

Der Tumult der Anfänge und das Versickern am Ende

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Joachim Hamm,
Martin Mulsow, Bernd Roling und
Friedrich Vollhardt

Band 260

Der Tumult der Anfänge und das Versickern am Ende

Gattungskonstruktionen zwischen Tradition und
Novation und von der Antike bis zur Frühen Neuzeit

Herausgegeben von
Bernhard Huss, Bernd Roling und Anita Traninger

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-162428-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-162442-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-162471-6
ISSN 0934-5531
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111624426>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2024945569

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2025 Bernhard Huss, Bernd Roling
und Anita Traninger, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Bernhard Huss, Bernd Roling, Anita Traninger

Der Tumult der Anfänge und das Versickern am Ende.

Gattungskonstruktionen zwischen Tradition und Novation:

Zur Einführung — 1

Anita Traninger

Die Klage der Isea. Alonso Núñez de Reinosos Grundlegung der

frühneuzeitlichen *novela bizantina* und das Problem generischer

Emergenz — 13

Paolo Brusa

Der Tumult der Anfänge. Konturen und Wege der *novela helenizante*

in der Erzählliteratur des Siglo de Oro — 33

Katja Weidner

Gattungseffekte in der lateinischen Literatur des Mittelalters. Zum

***Dolopathos* des Johannes de Alta Silva — 67**

Andrew James Johnston

Vorwärts in die Vergangenheit: Gattungsfragen und

Periodisierungskritik in Chaucer's *Franklin's Tale* — 95

Markus Kersten

Imitation und Emergenz in der römischen Epik — 109

Bernhard Huss, Daniel Melde

Der Dichter als Augenzeuge. Historizitätserwartungen in der

Gattungstradition der Epik — 133

Ramunė Markevičiūtė, Bernd Roling

Herder und die wilden Gesänge: Die Frage nach der Gattung der

Volksdichtung bei Therese von Jacob und Kristijonas Donelaitis — 163

Bernd Roling

**Lateinische Wissenschaft in Auflösung: Die Poetisierung von Apokalypse
und Jüngstem Gericht in der englischen Lehrdichtung des
18. Jahrhunderts** — 239

Personenregister — 279

Bernhard Huss, Bernd Roling, Anita Traninger

Der Tumult der Anfänge und das Versickern am Ende. Gattungskonstruktionen zwischen Tradition und Novation: Zur Einführung

Folgt man den Beschreibungskonventionen der historischen Literaturwissenschaft, dann scheint in den unterschiedlichsten Epochen Neues immer in Absetzung von Gattungstraditionen zu entstehen. Hier die normsprengende Innovation, da die rigide Normierungsstruktur, die aus moderner Perspektive nicht weniger als ein Neuerungshemmnis zu sein scheint. Das gilt, so hat es den Anschein, zumal für die Moderne, doch auch die literarischen Dynamiken der Vormoderne werden immer wieder so beschrieben. „Gattungsentwicklungen“ vermitteln in diesem Verständnis den Eindruck einer linearen, schrittweisen, manchmal ruckartigen Vorwärtsbewegung. Doch wie steht es tatsächlich um die Fluidität von Gattungen? Wie entstehen sie, wie vergehen sie?

Die DFG-Forschungsgruppe 2305 „Diskursivierungen von Neuem“ hat in über sechs Jahren gemeinsamer Arbeit, von 2016 bis 2022, die Naturalisierung der Dichotomie von ‚alt‘ und ‚neu‘ kritisch befragt, um zu eruieren, in welchem Verhältnis ‚alte‘ und ‚neue‘ Elemente in historischen Wandlungsprozessen von Literatur und Bildender Kunst in der Vormoderne stehen.¹ Dabei wurde bereits das Zustandekommen der Antithese ‚alt vs. neu‘ als solches in den Blick genommen, um lineare Erzählungen in Literatur- und Kunstgeschichte zu problematisieren. Denn beide führen zumindest subkutan nach wie vor die Vorstellung einer progressiven Entwicklung ‚von alt zu neu‘ mit – wobei ‚Gattung‘ gegenüber ‚Text‘ regelhaft in die Position ‚alt‘ einrückt und ein vorgängiges normatives Bezugssystem zu liefern scheint. Doch insgesamt wird ein solches Narrativ nicht von den Befunden gedeckt, die die Forschungsgruppe an ihren historischen Gegenständen erarbeitet hat. Diese Gegenstände konstituieren sich in komplexen, nicht-linearen Verschlingungen von Elementen, die (sowohl zeitgenössisch als auch aus heutiger Perspektive) in Text und Bild relational als ‚alt‘ bzw. ‚neu‘ erscheinen oder reklamiert werden können.

¹ Vgl. zum Programm der Forschungsgruppe Bernhard Huss: Diskursivierungen von Neuem. Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe, Berlin 2016 (Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 1). Mittlerweile sind die Ergebnisse der Abschlussstellung des Verbunds publiziert in Bernhard Huss (Hg.): Von Neuem. Tradition und Novation in der Vormoderne. Heidelberg 2024 (GRM Beiheft 113).

Im Hinblick auf Gattungstraditionen hat sich vor diesem Hintergrund die Frage nach deren Veränderungs- und Beharrungsrhythmen gestellt. Einerseits scheinen Gattungsvorstellungen die Produktion von Texten und Bildern zu steuern und ihr somit vorgängig zu sein. Andererseits entstehen Gattungsvorstellungen auch erst anhand der Wahrnehmung von konstitutiven Merkmalen, die man an konkreten Gruppen von Texten und Bildern beobachtet oder zu beobachten glaubt. Einzelne Texte und Bilder positionieren sich jeweils (implizit oder auch explizit) in einem bestimmten Verhältnis zu einer (oder mehreren) vorgängigen Gattungsvorstellung(en) und werden von diesen Vorstellungen entscheidend mitgeprägt – doch ihrerseits beeinflussen sie diese Gattungsvorstellungen auch und schreiben sie fort und um. Das Vorher und Nachher, das ‚Alt‘ und ‚Neu‘, erweist sich im Hinblick auf Gattungen somit schon bei der ganz basalen Relation von allgemeiner Gattungsvorstellung und konkretem Artefakt als Herausforderung: Zu beschreiben ist eine dynamische, in wechselseitiger Dynamik befindliche, nicht leicht in der Form einer dichotomischen Relation darstellbare Konstellation.

Die literaturwissenschaftliche Gattungstheorie hat ihren Fokus von einer kategorial gedachten, einem logischen Klassensystem analogen Gattungssystematik längst hin zu einer kommunikativen Bestimmung des Gattungsbegriffs verschoben. Klaus W. Hempfer, dem es zentral darum ging, die logischen Implikationen von Kategorienbildungen zu reflektieren und Kriterien der Gattungsbestimmung analytisch aufzuschlüsseln, sprach bereits von Gattungen als „kommunikative[n] Normen (im Sinn von mehr oder minder internalisierten ‚Spielregeln‘, nicht im Sinn von präskriptiven Postulaten)“.² Wenn es nun zugleich so ist, dass es, wie bereits Wolf-Dietrich Stempel insistiert hatte, „keine Rede ohne Rückführbarkeit auf generelle Muster gibt“³ dann stellt sich zwingend die Frage, wo und wie diese Muster nicht nur entstehen und in Gebrauch kommen, sondern in den Rang erwartungs- ebenso wie handlungssteuernder ‚Spielregeln‘ erhoben werden.

Die Auffassung von Gattungen als kommunikativen Handlungsschemata hat eine große konzeptuelle Karriere gemacht und wird in Teilen auch von ganz divergenten Ansätzen, wie z. B. jenem Michail Bachtins, aber auch dem der Rhetorical Genre Studies (RGS), vertreten. Die RGS, die sich gern selbst als Ausweg aus der mittlerweile Jahrzehntelangen ‚Stagnation‘ der literaturwissenschaftlichen Gat-

² Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973, S. 104 ff. und 223.

³ Wolf-Dieter Stempel: Gibt es Textsorten? In: Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Hg. von Elisabeth Gülich, Wolfgang Raible. Frankfurt a. M. 1972, S. 175–182, hier S. 175.

tungstheorie sehen möchten,⁴ sind interaktions- und situationsbezogen und haben für die Frage nach historischen, schriftbasierten Langfristkonstellationen kaum etwas anzubieten.⁵ Genres – der Begriff umfasst ‚Gattungen‘ und ‚Textsorten‘, die im deutschsprachigen Wissenschaftsdiskurs traditionell als Bezeichnungen für literarische bzw. ‚Gebrauchs‘-Texte distinkt gehalten wurden – sind für die RGS weniger durch formale Charakteristika als vielmehr durch Zwecke, Publika und Gegenstände bestimmt.⁶ Modellbildend im Mittelpunkt steht hier, im Anschluss an Bachtins Zentralsetzung der Äußerung (utterance),⁷ der interaktionelle, mündliche Kontext. Bachtin wiederum fasst Gattungen in erster Linie als Kommunikations- und Reaktionsangebote, die nicht ausschließlich, aber umso effizienter dadurch wirksam werden können, je deutlicher sie durch Iteration (in unterschiedlichem Maße) konventionalisiert sind.⁸ Dass Iteration Habitualisierung und damit Stabilisation bedeutet, ist kaum zu bestreiten; doch Iteration trägt zugleich eine eigene Dynamik in sich, bezieht sich der Begriff im Gefolge von Jacques Derrida und anderen doch auf eine „Veränderung durch *und* in Wiederholung“.⁹ Derrida hat diese Veränderung oder Differenz gerade nicht als Phänomen der Devianz, sondern als unabdingbares Resultat der Wiederholung selbst gefasst.¹⁰ Auch Gilles Deleuze positiviert die Differenz in der vermeintlichen Wiederholung und argumentiert vor diesem Hintergrund, dass das Neue nur durch Wiederholung hervorgebracht

⁴ Siehe Sune Auken: Genre as Fictional Action: On the Use of Rhetorical Genres in Fiction. In: Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling 2.3 (2013), S. 19–28, hier S. 19 f.

⁵ Siehe für einen Überblick über die zentralen Positionen Natasha Artemeva: Key Concepts in Rhetorical Genre Studies: An Overview. In: Technostyle 20.1 (2004), S. 3–38. Allgemein zu diversen Spielarten der Gattungstheorie auch die Zusammenfassung von Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. Göttingen 2015, sowie den vielbeachteten Sammelband: Gattungstheorie. Hg. von Paul Keckes und Werner Michler. Frankfurt 2020, dort die Einleitung von Paul Keckes, Werner Michler: Gattungen und Gattungstheorie, S. 7–48.

⁶ Siehe Amy J. Devitt: Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre. In: College English 62.6 (2000), S. 696–718, hier S. 698.

⁷ Michail M. Bachtin: The Problem of Speech Genres. In: ders.: Speech Genres and Other Late Essays. Hg. von Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin, TX 1986, S. 60–102, hier S. 61–63.

⁸ Siehe dazu Clive Thomson: Bakhtin's ‚Theory‘ of Genre. In: Studies in Twentieth Century Literature 9.1 (1984), S. 29–40.

⁹ Eva Cancik-Kirschbaum, Anita Traninger: Institution – Iteration – Transfer: Zur Einführung. In: Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer. Hg. von Eva Cancik-Kirschbaum, Anita Traninger. Wiesbaden 2015, S. 1–13, hier S. 1.

