervantes zu vermuten.

ebenso das heliodorische Schema wiederaufgegriffen hatten.⁷⁹ Hingegen erhoben ihre Autoren durch die Wahl des generischen Musters einen Anspruch auf höhere dichterische Würde, poetischer Kunst und thematische Ernsthaftigkeit gegenüber den auch weiterhin erfolgreicheren Ritterromanen, von denen sie sich wie oben beschrieben verschiedentlich absetzten.

Im Gegensatz zu ihren Protagonist:innen hielt die *novela helenizante* dennoch nicht gegen Zeit und Umwege stand. Womöglich verstärkt durch die Exotik und Heldenhaftigkeit der ‚klassischen‘ Variante, die mehr Raum für Fernweh, Phantasie und Imagination gewähren und sie eben an den *roman des héros* annähern, kamen ihre Muster schließlich ins Assoziationsfeld eines erst viel später rehabilitierten, unwahrscheinlichen ‚Eskapismus‘ – ein vielleicht nicht ganz gerechtes, aber sehr wirkungsmächtiges Verständnis der *novela*, dem schon 1645 der *Jacinto* mit seiner Sturmszene eine ironische Stimme verlieh.⁸⁰

79 Zum Binom ‚romance‘-‚novel‘, deren Opposition im Englischen erst im Laufe der Emergenz des Romans entstand, s. Fuchs (Anm. 24), S. 105–117.

80 Einen wichtigen Impuls für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den griechischen Abenteuererzählungen als ‚Romane‘ lieferte die erste ‚International Conference on the Ancient Novel‘ (ICAN 1976). Vgl. Arthur Heiserman: *Novel Before the Novel. Essays and Discussions About the Beginnings of Prose Fiction in the West*. Chicago, IL 1997; James Tatum (Hg.): *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore, MD 1993; Bryan Reardon: *The Form of Greek Romance*. Princeton, NJ 1991 sowie Doody (Anm. 7).