¹⁰ Siehe Jacques Derrida: Signature événement contexte. In: ders.: Marges de la philosophie. Paris 1972, S. 365–393, hier S. 375.

werde.¹¹ Selbst die in der Absicht der Bewahrung des Bestehenden praktizierte Wiederholung bringt mithin nachgerade zwingend Wandel mit hervor. Was es denn aber nun ist, das entstehen muss, um iteriert werden zu können, ist dem gegenüber weitaus weniger deutlich.¹²

,Gattung‘ zeigt sich als nur vermeintlich stabiler, in der Diachronie durchgängig verfügbarer Bezugsrahmen literarischer (und auch künstlerischer) Produktion. Vielmehr ist ,Gattung‘ selbst in Bewegung. Diese Bewegung freilich progrediert nicht linear. Selbst dem Begriff der Iteration, der die transformierende Wiederholung meint, ist zwar eine gewisse Linearität eingeschrieben. Es ergeben sich jedoch auch in der Iteration vielschichtige Verschränkungen des ‚Alten‘ und des ‚Neuen‘. Einzeltexte referieren in einer dynamischen Weise auf bekannte, häufig mit großer Autorität versehene oder Anciennität aufweisende oder behauptende Gattungsmuster und Elemente, die Gattungszugehörigkeit signalisieren können oder sollen. Sie rekurrieren gegebenenfalls aber auch auf Muster und Elemente, die außerhalb der spezifischen Gattungstradition liegen oder in diese bis dahin unbemerkt und ohne poetologische Sanktion integriert worden sind. So ergeben sich modifizierte Artefakte, aber auch modifizierte Gattungsvorstellungen. Der Novationscharakter so hervorgebrachter Texte wird oftmals unterstrichen, wobei diesfalls die ‚Restbestände‘ von ‚Altem‘ geflissentlich verschwiegen zu werden pflegen. Aber auch das Gegenteil kann der Fall sein: Es können ‚Gattungsexemplare‘, die prononciert auf ihre Traditionalität abheben, tatsächlich auch das, was sich retrospektiv als Novität darstellt, in den Hintergrund drängen oder überdecken, um den Anschluss an eine bisweilen sehr angesehene, durch Anciennität und lange, kohärent aussehende textuelle Kontinuitäten, literarische Reihen oder historische Theoriebildung nobilitierte Tradition besonders nach vorne treten zu lassen. Eng mit der Frage nach der Rolle von Gattungsvorstellungen bezüglich des Verhältnisses von Tradition und Novation hängt die Frage nach der Epochenspezifik der novatorischen Prozesse zusammen: Was und wieviel zu welcher Zeit als ‚alt‘ etikettiert wird, welches ‚Neue‘ dagegen gestellt wird und wie es valorisiert wird, wie schnell (oder wie langsam) sich Besetzungen von ‚alt‘ und ‚neu‘ in bestimmten historischen Zeitabschnitten verändern, ob und wie stark Rekurse auf

¹¹ Vgl. Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung, übers. von Joseph Vogl, München 1992. Vgl. vor diesem Hintergrund zur notwendigen Rolle der Wiederholung in Prozessen der Innovation Hans-Jörg Rheinberger: Iterationen. Berlin 2005, S. 58–61.

¹² Ausführlich behandelt wurde diese Frage allein in medienwissenschaftlichen Zusammenhängen, die – anders als die Literaturwissenschaft – auch im 21. Jahrhundert intensiv und affirmativ mit der Kategorie des Genre operieren, vgl. Alexander Brock, Jana Pflaeging, Peder Schildhauer (Hg.): Genre Emergence. Developments in Print, TV and Digital Media. Berlin u. a. 2019.

,Altes‘ zur Erzeugung von ‚Neuem‘ programmatisch bejaht oder gefordert werden, ist stets epochal different und relevant.¹³

Häufig ergeben sich so im konkreten literarischen Objekt selbst Überlagerungen von diversen Gattungsfolien, Gattungsmarkierungen und Elementen, die Gattungen zugeordnet werden können – nicht immer nur einer einzigen, sondern oftmals auch mehreren Gattungen. Das generische Repertoire und die Auswahl aus dem Repertoire hängen zusammen mit historisch spezifischen Gattungskonventionen und historisch unterschiedlichen Gattungserwartungen und Verwendungskontexten. Zudem haben die Elemente des traditionellen Repertoires unterschiedliche historische Tiefe, sie sind verschieden ‚alt‘. Als ‚Tradition‘ werden Elemente des Repertoires überdies nicht zuletzt durch den novatorischen Rückgriff oft erst markiert: Novation kann Tradition auch erst konstituieren.¹⁴ Wie die Behandlung des in sich heterochronen Repertoires im Moment der Emergenz von Gattungen im Einzelnen genau vonstatten geht, ist eine Frage, auf die die Beiträge des Bandes ganz unterschiedliche Antworten geben. Insgesamt aber gilt: Für unseren heutigen analysierenden und sich um historische Situierung und Kontextualisierung bemügenden Blick ist es eine Herausforderung, die Prozesse und Dynamiken des Fortschreibens konkreter Gattungslinien, aber auch historischer Reflexion über Gattungen und ihre Interferenzen zu beschreiben, wenn wir diese Phänomene nicht reduktiv linear erzählen, sondern in ihrer ganzen Komplexität von ‚alt‘ vs. ‚neu‘ erfassen möchten.

Dieser Band versammelt eine Reihe von Fallstudien, die die Überlegungen eines im April 2021 abgehaltenen Online-Workshops zu „Gattungstradition und Emergenz“ vertiefen und sich dem Werden und Sterben von Gattungen anhand von konkreten historischen Konstellationen widmen. Die Titelformulierung vom ‚Tumult der Anfänge‘ verdanken wir Paolo Brusa, der in seinem gleichnamigen Beitrag die Dimensionen dieser Wendung sowohl mit Bezug auf das Entstehen von Gattungen als auch auf die gattungssemantische Bedeutung von Textanfängen untersucht. Während der Begriff der Emergenz in einigen Beiträgen – in durchaus unterschiedlicher Perspektivierung – fruchtbar gemacht wird, geht es insgesamt nicht darum, die Beiträge auf ein einziges theoretisches oder methodisches Paradigma zu verpflichten. Vielmehr dokumentiert der Band eine Suchbewegung, die die Fluidität und Dynamik der vermeintlich stabilen Gattungstraditionen allererst unter dem Vorzeichen vielschichtiger ‚alt‘-‚neu‘-Relationen ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt.

¹³ Siehe den ebenfalls aus der Forschungsgruppe „Diskursivierungen von Neuem“ hervorgegangenen Band Klaus W. Hempfer / Valeska von Rosen (Hg.): *Multiple Epochisierungen*. Stuttgart 2021.

¹⁴ Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt a. M. ²2002, S. 12; Metin Genç: *Ereigniszeit und Eigenzeit. Zur literarischen Ästhetik operativer Zeitlichkeit*, Bielefeld 2016.

Den Auftakt macht der Beitrag von Anita Traninger, der auch aus theoretischer Perspektive den Leitbegriff der Emergenz für die Genese von Gattungen ins Zentrum rückt. Traninger sucht die theoretischen Grundlagen des Emergenzbegriffs jenseits von Luhmann auf und rekonstruiert ihn begriffsgeschichtlich, um sich auf dieser Basis dem spanischen Prosaroman im 16. Jahrhundert zuzuwenden. Ein Musterbeispiel einer solchen Emergenz einer Gattung liefert für die frühneuzeitliche spanische Literatur die *novela bizantina*, wie Traninger am Beispiel der *Historia de los amores de Claro y Florisea* (1552) illustriert. Ihr Verfasser, Alonso Núñez de Reinoso, hatte den griechischen Roman *Leukippe und Kleitophon* des Achilles Tatius als Mustertext gewählt, den Lodovico Dolce 1546 ins Italienische übertragen hatte. Reinoso wollte sich laut Selbstaussage zwar in durchgehender Imitation an seiner Vorlage orientieren, doch ließ er in seinem eigenen Werk diese Vorlage, wie Traninger zeigen kann, auf denkbar raffinierte Weise hinter sich. Bot der erste Teil der *Historia de los amores* noch die scheinbar gattungstypischen Verwicklungen, die mit der Hochzeit der beiden Titelfiguren endeten, so gestaltete sich der zweite Teil, den Reinoso noch folgen ließ, komplett anders. Die Prinzessin Isea, eine Figur, um die Reinoso das bisherige Personal zuvor erweitert hatte, firmiert hier als beobachtende Kommentatorin der Helden-taten des Ritters Felesindos, dessen zahlreiche Bewährungsproben und Verstri ckungen sie im neuen Modus der Klage darbieten konnte. Ausdrücklich kein Ritterroman war hier für Reinoso in Auseinandersetzung mit Tatius entstanden, wie der Verfasser selbst proklamiert, sondern stattdessen, wie der Leser retrospektiv feststellen muss, etwas in der Synthese vollständig Neues, nämlich die Gattung der *novela bizantina*.

Ebenfalls im spanischen Raum verortet sich der Beitrag von Paolo Brusa. Auch Brusa widmet sich den spanischen Transformationen des hellenistischen Romans und bemüht sich im Anschluss an Traninger um eine gattungstypologische Bestim mung der *novela bizantina* oder *novela helenizante*, wie Brusa sie nennen möchte. Durch eine detaillierte Lektüre der Paratexte, aber auch im breiten Vergleich der entsprechenden Werke gelingt es Brusa, einen Katalog von Merkmalen herauszuarbeiten, der die neuentstandene Gattung klassifizieren kann. Kaum zufällig schil lerte diese Gattung, die mit dem Etikett der Hybridität behaftet war, für ihre Verfasser zwischen tragischem Gedicht und Lehrfabel, auch wenn Autoren wie Funes de Villalpando sie, wie Brusa zeigen kann, bereits unter dem Oberbegriff der *novela* verbuchen konnten. Viel weiter gelangte man bei der Definition der Gattung mit einer Analyse der Charakteristika, zu denen ein abrupter Beginn, ein Seesturm, Schiffbruch und Liebeswirren zählen mussten – Merkmale, die sich in weiten Teilen bereits den *Aithiopika* Heliodors verdankten. Dazu kam als Schlüsselmotiv, wie Brusa deutlich macht, die *peregrinación*, das Exil, das als Leitidee jeden Zeugen der Gattung auszeichnete. Die Erfolgsgeschichte der hellenisierenden *novela* sollte sich

im 17. Jahrhundert im Wechselseitverhältnis mit den Ritterromanen entfalten; in ihrer Poetologie stand sie im Dialog mit Tragödie und Epos. Immer und verpflichtend, wie Brusa anhand einer Fülle von Beispielen, die das ganze 17. Jahrhundert begleiten, aufweist, verortete sich die *novela helenizante* an exotischen Schauplätzen und musste sich ihr Personal aus den höchsten Ständen rekrutieren. Zur eigentlichen, gattungsstiftenden Novation in der Aneignung der griechischen Vorlagen aber wurde für sie die *peregrinación*, die damit auch, wie Brusa abschließend unterstreicht, wie ein Emergenzmoment die Möglichkeit bot, die *novela helenizante* von den später mit ihr konkurrierenden Gattungen, den englischen *novels* oder den französischen *romans des héros*, abzugrenzen.

In die Gattungsdiskussion des Mittelalters führt die Studie von Katja Weidner, die sich dem *Dolopathos* des Johannes de Alta Silva widmet, einem lateinischen Text des zwölften Jahrhunderts. Weidner sieht die oft vorschnellen Gattungszuschreibungen der Mediävistik mit gutem Grund kritisch, konstituierten sich die Genera in der mittellateinischen Literatur doch zu einem erheblichen Teil aus Schreibtraditionen, die erst durch den rückwirkenden Blick, wie schon Brusa notiert hatte, einheitlichere gattungsformende Gestalt annahmen. Weidner propagiert stattdessen einen ‚Gattungseffekt‘, der bewusst die Selbstzuschreibungen und Überlieferungstraditionen getrennt voneinander betrachtet, auch um ahistorische Festschreibungen zu vermeiden. Der *Dolopathos* kann hier als aussagekräftiges Fallbeispiel herangezogen werden. In der Forschung teils als Exempelsammlung, teils als Fürstenspiegel tituliert, beruhte seine letztgültige Apostrophierung als Zeugnis der Historiographie, wie Weidner zeigen kann, ausschließlich auf einem Prolog, der in einer einzigen Luxemburger Handschrift überliefert war. Zu einem völlig gegenteiligen Urteil in der gattungsbezogenen Situierung des *Dolopathos* gelangte man dagegen, wenn man Ko-Überlieferungen des Werkes betrachtete und Sammelhandschriften als ihren Indikator wählte. Eine Wiener Handschrift, die Weidner als Alternative herausgreift, integrierte den *Dolopathos* in das Umfeld ausschließlich narrativer Texte wie der *Historia Carolomanni* oder der *Narratio de duobus sociis*, die alle im weitesten Sinne der schillernden Gattung Roman zuzurechnen waren. Nirgendwo war hier von Historiographie die Rede, der scheinbar omnipräsente Prolog fehlte komplett. Offensichtlich war der ‚Gattungseffekt‘ also, wie schon dieses Beispiel deutlich macht, von erheblichen Unwägbarkeiten begleitet, die Selbstzuschreibungen, Prologe und Überlieferungszusammenhänge ins Auge fassen mussten. Eine nachträgliche Gattungsbestimmung, so das Fazit von Weidner, musste diesen Rahmenbedingungen Rechnung tragen.

Im Anschluss an Weidner nimmt Andrew James Johnston in seinem Beitrag den wichtigsten englischen Dichter des Mittelalters, Geoffrey Chaucer, in den Blick und konzentriert sich hier auf die *Franklin's Tale*, eine Erzählung aus den *Canterbury Tales*. Johnston zeigt uns Chaucer in seiner textnahen Mikrostudie als Artisten,

der alle Register literaturgeschichtlicher und gattungskonstituierender Rahmennarrative, wie seine Zeit sie ihm bot, zu ziehen vermochte, nur um sie mit gebührender Ironie wieder in sich zusammenfallen zu lassen. In den *Canterbury Tales* hatte die *Franklin's Tale* den erzählenden Faden ihrer Vorgängererzählung, der *Squire's Tale*, wieder aufgegriffen; ihr Sprecher hatte den sozialen Antagonismus zum Vorgängerredner bewusst nach außen getragen. Waren von diesem, wie Johnston dokumentiert, die Ideale der arthurischen Dichtung mit Absicht deklassiert worden, so lässt Chaucer seinen *Franklin* noch eine weitere ironische Ebene einziehen, die ausschließlich auf die gattungsgebundenen Erwartungshaltungen seiner Leser abzielt und sie ad absurdum führt. Auf den ersten Blick scheint Franklin in seiner Selbstinszenierung und durch die Invokation des keltisch-archaisierenden Lais den Traditionalisten geben zu wollen, den sein Vorredner als Replik auf seine Kritik erwarten musste – bei genauerer Analyse gerade auch der Versgestalt, so kann Johnston demonstrieren, wird dieses Bild jedoch einer gezielten Travestie unterworfen. Auch die normierende Kraft der Artus-Dichtung stand als Resultat eines raffinierteren Spiels mit Gattungsregistern nun in Frage.

Zu den Anfangsgründen der Gattungsdefinitionen, der antiken Dichtung, wendet sich Markus Kersten in seinem Beitrag, wenn er das Miteinander von Imitation und Emergenz in der lateinischen Epop auslotet. Auf den ersten Blick, so konzediert Kersten, schien die antike Epop eine in die Vergangenheit gerichtete Gattung zu sein, ein Hort der Tradition und der Exemplarizität der großen Männer, wie gerade die stetige *recusatio* des Gegenwartsbezugs in der Epop illustriren konnte. Tatsächlich aber trug gerade die durchgehende Praxis der Imitation ein Potential in sich, wie Kersten zeigen kann, mit dessen Hilfe sich das scheinbar Statisch-Praeteritale der Gattung überwinden ließ. Eine Variation dieser Überformung bot die Ekphrasis, wie Kersten am Beispiel der *Aeneis* zeigt, eine poetische Technik, die für den Dichter gerade das Verhältnis von Textzeugen- und Augenzeugentum fluide werden ließ. Mit erheblichem intertextuellem Sinnüberschuss konnten für den Dichter hier wie in einem Emergenzmoment Figuren in Erscheinung treten, die das lineare Gefüge des Epos durchbrachen und ihr Eigenrecht einforderten. Als vergleichbare Muster waren bei Vergil, wie Kersten illustriert, auch Akrosticha zum Einsatz gelangt, von deren Einbettung in die Versstruktur es nur ein kleiner Schritt war zur Abfassung von Centonen und Werken wie dem *Cento nuptialis* des Ausonius. Fast durchgehend musste unter dieser Voraussetzung, wie Kersten demonstriert, das Vergangene als Echoraum das Gegenwärtige in der *Pharsalia* Lucans artikulieren, wenn kaum ein aktuelles Desaster ohne das Figurenpersonal der antiken Epop auskam und dort als erklärende Referenz dienen musste.

Bernhard Huss und Daniel Melde schlagen den Bogen von der antiken Epop zur lateinischen Epop der Frühen Neuzeit. Welche Rolle spielte das Motiv der Au-

genzeugenschaft als Gattungsmerkmal in der historischen Epik? Das Verhältnis von Faktizität und Fiktion hatte die Epik begleitet, wie Huss und Melde deutlich machen, seit Homer es in der Demodokos-Episode seiner *Odyssee* problematisiert hatte. Odysseus trat ebenso als Rezipient der Gesänge auf, wie er selbst Teil der geschilderten Vergangenheit war. Er verwandelte sich in den Zeugen, der das Dargebotene verifizierte. Dennoch schienen historische Epen in der Folgezeit unter einem Gegenwartsverdikt zu stehen, das sie notwendig in der Vergangenheit ansiedelte. Ließ sich nur unter dieser Voraussetzung die poetische Kraft des Dargestellten garantieren? Wenn der lateinische Epiker Ennius bei Silius Italicus als Zeuge des Zweiten Punischen Krieges in Erscheinung trat, artikulierte er als Dichter gerade auch seine Augenzeugenschaft. Petrarca jedoch konnte dieser Konstellation besondere Raffinesse abgewinnen, wie Huss und Melde deutlich machen. Auch in der *Africa* hatte Ennius seinen Auftritt, doch hier, um sich von Homer in einer Vision mitteilen zu lassen, erst der nachgeborene Petrarca selbst werde die vollkommene Schilderung der Ereignisse vorlegen. Erst die epische Konzentration der eigenen Zeit war nach Petrarcas Darstellung, die nicht zuletzt seine eigene auktoriale Kompetenz hervorhebt, imstande, den Ereignissen der Vergangenheit Struktur zu geben. Die Textzeugenschaft transzendierte den Augenzeugen. Während im 16. Jahrhundert Ronsard das Verdikt gegenüber der Aktualität eines Epos erneuerte, weil das falsifikationsbereite Augenzeugentum zeitgenössischer Beobachter der Wirkung eines Gedichtes potentiell im Wege stehe, sollte zeitgleich, wie Huss und Melde dokumentieren, eine ganze Generation neuer französischer Epiker die Gattung durch eben diese Aktualität bereichern. Für Alexandre de Pontaymeri, den Verfasser der *Cité du Montélimar*, war es gerade der *poeta miles*, der die Ereignisse des Schlachtfeldes bewahrheitete; er trat gleichermaßen als Historiker wie als Dichter auf und hatte daher das Recht, in höchster Beglaubigungsmacht alle Register des epischen Formulariums zu ziehen. Geschichtsschreibung und Epik flossen in eine hybride Konstellation zusammen, die Aristoteles als unmöglich proklamiert hatte und die von der aristotelischen Gattungstheorie der Frühen Neuzeit – im Gegensatz zu anderen gattungstheoretischen Entwürfen wie dem von Julius Caesar Scaliger – nachdrücklich abgelehnt wurde. Gerade das historisch Aktuelle und Singuläre, so schließen Huss und Melde, hatte also in der Sprache der Epik eine als besonders angemessen präsentierte Darstellungsform erhalten können.

Ramunė Markevičiūtė und Bernd Roling begeben sich mit ihrem Beitrag in das 18. und 19. Jahrhundert und zugleich zum scheinbaren Fundament jeder Poesie, der ‚Volksdichtung‘, wie sie Herder vorschwebte. Markevičiūtė und Roling skizzieren anhand von zwei Beispielen die Schwierigkeiten, die sich aus der postulierten Gattung des Volksliedes und der mit ihr verbundenen ‚Naturpoesie‘ für ihre Apologetinnen und Apologeten ergeben mussten, zum einen der Herder-

Anhängerin Therese von Jacob, die sich Talvīj nannte, und ihrer *Charakteristik der Volkslieder*, zum anderen des Litauers Kristijonas Donelaitis, der sein ‚ländlichen Epos‘, die *Metai (Jahreszeiten)*, 1776 abgeschlossen hatte. Therese von Jacob entwirft in ihrem Werk eine materialsatte und globale Poetologie des ‚Volksliedes‘, das sie als Gattung ausdrücklich gegen jede Form von ‚Elitendichtung‘ und gegen jede klassische Formensprache abgegrenzt sehen möchte. Den Gefühlsreichtum des Augenblicks sieht sie in den Gesängen Zentralasiens, Polynesiens oder Nordamerikas artikuliert. Ihre rigide gefasste Gattungsdefinition veranlasste von Jacob, auch in den germanischen oder skandinavischen Überlieferungen die ‚wahre Volksdichtung‘, in der sich die Konfrontation mit den Naturkräften oder der reine Affekt der Liebe veräußerlichte, von präsumptiven Formen der Dekadenz, die Außeneinflüssen aller Art und den klassischen antiken Formelsprachen ausgesetzt gewesen seien, zu trennen, und zwar weitaus rigider als es Herder je beabsichtigt hätte. Die reinste und vitalste Form der Gattung der ‚Volksdichtung‘ fand von Jacob in Schottland; Naturmythologie und die ‚angeborene Galanterie‘ der Schotten seien der Motor ihrer Genese gewesen. Von Jacobs denkbar purifizierendes Gattungsverständnis ließ sie im Anschluss auch die Gedichte Ossians einer rigiden Prüfung unterziehen. Paradoxe Weise war es gerade das Artificielle und die Antikenrezeption Ossians, die von Jacob darin bestätigten, dem Ossian Macphersons jede Authentizität abzusprechen. Auch für die *Metai* des Litauers Donelaitis hatte ihr Herausgeber Ludwig Rhesa im 19. Jahrhundert in Anspruch genommen, es handele sich um ‚Volksdichtung‘. Die *Jahreszeiten* schienen frei von Fremdeinflüssen zu sein, zugleich aber strotzten sie vor antiken Parallelen und waren in Hexametern abgefasst. Donelaitis‘ Gedicht entzog sich allen klassifizierenden Gattungszuschreibungen, wie sie für die Zeit z. B. Donelaitis‘ Kieler Studienkollege Gottsched vorgelegt hatte. Weder hatte es sich in seiner ‚Schreibart‘ eindeutig der ‚hohen‘ oder ‚niedrigen‘ Fabel zuordnen lassen noch in der Drastik seiner ländlichen Schilderungen der ‚Idylle‘. Gemeinsamkeiten besaß das Werk des Litauers jedoch mit dem Lehrgedicht, wie ein Vergleich mit der *Rusticatio mexicana* des Jesuiten Landivar ergibt. Das Unbehagen gegenüber der generischen Offenheit des Gedichtes sollte seinen Herausgeber Rhesa veranlassen, aus dem Werk fast fünfhundert Verse zu streichen, Passagen, die die bäuerliche Bevölkerung Litauens in ihrer rustikalen Unbekümmertheit vor Augen geführt hatten. Dem gewünschten Charakter eines ‚Volksliedes‘, aber auch der ‚Idylle‘ vermochten die *Jahreszeiten*, so der Herder-Schüler Rhesa, auf diese Weise leichter gerecht zu werden. So wie Therese von Jacobs Gattungsdefinition des ‚Volksliedes‘ an den großen Nationalepen wie dem vom Slowenen France Prešeren verfassten *Krst pri Savici (Taufe an der Savica)*, scheitern musste, zeigte sich auch durch Rhesas Vorgehen, dass die Gattung ‚Volkslied‘ ihre proklamierten Merkmale, die Natürlichkeit und reine Affektivität, zwangsläufig sprengen musste.

Innerhalb der englischen Dichtung der Frühen Neuzeit gilt der Beitrag Bernd Rolings dem schwer greifbaren Phänomen der Weltuntergangspoesie. Welcher Gattung ließ sich die durchaus heterogene Gruppe von englischen Endzeitgedichten zuordnen? Roling vertritt in seinem Beitrag die These, dass die textimmanente Logik dieser Gedichte den skalierbaren Übergang von einer Gattung in eine andere einschließen konnte, ja förmlich darauf angelegt war, sich zu transformieren. Noch im 17. Jahrhundert waren es zumeist Adaptationen Du Bartas', wie sie der englische Bibelepiker William Alexander vorgelegt hatte, die das Sujet des Weltenendes behandelten; die Bereitschaft dieser Autoren, über die Bibel hinaus das Geschehen auf physikalischer Ebene zu plausibilisieren, war überschaubar geblieben. Schon bald aber hatte die Eschatologie, wie Roling zeigen kann, über die Physikotheologie, aber auch den Fortschritt der genuinen Naturwissenschaft durch Gelehrte wie Thomas Burnet, William Whiston oder John Ray einen massiven Zuwachs an Realienwissen erhalten können; Resultat war eine nahezu vollkommene Durchdringung der Apokalypse mit den Maximen der Physik. Eine erste Gruppe von Dichtern, darunter Michael Bruce, George Bally und Joseph Trapp, integrierte diese neuen Erkenntnisse der zeitgenössischen Naturwissenschaft zwar in ihre Gedichte, doch nur in Form eines *ornatus*, ohne dass die Struktur ihrer Bibelgedichte sich dabei besonders verändert hätte. Andere englische Dichter des 17. und 18. Jahrhunderts waren jedoch eher bereit, die Ereigniskette der Offenbarung auch auf der Ebene der Naturwissenschaften zu konkretisieren, wie Roling illustriert. In ihrem Kreis finden sich Thomas Newcomb, John Norris, John Pomfret, Elizabeth Rowe oder John Ogilvie, die in ihren poetischen Szenarien zu einem erheblichen Teil auf Burnet oder Ray zurückgriffen. Eine dritte und letzte Gruppe von Dichtern, Robert Glynn, Samuel Catherall oder Aaron Hill, emanzipiert sich in ihrer dichterischen Umsetzung des Weltenendes schließlich vollständig von der Autorität der Heiligen Schrift und stützt sich ausschließlich auf die Vorgaben der zeitgenössischen Naturwissenschaft. Sichtet man das ganze Spektrum der Texte, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts das Weltenende zum Thema machten, so gelangt man, wie Roling schließt, zu einer fluiden Skala, an deren Enden sich jeweils eine Gattung mit einem deutlichen Index an Merkmalen verortete, auf der einen Seite das Bibelepos im Gefolge von Iuvencus oder Milton, auf der anderen das Lehrgedicht, dessen Paradigma Lukrez gestellt hatte.

Wie diese knappe Übersicht zeigt, befassen sich die hier vorgelegten Beiträge in intensiven *close readings* mit einer Reihe pertinenter Fälle, in denen Gattungstraditionen durch novatorische Rückgriffe in die Zukunft fortgeschrieben werden, was die ständige Reformierung und Reformulierung des zuhandenen Gattungsrepertoires bedingt und, in ‚Emergenzmomenten‘ wie den oben hervorgehobenen, auch zu unvorhergesehenen Neukonstellationen führt. Wie verhalten sich hier Faktiales und Fiktionales zueinander? Wie werden Novationen und hybriden Formen

in die gängigen Gattungsraster integriert? Welche Dynamiken ergeben sich aus der Konfrontation von lateinischer Tradition und Volkssprache, ‚mündlicher‘ Transmission und Schriftlichkeit? In welchem Verhältnis zueinander stehen die unterschiedlichen epischen Formen, Epik, Verserzählung, Lehrdichtung, aber auch vorepische Manifestationen wie das ‚Volkslied‘? Viele weitere Fragen ließen sich noch anschließen. Aus den hier vorgelegten Fallstudien ergibt sich eine bislang durchaus nicht verfügbare Sicht auf Dynamiken der Gattungsgeschichte(n) und wird erneut das Erkenntnisinteresse der Forschungsgruppe „Diskursivierungen von Neuem“ bedient – ein letztes Mal, denn dieser Band ist die letzte von Mitgliedern des Verbundes gemeinsam verantwortete Publikation der Gruppe, die nach fast sieben Jahren trotz allen pandemischen Widrigkeiten ihre Arbeit erfolgreich abgeschlossen hat. Uns bleibt an dieser Stelle noch, Dank an die Mitglieder der Forschungsgruppe, einschließlich der Wissenschaftlichen Koordination (Sabine Greiner) und der Geschäftsstelle (Béatrice De March), auszusprechen, einen wiederholten und zugleich letzten herzlichen Dank für eine von uns allen stets von Neuem wieder als exemplarisch empfundene fruchtbare Zusammenarbeit.

Anita Traninger

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Mustersupplemente: Liebesdreieck und ritterliche Aventiure

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ Ebd., S. 25.

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

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

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

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

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

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

³⁷ Núñez de Reinoso (Anm. 22), S. 67.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Musteremergenz: Fulguration und Iteration

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 anunciable 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 Dröhns 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 knorriigen 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 Erzähleinsteig 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* anuncianaban las futuras aguas, y saliendo la nocturna 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 afigida 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 Dröhrens 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 Seeger (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 affiniert, 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 Romangenre 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 demonstriert 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 Avalle-Arce. Madrid 1973, S. 29–30. Der zweite bei Cucala 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 Kontinuität 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 Umgewegen 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 – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ‚Barock‘. In: Epochenschwellen und Epochensstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. 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 ... Mariños 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, Victor 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 *Odyssee* erinnert, war in der Tat das vielleicht größte Faszinationselement des Werkes für das rinascimentole 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 *Odyssee* 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 meriteroient 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 ge- 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 Françoise 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 erfunder 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 *Odyssee* 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 *fábula* 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 escriva su invención en verso, o en prossa, pues poema es muy estimado, Teagenes y Clariquea, y le escrivio Heliodoro en prossa, 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 entretenir 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–Aijj^r, 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 Tímonedas *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 extranjeras“ [„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 *Arca-dia 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 entretenese“ [„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. 64f. 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: *Escarmentos 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 sichtet, 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 veces la pluma, que se destina para escribir los sucesos 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 Be griffsgeschichte 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 Villalpando’s 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 Tejadas 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 Grünnagel: 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 necessidad de ardid para que sea mejor leyda; y es assí que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseooso 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 bewunderungswürdig 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 Erzähleinsteig gerade *nicht* mit der deutlichen Referenz auf bekanntes Geschehen. Die obskure, nicht attestierte Geschichte der Individuen Thaggenes 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 Schlüsselelement: 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 Wechselseitigkeit 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 irgend eine 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 Rotte 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 Haarsbreite 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 setentriонаl*. 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 Cri-tilo 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 ersten 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 Erzähleinsteige 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 Moscívica*. 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 philosóphicos, para exemplo de lo que se debe amar, y de lo que se debe aborrecer, assí 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 Einstiegsszenen 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 Deplatzierung 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 Claro 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“). Entthront 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 Königsohn *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 radikalisierten. Der *Peregrino* bahnt einen Weg für alle späteren hellenisierenden Romane in Spanien, in denen die Macht von Liebe und Schicksal, von Missgriff oder Kontingenzen 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 affektiven Perspektivierung mitgefärbt werden.⁵⁶ Andererseits gehört die elusive Dimension der affektiven Färbung und des von ihr geprägten Leseeindrucks 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 sanktionsierter 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 Flori-sea* 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 Lektüreeindrücken 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 Spezifität 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 Lektüreeindruck 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 anrüchige Geburt aus – aus der sozialen Herkunft der *pícaros* folgen fast ‚logischerweise‘ ihre missliche Lage, ihre moralische Fragwürdigkeit und ihre Landstreicheien, 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 Unterschiedsmerkmal 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, Semprilis 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 Hözl 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 descendiente de Pirrho); y Chariclea, heredera del reyno de Etiopía, 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 Etiopía 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, tuviessen las partes primeras, los hombres que de Historia saben, se reyrian, porque nunca tal rey ha auido en España; en Persia o Etiopía 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 nahbarerer 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 Arsenals, 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 ineinander greifen, 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 Wahrhaftigkeit 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 *Escarmentos 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 Heliódoro“. 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 Umcodierung 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).

Katja Weidner

Gattungseffekte in der lateinischen Literatur des Mittelalters. Zum *Dolopathos* des Johannes de Alta Silva

1 Von Automobilen und Gattungsfragen

Selbst Leute mit bescheidener intellektueller Ausstattung oder ohne technische Kenntnisse werden folgende Reihenbildung für Automobile lachhaft finden: Mercedes – Lieferwagen – Diesel – Limousine – Ford – Cabriolet – Viertürer – Fiat.¹

Mit dieser eindrücklichen Reihung von Marken, Funktionsweisen, Antrieben und Ausstattungsformen illustriert Dieter Schaller die aus seiner Sicht problematische Kategorienbildung der Literaturgeschichtsschreibung. Denn: „Was hier jeweils nicht zusammenstimmt, braucht niemandem weiter erklärt zu werden.“² So wie ‚Mercedes‘ und ‚Lieferwagen‘ für die Bezeichnung von Automobilen als kategorial verschieden einsichtig ist, so sei es vermeintlich die Unzulänglichkeit der Gattungsbezeichnungen in der Literaturgeschichtsschreibung: „Es kann nicht gutgehen, wenn man in eine Gattungssystematik die verschiedensten formalen, inhaltlichen, intentionalen und externen (exogenen) Aspekte auf einer Ebene zugleich einzubringen versucht“.³

Grundlage von Schallers Frustration ist der Anspruch an ein Gattungssystem, der literaturwissenschaftlichen Analyse Kriterien an die Seite zu stellen, die eine allumfassende Beschreibung der literarischen Praxis möglich machen sollen – und das, ohne zu gegenseitigen Überschneidungen zu führen, wie sie bei „Viertürer“ und „Fiat“ drohen. Schallers Plädoyer mündet so schließlich in den Vorschlag eines „Koordinatenfeld[s]“⁴, das erschöpfend und auf einer allgemein gültigen Abstraktionsebene die kategorial ‚saubere‘ Zuweisung eines jeden Textes nach „Varietäten der inneren Sprachform“ (z. B. „kollektiv-monologisch“ oder „dramatisch“) und „Modi der Textrealisation“ (z. B. „Deklamation“, „Lesen“ oder „Sehen“) erlauben soll, und damit für einzelne Gattungen einen jeweils entsprechenden Platz im allge-

1 Dieter Schaller: Das mittelalterliche Epos im Gattungssystem. In: Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposion des Mediävistenverbandes. Hg. von Willi Erzgräber. Sigmaringen 1989, S. 355–371, hier S. 359.

2 Ebd., S. 360.

3 Ebd., S. 360.

4 Ebd., S. 366.

meingültigen System bedeutet.⁵ Inwieweit dieses System das historische Verständnis eines mittelalterlichen Literaturbetriebs abbilden kann, bleibt offen.

Ein entsprechend allgemeines Modell läuft Gefahr, ein von der literarischen Praxis unabhängiges System zu entwickeln, das zwar in sich geschlossen ist und durchaus eine Klassifizierung erlaubt, aber so ahistorisch arbeitet, dass sein Nutzen für das Verständnis des einzelnen, historischen Textes über das Angebot bloßer Beschreibungskategorien nicht hinaus geht. So verwundert es auch nicht, dass sich in der mediävistischen Literaturwissenschaft, jenseits dieser allgemeinen Gattungstheorie, die historische Gattungsbeschreibung durchsetzen musste: Gattung verstanden „als historische Größe [...], also als literarischer Konvention, wie sie uns in Textreihen entgegentritt, literarische Produktion anleitet und literarische Ordnungsmuster anbietet.“⁶ An die Stelle allgemein und unabhängig von der historischen Entwicklung gültiger Gattungskategorien tritt so die Beschreibung des jeweiligen Textes als Teil eines auch multireferentiellen Zusammenhangs, der sich in Bezugnahme auf Prätexte konstituiert.⁷

Was spricht auf dieser pragmatischen Ebene dagegen, ein und dasselbe Automobil sowohl als Mercedes, als Viertürer und Limousine zu fassen? Keine der drei Einzelbezeichnungen wäre für die konkrete viertürige Limousine der Marke Mercedes falsch; aussagekräftig für die Definition des konkreten Automobils ist das Zusammenspiel aller drei Kategorien. Mithilfe einer Kategorienbildung, die unmittelbar zur Mehrfachreferenz eines Textes führen muss, lassen sich Gattungen als historisch dynamische Entwicklung beschreiben, die implizit und explizit durch die Negation, Modifikation und Affirmation von Prätexten eine Reihe manifestieren.⁸ Ihr in literaturgeschichtlicher Perspektive rückprojizierter ‚Anfang‘ kann so mit dem, was später innerhalb dieser Gattungsreferenz produziert ist,

⁵ Vgl. ebd., S. 363–368.

⁶ Klaus Grubmüller: Gattungskonstitution im Mittelalter. In: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Hg. von Nigel F. Palmer, Hans-Jochen Schiewer. Berlin, Boston 1999, S. 193–210, hier S. 195.

⁷ Vgl. ebd., S. 201.

⁸ Vgl. Florian Remele: Theorie und Methode der Gattungsgeschichtsschreibung. Mediävistische Perspektiven. In: Journal of Literary Theory 15/1–2 (2021), S. 53–80, hier S. 66: „Konventionalisierung und Alternativenbildung sind somit dynamische Prozesse, in denen der Status von literarischen Sprachhandlungen als Konvention oder Alternative immer neu ausgehandelt wird. Was als konventionell oder alternativ gilt, hängt von den Anerkennungsverhältnissen ab, die sich im Laufe der Gattungsgeschichte beständig verändern. [...] Die Etablierung von Gattungskonventionen und die Ausbildung von Alternativen sind keine sich widersprechenden oder zeitlich getrennten Prozesse, vielmehr greifen Konventionalisierung und Alternativenbildung ineinander.“

nurmehr wenig gemein haben.⁹ Dass diese dynamische Referenzialisierung nicht nur über Prätexte, sondern auch synchron, etwa über die spezifische Beiüberlieferung eines Textes erfolgen kann, wird im Folgenden zu zeigen sein.

Die Versuche der allgemeinen Gattungstheorie jedenfalls sind an der heterogenen Realität der mittelalterlichen Textualität und ihrem diachronen Wandel gescheitert.¹⁰ Damit stellt sich die Herausforderung einer pragmatischen, historischen Gattungstheorie, die Gruppierungen im Bewusstsein für die (Multi-)Referenzialität der Einzeltexte beschreibbar macht¹¹ und den Blick für die historischen Wandlungsprozesse schärft: „Bottom-up“ ausgehend von der literarischen Textualität,¹² und nicht „top-down“ von einem allgemeine Gültigkeit postulierenden Gattungssystem. Im Kern nämlich hat Schaller mit seiner Kritik an der kategorial verzerrenden Automobilreihung nicht Unrecht: Auch eine „historische“ Gattungstheorie muss sich die Frage nach der Validität ihrer Beschreibungskategorien gefallen lassen. Wie an einem konkreten Beispiel aus der lateinischen Literatur des Mittelalters zu zeigen sein wird, stößt eine an Gattungszusammenhängen interessierte historische Literaturwissenschaft spätestens hier an ihre Grenzen.

2 Ein Plädoyer für den ‚Gattungseffekt‘

Auch eine Gattungstheorie, die historische Gruppierungen beschreibt, wird sich schließlich mit dem Problem der Kategorienbildung konfrontiert sehen: Wie konstituieren sich solche – historisch als dynamischer Prozess zu beschreibende – Gattungsräume und wann ist die Beschreibung einzelner Texte in gemeinsamen Gattungszusammenhängen historisch valide?

Prämissen der folgenden Ausführungen ist dabei, dass die Untersuchung historischer Gattungszusammenhänge als solche valide ist, weil von der Musterhaftigkeit der literarischen Textproduktion ausgegangen werden kann. Diese „Gattungen“ jedoch sind kein Selbstzweck moderner Literaturgeschichtsschrei-

⁹ Vgl. Wolfgang Kirsch: Probleme der Gattungsentwicklung am Beispiel des Epos. In: *Philologus* 126/1–2 (1982), S. 265–288, hier S. 283.

¹⁰ Vgl. Grubmüller (Anm. 6), S. 199 f.

¹¹ Siehe etwa das Konzept der „systemprägenden Dominante“ (Hans Robert Jauß: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: Alterität und Modernität der mittellateinischen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976. Hg. von Hans Robert Jauß. München 1977, S. 327–258, hier S. 112), das aus der Perspektive der bereits erfolgten Traditionsbildung die zentralen Gattungsmerkmale beschreibt.

¹² Vgl. Thomas Haye: Das Lateinische Lehrgedicht im Mittelalter. Analyse einer Gattung. Leiden u. a. 1997 (Mittellateinische Studien und Schriften 22), S. 7 f.

bung, sondern müssen als historisch abgewogene, kritische Beschreibungskategorien Gemeinsamkeiten und Unterschiede, also referentiell verknüpfte Textgruppen und Textreihen, wie sie im untersuchten historischen Text bereits angelegt sind, beschreiben können. Für die mittelalterlichen Autor*innen einerseits konnten diese Gattungen als ‚Schreibtraditionen‘ eine Richtschnur literarischer Produktion – affirmativer oder negativer Art – bieten,¹³ und haben dementsprechend sowohl eine produktions- als auch mittelbar rezeptionsästhetische Relevanz. Die Literaturwissenschaft andererseits braucht ein Bewusstsein für solche Reihen und Gruppierungen, um die Heterogenität und Quantität mittelalterlicher Literatur zu ordnen, klassifizieren, und händelbar zu machen, und um sich im Bewusstsein dessen der Bedingungen dieser Kategorien gewahr werden zu können.

Es ist wohl kein Zufall, dass Schaller die eingangs zitierte Automobil-Reihung im Zusammenhang mit der literarischen Gattung des Epos aufführt: Zwar gilt auch für das Epos, dass die ‚historische‘ Poetologie, wie sie im lateinischen anders als im volkssprachlichen Mittelalter schließlich überliefert ist, nur bedingt auf die literarische Praxis anwendbar ist:¹⁴ Das theoretische Gattungsverständnis in Antike und Mittelalter hat seine Probleme mit struktureller, allgemeingültiger Definition.¹⁵ Nichtsdestoweniger ist gerade für das Epos ein historisches Gattungsbewusstsein belegbar, für das die Literaturwissenschaft nicht auf eigene tentative Gruppierungs- und Begriffsbildung zurückgreifen muss. Die Texte selbst schließlich arbeiten gattungsgemäß im paradigmatischen Rückgriff auf „Homer und Vergil, Ilias, Odyssee und Aeneis“¹⁶. Die Gattungszugehörigkeit konstituiert sich so über ‚Vorbilder‘, auf die sich die Texte innerhalb einer langen gattungshistorischen Reihe immer wieder rückbeziehen, auch oder gerade gestützt durch den mittelalterlichen Schulbetrieb, der seinerseits wieder paradigmatisch orientiert ist.¹⁷ So ist für das Epos tatsächlich ein historisches Gattungsbewusstsein belegt, so lange man Gattungen denn – historisch – als „literarische Reihen“¹⁸ begreift. Entsprechend argumentiert auch Thomas Haye für das Lehrgedicht des lateinischen Mittelalters, wenn er ohne signifikanten Rückgriff auf mittelalterliche Poetiken ein historisches Gattungsbewusstsein postuliert: „Das Schweigen der

¹³ Vgl. Fidel Rädle: Literatur gegen Literaturtheorie? Überlegungen zu Gattungsgehorsam und Gattungsverweigerung bei lateinischen Autoren des Mittelalters. In: Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Hg. von Barbara Frank u. a. Tübingen 1997 (ScriptOralia 99), S. 221–234, hier S. 222 f.

¹⁴ Vgl Rädle (Anm. 13), S. 221; Haye (Anm. 12), S. 6–8; Grubmüller (Anm. 6), S. 195–198.

¹⁵ Vgl. Kirsch (Anm. 9), S. 268.

¹⁶ Kirsch (Anm. 9), S. 268.

¹⁷ Vgl. Rädle (Anm. 13), S. 228–232.

¹⁸ Grubmüller (Anm. 6), S. 201.

Poetologie ist kein Beweis für die Nichtexistenz der Schreibtraditionen.¹⁹ Bei Epos wie Lehrgedicht entsteht im kontinuierlichen Rückbezug eine historische Entwicklungslinie, die sich aus der Vogelperspektive nach der relativen traditionsbildenden Effektivität oder Ineffektivität einzelner literarischer Merkmale, bisweilen ‚Innovationen‘, als dynamischer Wandlungsprozess beschreiben lässt.²⁰

Ein ‚intuitives‘ Verständnis²¹ für Kategorienbildung und Gattungszugehörigkeit, wie es beim Epos oder beim Lehrgedicht auf historischer wie allgemeiner Ebene vermeintlich tatsächlich konvergiert, ist der Sonderfall. Trotzdem basiert auf diesem seriellen Verständnis von Gattung ein Verständnis historischer Gattungsanalyse, das die diachrone Valenz des untersuchten Einzeltextes – als ‚Gattungsvertreter‘ – über seinen Traditionsbegriff beibehält. Wenn historische Reihung und literarische Referenzialität, Wandel und relative Entwicklung²² statt allgemeingültiger Kategorialität (berechtigterweise) Gegenstand der mediävistischen Gattungsforschung wird, dann bekommt über die noch immer allgemein-historische Perspektive des ‚Wandels‘ die tatsächliche Belegbarkeit intertextueller Bezugnahme und (literatur-)historischer Wirksamkeit, und vor allem die zumindest relative zeitliche Einordnung eines Werkes neue Bedeutung.

Das birgt mehrere Probleme. Mindestens dort, wo der Text seine Gattungszugehörigkeit nicht explizit mit Blick auf affirmierte – oder abgelehnte – Paradigmen ausstellt, muss sie plausibilisiert werden, und das kann nur über die Untersuchung möglicher gattungsbezogener Referenzen erfolgen. Das ist ein methodisches Problem dort, wo die Entstehungszeit oftmals unklar ist, die Autor*innen häufig anonym bleiben, und die intertextuellen Verbindungslien durch die Quantität und Qualität möglicher Bezüge nurmehr grob näherungsweise zu bestimmen sind: „Viel-fach aber versagen unsere Mittel.“²³ Müssen diese gattungstheoretischen Referenzen, um aussagekräftig zu sein, in der weiteren Rezeption des Textes aufgegriffen und affiniert werden? Muss sich der Text gattungsgeschichtlich in eine Linie einschreiben lassen können, also die mögliche Gattungszuschreibung aus der Vogelperspektive durch ihre Effektivität im geschichtlichen Wandlungsprozess validiert werden? Ausgehend von der literaturhistorischen Traditionsbildung stellt sich die Frage, was dann mit dem historischen Gattungsverständnis ebensolcher

¹⁹ Haye (Anm. 12), S. 2. Die historische Gattung ‚Lehrgedicht‘ konstituiert sich, wie bereits im Fall des Epos, primär durch die Referenz auf Vergil. Wieder ist es das Paradigma, das traditionsbildend wirkt, vgl. Haye (Anm. 12), S. 45–49.

²⁰ Vgl. Kirsch (Anm. 9), S. 282; Grubmüller (Anm. 6), S. 208–221.

²¹ Vgl. Kirsch (Anm. 9), S. 268 zum ‚intuitive[n] Verständnis für das Zusammengehörige, Verwandte‘ der Antike in Bezug auf das Epos.

²² Vgl. Kirsch (Anm. 9), S. 287: „die Aufhellung der literarischen Traditionsbürgen“.

²³ Kirsch (Anm. 9), S. 287.

Texte ist, denen eine gattungshistorische Wirksamkeit aus verschiedenen Gründen versagt bleibt, oder für die das zumindest der überlieferte Befund nahelegt. Wie lassen sie sich gattungstheoretisch beschreiben? Was ist mit solchen Texten, die sich nicht in Gattungsreihen ‚einschreiben‘, die also nicht durch einen vorgelagerten Prätext in ihrem historischen Gattungsbewusstsein ‚zweifelsfrei‘ seriell-konstitutiv zu fassen sind?

Der Traditionsbegriff impliziert eine kontinuierliche Rückbezüglichkeit in der Gattungsgeschichte, und dieser Traditionsbegriff stößt dort, wo sich nicht durch eine paradigmatisch vorgeprägte Gattungskategorie bereits aus dem Befund (z. B. der metaliterarischen Referenz auf Prätexte) eine Gattungsgemeinschaft ergibt, an seine Grenzen. Wie Florian Remele jüngst zur literaturtheoretischen Frage nach dem ‚Entstehen‘ von Gattungen zurecht bemerkt hat: Es ist „methodisch unzulässig, das retrospektiv erkennbare Produkt eines geschichtlichen Prozesses als Ausgangspunkt für die Beschreibung gerade dieses Prozesses anzusehen.“²⁴ Insbesondere der ‚Beginn‘ neuer Gattungszusammenhänge und solche Momente, die sich historisch nicht durch die Etablierung von ‚Linien‘ nachgelagert als ‚Gattungen‘ bestätigen, können unter der Perspektive historischer Zusammenhänge nicht theoretisch gefasst werden. Durch dieses Problem wird manifest, dass eine historische Gattungsforschung, die die Begriffe und Traditionslinien außerhalb des Textes voraussetzt, und den Einzeltext diesen ‚einschreibt‘, immer auch in gewisser Weise ahistorisch arbeitet, selbst wenn sie sich beispielsweise an metaliterarischen Reflexionen des Textes selbst orientiert: ‚Einschreiben‘ kann sich der einzelne Text nur in einen Zusammenhang, der bereits da gewesen ist; ‚zuordnen‘ kann die Forschung nur zu einer Gattungsgemeinschaft, die bereits als solche etabliert ist, durch vorgelagerte oder rückprojizierte Gattungsreihen. Nicht nur die ‚allgemeine‘ Gattungstheorie, sondern auch die vermeintlich ‚historische‘ Gattungsforschung sind so insofern ahistorisch, als sie für das ‚Gattungs-Verständnis im Moment des Entstehens des Texts (qua Autorschaft oder Abschrift) nur dann Aufschluss geben kann, wenn die Gattung außerhalb des einzelnen Textes selbst bereits als solche verstanden ist.

Remele kritisiert zurecht die Tendenz der Gattungsgeschichtsschreibung zur Retrospektion, aber auch er bietet keine methodische Antwort auf die Frage nach der Entstehung von literarischer Gattung. Sein Postulat lautet: „Eine historisch angemessene Herangehensweise an Gattungsgeschichte muss die mitunter diskontinuierlich verlaufenden Prozesse untersuchen, durch die sich literarische Konventionen und schließlich Gattungen zuallererst herausbilden.“²⁵ Wie soll das

24 Remele (Anm. 8), S. 63.

25 Remele (Anm. 8), S. 73.

allerdings umgesetzt werden? Remele zumindest bleibt bei der Beschreibung kontinuierlicher Prozesse und geht in dieser Hinsicht nicht über das hinaus, was bereits Grubmüller²⁶ vorgeschlagen hat.²⁷ Das zentrale methodische Problem liegt aber dort, wo eben entweder für den Einzeltext (oder die Einzelüberlieferung) die Gattungszugehörigkeit erst etabliert werden muss (und methodisch sich so die Frage stellt, wie sie der Text konstituieren kann, und die Forschung das beschreiben soll), oder, im gattungshistorischen Sinne, es sich tatsächlich um den ‚Anfang‘ eines neuen Gattungsbewusstseins handelt.

Eine Lösung könnte hier sein, den historischen Wandel, die ‚Tradition‘ von der Gattungsaussage des zu untersuchenden Textes methodisch zu trennen, und damit streng aus dem einzelnen Textzeugen heraus über die Fokussierung der heterogenen Referenzen das spezifische generische Verständnis herauszuarbeiten. Ansatzpunkt ist damit der spezifische historische²⁸ Einzelfall, unabhängig davon, ob diese Referenzen a) als solche in allen Textfassungen, Übersetzungen, Überlieferungszeugen gleichwertig nachzuweisen sind, und unabhängig davon, ob sie b) in der weiteren Rezeption des Textes affiniert, modifiziert, negiert werden – das ist eine zu separierende Fragestellung, auch die gattungsgemäße Einzelrezeption ließe sich aber so untersuchen.

Für diesen historischen Einzelmoment sei der Begriff des *G a t t u n g s e f f e k t s* vorgeschlagen. Vorteil des Ansatzes wäre die relative Entkopplung von der diachronen Entwicklung und somit von der Heuristik des Zirkelschlusses, die Gattungsaussagen nur dann gelten lassen kann, wenn sie als Gattungsaussage – zuvor oder danach, in beiden Fällen ahistorisch – besteht und wiedergefunden werden kann. Der Blick ist frei auf den spezifischen Einzelfall, und ‚Gattung‘ eine Kategorie, die auch dann die Spezifitäten eines Texts im interreferentiellen Zusammenhang beschreibbar machen, wenn nicht (manchmal zufälligerweise) ein strenggenommen ahistorisches Gattungsverständnis den Begriff oder das Konzept liefert. ‚Gattung‘ hier bezeichnet nicht das Vorgelagerte, das im Effekt nur dann aufscheinen kann, weil es bereits etabliert ist: Über die Referenzen auf z. B. Intertexte und Kotexte zu untersuchen ist vielmehr die Art und Weise eines spezifischen Texts, sich in Zusammenhänge einzurichten und eine gattungsgemäße Aussage zur eigenen Schreibweise zu treffen. Die Fokussierung auf den Einzelfall macht dann, wenn über die Verdichtung mehrerer solcher Einzelfälle nachge-

²⁶ Vgl. Grubmüller (Anm. 6).

²⁷ Auch seinen Beispielanalysen, das nur am Rande, ist immer bereits die Gattungszuschreibung vorgelagert (z. B. Remele [Anm. 8] S. 67 zu Stricker, Daniel vom Blühenden Tal).

²⁸ Inwiefern die Referenzen ‚historisch‘ zu perspektivieren sind, bleibt, wie im Folgenden für die Kotextualität reflektiert werden wird (S. 80–86), zu plausibilisieren.

gert schließlich ein literaturgeschichtliches ‚Neues‘ manifest wird, das gattungsgeschichtliche Entstehen neuer Gattungen beschreibbar.

Erst nach der Untersuchung des Einzeltexts bezüglich möglicher Gattungseffekte sollte er auf seine mögliche Wirksamkeit innerhalb einer korrespondierenden Gattungsgeschichte hin untersucht werden. Gerade dort, wo die historische Gattungskonstitution eben nicht über den nachträglichen Bezug auf ein traditionsbildendes Paradigma erfolgt, führt kein Weg daran vorbei, das Aufscheinen einzelner generischer Momente für den einzelnen Text, seine einzelne Fassung, seine einzelne Überlieferungsgestalt entsprechend zu untersuchen. Das öffnet die Perspektive auf die Historizität dieser multireferentiellen Effekte, die somit eben nicht notwendigerweise *ex post* durch ihre traditionsbildende Effektivität validiert werden müssen, sondern gerade als einzelner Moment Aussagekraft für das historische Textverständnis haben. Dafür, dass sich ein Text über in der Textgestalt angelegte Referenzen ein historisches Zugehörigkeitsbewusstsein formuliert, braucht es die diachrone Wirksamkeit dieses Einzeleffekts nicht.

Relevante Facette dieser Multireferenzialität ist damit – auch – die einzelne materielle Überlieferungsgestalt, über die sich beispielsweise auch gattungsgeschichtlich ‚irrelevante‘ Texte und Textgestalten in ihrem möglichen historischen Gattungsbewusstsein (vonseiten des Autors, des Lesers, des Kompilators, etc.) beschreiben lassen. Auch hier gilt: der historisch bisweilen einzigartige Gattungseffekt hat nichtsdestoweniger eine relevante Aussagekraft für die gattungstheoretische Untersuchung eines Textes; damit ist das Forschungsergebnis ein Einzelmoment, das allein für die Beschreibung literaturgeschichtlicher Kontinuität erst in der Summe mehrerer solcher, miteinander in ihrem Verhältnis zu reflektierenden Einzeluntersuchungen aussagekräftig werden kann. Die Frage, inwieweit diese Einzelmomente aus der literaturhistorischen Abstraktion als Glied einer geschichtlichen Reihe beschrieben werden können, kann sich nichtsdestoweniger stellen, nur sollte sie in einem zweiten, separaten Schritt erfolgen. Eine entsprechende Theoretisierung würde darüber hinaus auch die Beschreibung des ‚Beginns‘ einer Gattung (also: literarischer, selbstbezüglicher Reihe) erlauben.

3 Der *Dolopathos* und die Gattungsfrage

Methodisch bleibt indes die zentrale Frage: Wie lassen sich Texte hinsichtlich ihrer historischen Gattung (qua Rezeptionserwartung / Produktionsinteresse) beschreiben, wenn vorausgehende Prätexte oder eine nachgelagerte Poetologie (moderner oder vermeintlich historischer Natur wie im Fall der hochmittelalterlichen Poeten) nicht die Leitplanken der theoretischen Reflexion vorgeben? Wie lassen sich

hier die Gattungseffekte beschreiben, und was ist der potentielle Mehrwert für die Gattungsgeschichte?

Als Beispiel für einen solchen Befund sei im Folgenden der *Dolopathos* des Johannes de Alta Silva angeführt. Der Text wurde von einem zisterziensischen Mönch des lothringischen Klosters Haute Seille wohl im Zeitraum zwischen 1184 und 1212 in lateinischer Sprache verfasst (nur innerhalb dieses Zeitraums nämlich erklärt sich die Widmung an den Bischof von Metz).²⁹ Überliefert ist die Erzählung, soweit bislang bekannt, in mindestens zwölf Handschriften; Karin Losert führt elf Handschriftenzeugen auf.³⁰ Dazuzählen ist darüber hinaus der Handschriftenzeuge Prag, Nationalmuseum (Národní muzeum), X. E. 6, wo gemäß Henning Handrock³¹ auf f. 212r–252r ebenfalls der *Dolopathos* überliefert ist. Die Tatsache, dass Handrock im Zusammenhang seiner Edition des *Rudolf von Schlüsselberg* diesen Handschriftenzeugen mehr zufällig aufführen kann, lässt bei einer tiefergehenden Untersuchung der Überlieferungscluster weitere, bislang unbekannte Handschriftenzeugen erwarten. Diese Vermutung konnte nach Abschluss der vorliegenden Studie bereits vorläufig bestätigt werden: Mit Wien, ÖNB, Cod. 3092, f. 1r-39v ist inzwischen ein weiterer Handschriftenzeuge ans Licht gekommen, der aufgrund fehlerhafter Katalogangaben bisher unbekannt war. Der *Dolopathos* ist hier zusammen mit dem anonymen *Dialogus de Salomonis et Marcolfi und der Historia destructionis Troiae* des Guido de Columnis überliefert.

Der *Dolopathos* gehört in den Kreis der Erzählungen der sogenannten ‚Sieben weisen Meister‘ (*Historia septem sapientum*): Der Text erzählt die Geschichte des mythischen Königs Dolopathos: wie dessen Herrschaft über Sizilien auf seinen

²⁹ Zur Frage der Datierung siehe ausführlich Kerstin Losert: Überschreitung der Geschlechtergrenzen? Zum Motiv der Frau in Männerkleidern im „Dolopathos“ des Johannes de Alta Silva und anderen literarischen Texten des Mittelalters. Bern u. a. 2008 (Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters 43), S. 105–107, mit Hinweisen auf weitere Literatur. Einführend zum *Dolopathos* siehe Wolfgang Maaz: Johannes de Alta Silva. In: Enzyklopädie des Märchens Bd. 7. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin, New York 1993, Sp. 570–575. Der Text ist ediert von Hilka (Johannis de Alta Silva: Dolopathos sive De rege et septem sapientibus. Historia septem sapientum Bd. 2. Hg. von Alfons Hilka. Heidelberg 1913) und Oesterley (Johannes de Alta Silva: Dolopathos sive De rege et septem sapientibus. Hg. von Hermann Oesterley. Straßburg 1873) (zu letzterem kritisch Reinholt Köhler: Zu Hermann Oesterley’s Ausgabe des Dolopathos des Johannes de Alta Silva. In: Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur 1 [1874], S. 328–336), ins Englische übersetzt von Brady B. Gillette: Johannes de Alta Silva. Dolopathos. Or The King and the Seven Wise Men. Binghamton, NY 1981 (Medieval and Renaissance Texts and Studies), ins Französische von Foehr-Janssens / Métry (Dolopathos, ou le roi et les sept sages. Hg. von Yasmina Foehr-Janssens, Emmanuèle Metry. Turnhout 2000 [Miroir du Moyen Âge]). Eine deutsche Übersetzung gibt es bislang nicht.

³⁰ Vgl. Losert (Anm. 29), S. 110–122.

³¹ Vgl. Henning Handrock: Rudolf von Schlüsselberg. Ein Roman aus dem 14. Jahrhundert. Stuttgart 2016 (Beihefte zum Mittellateinischen Jahrbuch 18), S. 116–120.

Sohn Lucinius übergeht, bis dieser zuletzt zum christlichen Glauben konvertiert, Sizilien verlässt und in das heilige Land zieht. Bis es allerdings soweit kommen kann, bedrohen mehrere Intrigen die Herrschaft des Dolopathos und das Leben seines Sohnes: Lucinius, der aufgrund einer Prophezeiung fern von Sizilien durch Vergil selbst erzogen und unterrichtet worden war, kehrt auf eine Eingebung hin, seine Mutter sei verstorben, in seine Heimat zurück. Sein Vater hat inzwischen bereits neu geheiratet, und es kommt zum Konflikt: Lucinius nämlich hat sich auf den – nicht weiter erklärt – Wunsch seines Lehrers zum Schweigen verpflichtet, was bei der Hofgesellschaft und bei seinem Vater auf Unverständnis stößt. Seine Stiefmutter und eine Schar junger Frauen versuchen, Lucinius mit sexuellen Avancen zum Sprechen zu bringen, scheitern allerdings, woraufhin sich die Stiefmutter von einer ihrer Dienerinnen zu einer Intrige anstacheln lässt: Sie bezichtigt den Stieftochter bei Dolopathos der versuchten Vergewaltigung, woraufhin dieser zum Feuertod verurteilt wird – wohlweislich, ohne dass sich Lucinius hätte verteidigen können, denn sein Versprechen an Vergil hält er noch immer. Trotzdem wird das Urteil nicht vollstreckt: Tag für Tag erscheint ein neuer Weiser, der dem König jeweils eine Geschichte von Lug und Täuschung, voreiligem Urteil und anderem erzählt, dessen exemplarischer Wert zwar der modernen Leserin, aber nicht dem König manifest wird. Für die Geschichten bedingen sich die Weisen jeweils einen eintägigen Aufschub des Todesurteils aus. Am achten Tag schließlich erscheint Vergil mit einer eigenen Geschichte und erwirkt den Freispruch des Lucinius mit der Begründung, er könne sich schweigend schließlich nicht dem juristischen Prozess angemessen verteidigen. Bezeichnenderweise erst nach dem Freispruch ermuntert Vergil ihn, die Situation aus seiner Sicht aufzuklären, Lucinius berichtet, was geschehen sei, und Stiefmutter und Dienerinnen werden von ihren eigenen Verwandten ohne weitere Umschweife bei lebendigem Leib verbrannt. In Relation zu vorausgehenden und nachfolgenden volkssprachlichen „Sieben weise Meister“-Erzählungen zeichnet sich die Fassung des Johannes – die älteste in lateinischer Sprache – durch eine besondere „Selbstständigkeit“³² aus: Diese „Selbstständigkeit“ besteht dabei unter anderem darin, dass die Stiefmutter nicht ihrerseits in Form eigener Binnenerzählungen zu Wort kommt; ein eigenständiges Darstellungsinteresse dieser Fassung, die bereits im dreizehnten Jahrhundert von einem nicht näher bezeugten Herbert ins Altfranzösische übertragen wird,³³ ist valent.

³² Udo Gerdes: Sieben weise Meister. In: Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters Bd. 8. Hg. von Kurt Ruh u. a. 2. Auflage. Berlin 1992, Sp. 1174–1189, hier Sp. 1178.

³³ Zuletzt ediert von Leclanche: Herbert. Le roman de Dolopathos. Édition du manuscrit H 436 de la Bibliothèque de l’École de Médecine de Montpellier. Hg. Von Jean-Luc Leclanche 2 Bde. Paris 1997 (Les Classiques Français du Moyen Âge).

Wie jedoch lässt sich dieser Text hinsichtlich seiner literarischen Gattung beschreiben? Für die Frage der Gattungszugehörigkeit ist der *Dolopathos* gerade deshalb besonders relevant, weil er diesbezüglich so schwer zu greifen ist. Zentrales Merkmal ist das Erzählen einer bzw. mehrerer Geschichten; kein sprachlicher, struktureller oder pragmatischer Zusammenhang legt eine explizite Gattungszugehörigkeit *prima facie* nahe. Anders als der Großteil mittelalterlicher Epen und Lehrgedichte schreibt er sich auch nicht in ein Gattungskontinuum im Projektionsraum antiker paradigmatischer Prätexte ein, auf deren normbildenden Charakter er sich somit berufen würde. Manifest ist einzig die Textgestalt: seine relative Länge – in der Edition von Alfons Hilka (1913) umfasst er inklusive Prolog etwas über 107 Druckseiten –, und die Struktur von Rahmung und Binnenerzählungen.

In der Forschung wurde und wird der *Dolopathos*, bisweilen als Vertreter der lateinischen und volkssprachlichen „Sieben weise Meister“-Tradition, in verschiedenste Gattungszusammenhänge eingeordnet: allgemein als „Sammlung“³⁴ oder „Exempelsammlung“³⁵, mit Blick auf die Thematisierung von Herrscherhandeln als „Fürstenspiegel“³⁶, als „roman de clergie“³⁷ (Klerikerroman) bzw. „Roman“³⁸, als „fresh string of adventurous tales of courtly intrigues, preternatural beings, enchanted objects and magical metamorphoses [...] much more akin to the marvels of courtly romance and *lais* than to the miracles of the religious *exemplum*“.³⁹ Das Spektrum der Zuschreibungen ist evident, die argumentative Grundlage ist jeweils entweder struktureller oder thematischer Natur; in allen Fällen berufen sich die Zuschreibungen ‚top-down‘ auf Gattungszusammenhänge, die dem *Dolopathos* vor- oder nachgelagert sind. Einerseits postulieren sie eine literaturhistorische Einordnung des Textes auf Grundlage von Zusammenhängen außerhalb des Textes selbst, und andererseits setzen sie, und das wird beim Blick auf die Textgestalt sei-

³⁴ Siehe zuletzt Meihui Yu: Der Schwanritter. Transformation eines Mythos in der Vormoderne. Mit einem Ausblick auf Richard Wagner. Berlin, Boston 2023 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 46), S. 26.

³⁵ Etwa Walter Haug: Exempelsammlungen im narrativen Rahmen: Vom ‚Pañcatantra‘ zum ‚De-kameron‘. In: Exempel und Exempelsammlungen. Hg. von Walter Haug, Burghart Wachinger. 2. Auflage. Tübingen 1991. (Fortuna Vitrea 2), S. 264–287.

³⁶ Vgl. Hans R. Runte u. a. (Hg.): The Seven Sages of Rome and The Book of Sindbad: An Analytical Bibliography. New York 1984, xii.

³⁷ Vgl. Yasmina Foehr-Jannssens: Le temps des fables. Le Roman des Sept Sages, ou l'autre voie du roman. Paris 1994 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 27), etwa S. 13–29.

³⁸ Vgl. Losert (Anm. 29), S. 105.

³⁹ Stijn Praet: A Monk's Tale. Framing the Fictional in John of Alta Silva's ‚Dolopathos‘. In: Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum. Hg. von Eva von Contzen, Florian Kragl Berlin, Boston (Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 7). Berlin 2018, S. 81–100, hier S. 90.

ner einzelnen Fassungen noch relevant werden, eine für den *Dolopathos per se* einheitliche Einordnung in die postulierten Zusammenhänge voraus.

Hinsichtlich ihrer Argumentation eine Ausnahme stellt Carola Redzich dar. Sie plädiert dafür, dass die relative Autonomie des *Dolopathos* gegenüber den anderen Fassungen der ‚Sieben weisen Meister‘⁴⁰ seinem Kontext geschuldet sei. Die Gattung sei weniger im Zusammenhang mit Exempla-Sammlungen oder Fürstenspiegeln, sondern in einer, von Redzich erstmals postulierten Nähe zur britischen Historiographie zu beschreiben.⁴¹ Sie argumentiert mithilfe struktureller, sprachlicher und motivischer Nähe zu Geoffreys von Monmouth *Historia regum Britanniae* und beruft sich dabei – überzeugend – auf den Prolog des *Dolopathos*, der einen spezifischen Gattungseffekt ‚britische Historiographie‘ plausibel macht.⁴²

Dieser Prolog, naturgemäß der Ort metaliterarischer Einordnungen in einen über den einzelnen Text hinausgehenden Gattungszusammenhang, wo Gattungscontinuen erzeugt und verhandelt werden, findet sich jedoch in nur einem einzigen Handschriftenzeugen,⁴³ Luxemburg, Bibliothèque Nationale, Ms. 110 (Ende dreizehntes / Anfang vierzehntes Jahrhundert).⁴⁴ Um eine Zudichtung handelt es sich aus stemmatologischen Überlegungen nicht, und auch der ‚leere‘ Verweis auch in den Fassungen ohne Prolog auf eine ‚praefatiuncula‘ spricht dagegen. Auf dem Handschriftenzeugen mit Prolog basieren so sowohl Hilka als auch sein Vorgänger Hermann Oesterley (1873) ihre Editionen, so dass der Prolog naturgemäß auch Eingang in die modernen Übersetzungen und die literaturwissenschaftliche Forschung gefunden hat. Was das Fehlen dieses Prologes in allen anderen Handschriften für die historische Rezeption des *Dolopathos* bedeutet, ist bislang unerforscht. Er führt jedenfalls dazu, dass nicht nur der Name des Autors (*frater*

⁴⁰ Vgl. Bea Lundt: Sieben weise Meister. In: Enzyklopädie des Märchens Bd. 12. Hg. von Rolf Wilhelm Bredrich u. a. Berlin, New York 2007, Sp. 654–660.

⁴¹ Vgl. Carola Redzich: Der *Dolopathos* des Johannes de Alta Silva. Zur Legitimation des Erzählens von Geschichte(n). In: Didaktisches Erzählen. Formen literarischer Belehrung in Orient und Okzident. Hg. von Regula Forster, Romy Günthart. Frankfurt am Main u. a. 2010, S. 207–226, hier S. 217–221.

⁴² Diese Privilegierung des Prologs zeigt übrigens auch Praet (Anm. 39) in seiner narratologischen Analyse. Das ist insofern nicht weiter problematisch, als natürlich auch die Analyse eines unikalen Prologs seine Berechtigung behält; die Untersuchung der narratologischen Implikation erheblich unterschiedlicher Fassungen scheint nichtsdestoweniger eine auch in Zukunft gewinnbringende Perspektive für die historische Erzählforschung zu sein.

⁴³ Vgl. Losert (Anm. 29), S. 111.

⁴⁴ Die frühere Datierung beruft sich auf Hilka (Anm. 29), VII, die spätere auf den Katalogeintrag von Nicolas van Werveke: Catalogue descriptif des manuscrits de la bibliothèque de Luxembourg. Luxembourg 1894, S. 242.

*Johannes*⁴⁵ und die Widmung,⁴⁶ sondern auch die kunstvolle metaliterarische Einordnung des Werks in den zeitgenössischen Fiktionalitätsdiskurs⁴⁷ entfallen.⁴⁸ Die metaliterarische Aussage und damit die Grundlage dafür, die einzelne Gattungszuschreibung als vermeintlich ‚historisch‘ für alle Textzeugen zu extrapolieren, fehlen in elf von zwölf Fällen.⁴⁹ Eine gattungstheoretische Fokussierung der Forschung auf den Prolog wie bei Redzich mag sich so mit der impliziten Annahme generalisieren lassen, dass der Prolog in der ‚ursprünglichen‘ Textgestalt aus der Feder des Johannes de Alta Silva enthalten gewesen sein dürfte. Man muss sich nichtsdestoweniger bewusst sein, dass daraus resultierende Gattungszuschreibungen, so historisch (im Gegensatz zu allgemein gattungstheoretisch) sie arbeiten mögen, von einer Textgestalt ausgehen, wie sie nur ein einziger Überlieferungszeuge tatsächlich aufweist.

Deutlich ist: Für die Diskussion des historischen Gattungsbegriffs stellt sich die Frage, inwieweit sich eine veränderte Textgestalt auch auf die – eben historisch zu betrachtende – Gattungszugehörigkeit auswirkt. Wenn man nicht mit dem Ziel auf einen Text blickt, ihn als Gattungsangehörigen zu abstrahieren, um ihn selbst wieder in eine, von ihm relativ unabhängigen, literaturhistorischen Zusammenhang einzuschreiben, und stattdessen die historischen Gattungsreferenzen in den Blick zu nehmen versucht, dann verbietet es sich, die Gattungsfrage nur an der rekonstruierten Textgestalt der jeweiligen modernen Edition zu stellen. Historisches Gattungsverständnis als Gattungseffekt bedeutet eben auch, dass jeweils andere Fassungen und Textgestalten jeweils anderen Gattungszusammenhängen eingeschrieben sein können.

Zumindest für die Fassung ohne Prolog sollte dementsprechend eine erneute, differenzierte Untersuchung des Gattungseffekts erwogen werden. Aber auch die Aussagekraft einer Gattungszuschreibung, die generalisiert einen Text zu klassifizieren versucht, sollte vor diesem Hintergrund hinterfragt werden: Ein Gattungsverständnis, das das Einschreiben eines Textes in eine (oder mehrere) literarische Reihen denkt, suggeriert, dass ein Text *einheitlich* derselben Gattung bzw.

45 Johannes de Alta Silva, *Dolopathos, Praefatiuncula*, Hilka (Anm. 29), S. 1, Z. 2.

46 Vgl. ebd., S. 1, Z. 1–3.

47 Vgl. Praet (Anm. 39), S. 81–85.

48 Der selbstdreferentielle Rückbezug zum Ende des Werkes jedoch auf die *praefatiuncula* zu Beginn (Johannes de Alta Silva, *Dolopathos*, Hilka [Anm. 29], S. 107, Z. 26–31) scheint in den Handschriften, die Hilkas kritischer Apparat aufzeigt, enthalten zu sein. Die Transkription des entsprechenden Handschriftenzeugen Wien, ÖNB, Cod. 4739 legt nahe, dass über den Apparat hinaus weitere inhaltliche Abweichungen nachweisbar sein dürften.

49 Auch der bei Losert (Anm. 29) nicht aufgeführte Handschriftenzeuge Prag, Nationalmuseum Ms. X. E. 6, der laut Handrock (Anm. 31) (S. 119) mit dem Incipit *Cum igitur dico Augusto Romano-rum [...] beginnt*, weist keinen Prolog auf.

denselben Gattungen zugeordnet werden kann. Von der produktionsästhetischen Seite her stimmt das nur solange, wie man das literarische Werk als einmalige, unveränderliche Schöpfung eines Autors denkt, und auch für die rezeptionsästhetische Seite greift das zu kurz: Gerade bei Texten, die über einen breiten diachronen Zeitraum rezipiert werden, lohnt es sich, über die Variation der Gattungszugehörigkeit, also eine variierte Rezeption desselben Textes qua seiner historischen Wirkung nachzudenken.

Wichtig bleibt die Unterscheidung zwischen Gattungseffekt und Gattungsgeschichte. Daraus folgt, dass mit Ersterem Zweiteres nicht postuliert ist; nur weil für einen Text ein bestimmter, gattungstheoretisch ‚innovativer‘ Effekt festgemacht werden kann, ist er noch lange nicht ohne weiteres Puzzlestück oder gar Beginn einer Gattungsgeschichte. Dafür nämlich müsste notwendigerweise eine traditionsbildende Wirksamkeit des Textes belegt werden. Eine solche Gattungsgeschichtsschreibung aus der übergreifenden Perspektive kann erst in einem zweiten Schritt, in der Synthese der einzelnen Referenzcluster, und unter der Prämissen kontinuierlicher Interreferenz einer Reihe von Texten, die mindestens aus zweien besteht, plausibilisiert werden.

Es ist diese Trennung, die in der gattungstheoretischen Analyse das Entstehen neuer Gattungen als ein auch emergentes Phänomen beschreibbar werden lässt: Während aus der Perspektive der Gattungsgeschichte der einzelne Gattungsvertreter im Rückgriff auf einen vorausgegangenen prototypischen Text diesem eine normbildende Funktion zuweist und dieselbe zugleich performativ beweist – das eigentliche Entstehen also nur im Zirkelschluss zu fassen ist (Gattung ist das durch den Prättext Normierte, dessen Norm sich aus der Gattung ergibt) –, verschiebt sich durch die Entkoppelung von Geschichte und Effekt die literaturwissenschaftliche Perspektive. Ins Blickfeld rückt das, was möglicherweise gattungstheoretisch einmalig ist: die historischen, synchronen Verweise, die sich eben nicht aus einer angenommenen ‚Immer-schon‘-Serialität begründen und keiner nachträglichen Wirksamkeit bedürfen, um eine Aussagekraft für das historische Textverständnis zu haben.

4 ‚Kotextualität‘ als Kategorie historischer Gattungsemergenz

Die Frage der so aufgefassten historischen Gattungszugehörigkeit eines Textes ist dabei notwendigerweise auch eine Frage seiner spezifischen Gestalt, einerseits hinsichtlich der einzelnen Fassung, andererseits hinsichtlich seiner Überlieferungsgestalt. Für das lateinische Mittelalter bedeutet Letzteres in den meisten Fällen die

Überlieferung als Teil einer Sammel- bzw. Mischhandschrift,⁵⁰ dass der einzelne Text also insofern unter anderen Texten steht.

Das resultierende Sammlungsarrangement hat in den jüngeren Jahren gerade in der germanistischen Forschung zu narrativen Kleinformen, aber auch zum Roman besondere Aufmerksamkeit erfahren.⁵¹ Die variierenden Arrangements, in denen der einzelne Text diachron überliefert ist, können entscheidend Aufschluss geben für die Bedeutungsdimensionen, die ihm historisch zugemessen worden sind, und eben auch insofern aussagekräftig sein, als sie bisweilen implizite Gattungshypothesen formulieren.⁵² Für erzählliterarische Texte, deren gattungsgemäße Zuordnung gerade nicht formal oder im Rückbezug auf einen Prätext prädeterminiert ist, scheint dieser Ansatz besonders aufschlussreich zu sein.

Das gilt besonders für die mittelalterliche lateinische Erzählliteratur. So konstatiert Wolfgang Kirsch im Zusammenhang mit dem Überlieferungszusammenhang des lateinischen Alexanderromans:

⁵⁰ In der Unterscheidung folge ich Gustavo Fernández Riva, Victor Millet: Überlieferungsgemeinschaft in deutschsprachigen Handschriften. Eine Netzwerkanalyse. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 151/2 (2022), S. 179–200, die mit ‚Sammelhandschrift‘ ein hinsichtlich des kodikologischen Zusammenstellungsprozesses homogenes, mit ‚Mischhandschrift‘ ein heterogenes Arrangement bezeichnen (vgl. S. 181). ‚Sammlung‘ im Gegensatz zu ‚Ansammlung‘, *collectanea* im Gegensatz zu *miscellanea*.

⁵¹ Vgl. Diana Müller: Textgemeinschaften. Der „Gregorius“ Hartmanns von Aue in mittelalterlichen Sammelhandschriften. Frankfurt am Main 2013; Anglia Vetter: Textgeschichte(n). Retextualisierungsstrategien und Sinnproduktion in Sammlungsverbünden. Der „Willehalm“ in kontextueller Lektüre. Berlin 2016 (Philologische Studien und Quellen 268); Margit Dahm-Kruse: Versnovellen im Kontext. Formen der Retextualisierung in kleinepischen Sammelhandschriften. Tübingen 2018 (Bibliotheca Germanica 68); Margit Dahm-Kruse: Konrads von Würzburg ‚Herzmaere‘ im handschriftlichen Kontext. Zur poetologischen Beeinflussung von Textfassungen durch die Sammlungskonzeption. In: Der Kurzroman in den spätmittelalterlichen Sammelhandschriften Europas. Pan-European Romances in Medieval Compilation Manuscripts. Hg. von Miriam Edlich-Muth. Wiesbaden 2018 (Imagines Medii Aevi Bd. 40), S. 193–209; Margit Dahm-Kruse: Prädiktive Kombinatorik. Zum semantischen Potential der Textarrangements in kleinepischen Sammelhandschriften am Beispiel von ‚Der Sperber‘. In: Brevitas 1. Sonderheft Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung: Prädiktives Erzählen. Hg. von Friedrich Michael Dimpel, Silvan Wagner, Oldenburg 2019, S. 255–292; Seraina Plotke, Stefan Seeber: Schwanksammlungen im frühneuzeitlichen Medienumbruch. Transformationen eines sequentiellen Erzählparadigmas. Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beihefte 96); Nina Nowakowski: triuwe erzählen. Zur Thematik von Konrads von Würzburg ‚Herzmaere‘ im Cpg 341 und Cgm 714. In: Konrad von Würzburg als Erzähler. Hg. von Norbert Kössinger, Astrid Lembke. Oldenburg 2021 (Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Themenheft 10), S. 221–244.

⁵² Vgl. kritisch Riva/Millet (Anm. 50), hier insb. S. 193–196. Nichtsdestoweniger konstatieren sie eine „Tendenz zu gattungsmäßiger Gruppierung [...] primär für kleinere Texttypen“ (S. 188).

Zumal im mittelalterlichen Literaturbetrieb erlangt der Rezipient (faßbar als Auftraggeber, der Werke zu Sammelhandschriften zusammenstellt, als Kopist, Kommentator, Rubrikator, Lehrer wie als Textproduzent, der vorhandene Texte als Subtexte in sein Ensemblewerk integriert) eine besondere Bedeutung für die gattungsmäßige Interpretation von Texten und damit für die Entwicklung der Gattungsvorstellungen: Zwar bleibt die Struktur des Textes für sich genommen erhalten, doch wird sie (sowohl im Sammelkodex wie im Ensemblewerk) zum Strukturelement einer größeren Makrostruktur, die eine andere kommunikative Funktion erfüllt, als dem nunmehrigen Subtext vom Autor zugeschrieben war [...].⁵³

Die „Struktur des Textes“ muss dabei nicht einmal beibehalten werden, ganz im Gegenteil: Wie im Fall des *Dolopathos* dürften sich gerade auch Umarbeitungen – wie der Verzicht auf einen metaliterarischen Prolog – im Zusammenspiel mit einem spezifischen Sammlungsarrangement als aussagekräftig erweisen; eventuell auch für die Untersuchung möglicher Gattungseffekte.

Dabei stellt sich jedoch das offenkundliche methodische Problem, dass nicht jedem Sammlungsarrangement eine Bedeutung innewohnt, deren hermeneutische Erschließung einen historischen Erkenntnisgewinn mit sich brächte. Die Sammelüberlieferung als Untersuchungsgegenstand in Fragen der Gattungstypologie ist herausfordernd: Wie Thomas Haye im Zusammenhang seiner Gattungsanalyse zum mittellateinischen Lehrgedicht betont, bedarf es unabdinglich eines Bewusstseins für „die genetischen Prozesse und z. T. über tausendjährigen historischen Entwicklungen, die zu der heutigen Iuxtaposition der Texte geführt haben“.⁵⁴ Nur weil heute zwei Texte miteinander im selben Codex niedergeschrieben sind, muss das nicht zur selben Zeit geschehen sein. Codices können homogen, aber auch zusammengesetzt sein;⁵⁵ es können mehrere Schreiber involviert sein; es stellt sich die Frage eines möglichen Koordinators bzw. eines Auftraggebers der Sammlung; Vorlagen könnten die Anordnung bereits vorstrukturiert haben, die homogene Gestaltung einer Sammlung sagt noch nichts über Grad und Qualität der Organisiertheit aus, usw.⁵⁶ Kurzum: Die Genese von Sammelhandschriften ist komplex und bedarf der sorgsamen materiell philologischen Analyse, und selbst dann sind die Beweggründe von Sammlung und Sammlungsarrangement nur bedingt am Befund rekonstruierbar. Beim Versuch, über das Handschriftenarrangement gattungstypologische Aussagen zum Lehrgedicht zu treffen, spricht Haye so nur vorsichtig von „Spuren einer bewußten Zusammenstellung gattungstypologisch verwandter Texte“.⁵⁷ „[D]as Krite-

⁵³ Kirsch (Anm. 9), S. 285.

⁵⁴ Haye (Anm. 12), S. 300.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 300.

⁵⁶ Vgl. grundlegend Johan Peter Gumbert: One Book with Many Texts: The Latin Tradition. In: Codices Miscellanearum. Brussels Van Hulthem Colloquium. Hg. von Ria Jansen-Sieben, Hans van Dijk. Brüssel 1999, S. 27–36.

⁵⁷ Haye (Anm. 12), S. 303.

rium der Gattung [sei] *neben* und *vor* anderen Prinzipien⁵⁸ entscheidend für die Zusammenstellung der Sammelhandschriften, die er seiner Untersuchung zugrunde gelegt hat; generelle Schlüsse zum Sammlungsarrangement und einer möglichen generellen Gattungsaussage trifft Haye – und das zu Recht – nicht.

Wenn man den, möglicherweise auch unikalen, Gattungseffekt einzelner Textzeugen im handschriftlichen Zusammenhang in den Blick nimmt, stellt sich dieses Problem von „Generalisierungen“⁵⁹ gar nicht erst. Dort, wo die literarische Gattung eines Textes nicht *a priori* bereits als Kategorie etabliert ist, ist die Entscheidung für ein spezifisches Arrangement vielmehr besonders aussagekräftig. Die Frage nach der statistischen Evidenz dieser Gattungsaussage angesichts angenommener Handschriftenverluste – die ja in jeweils anderen Sammlungsarrangements die Gattungshypothesen unterlaufen könnten – stellt sich bei der Perspektivierung der Gattungseffekte anstelle einer Gattungsgeschichte nicht.

Dieser Fokus auf den einzelnen Effekt ist jedoch unabdinglich, denn, wie Marco Maulu für den *Dolopathos* aufzeigen konnte, kann die Varianz der Ko-Überlieferung groß sein.⁶⁰ Im Bewusstsein der möglichen Zufälligkeit der Ko-Überlieferung sowie der Gefahr ihrer Überbewertung insofern, als sie nicht automatisch vom Leser wahrgenommen oder vom Auftraggeber/Kompilator/Schreiber intendiert sein muss,⁶¹ bemüht sich Maulu so um eine möglichst differenzierte Klassifizierung der Überlieferungszeugen. Sein Erkenntnisinteresse dabei ist kein genuin gattungstypologisches, sondern er versucht mit einer zehnstufigen Untersuchungsmatrize⁶² die Datengrundlage einer komparatistischen Untersuchung von Textzeugen in diachroner wie synchroner, geographischer und soziokultureller Perspektive zu legen. Auf dieser Grundlage macht er synoptisch einsichtig, wie different die Ko-Überlieferung ausgewählter Handschriften des *Dolopathos* und der ‚Sieben weise Meister‘-Tradition ist. Auch kann er einleuchtend darstellen, dass die bisherigen Gattungszuschreibungen der Forschung, dezidiert die Zuschreibung als „*roman de clergie*“ durch Foehr-Jannsens,⁶³ meist ohne Berücksichtigung der Überlieferung erfolgt.⁶⁴

⁵⁸ Ebd., S. 346.

⁵⁹ Ebd., S. 346.

⁶⁰ Vgl. Marco Maulu: La fortune du ‚Livre des sept sages de Rome‘ à travers sa tradition textuelle. Quelques remarques autour de la tradition du ‚Dolopathos‘ et de la ‚Historia septem sapientum‘. In: Medioevi. Rivista di litterature e culture medievali 5 (2019), S. 95–125, hier etwa S. 118.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 97 f., mit Verweis auf Olivier Collet: Du ‚manuscrit de jongleur‘ au ‚recueil aristocratique‘: réflexions sur les premières anthologies françaises. In: Le Moyen Âge 113/3–4 (2007), S. 481–499, hier S. 483.

⁶² Vgl. Maulu (Anm. 60), S. 102 f.

⁶³ Vgl. Foehr-Jannsens (Anm. 37).

⁶⁴ Vgl. Maulu (Anm. 60), S. 101.

Deutlich wird durch Maulus Argumentation jedoch auch etwas anderes: Die Einbeziehung von Handschriftenzeugen und Überlieferungsgemeinschaften bedarf notwendigerweise einer vorgelagerten Analyse, inwiefern die Ko-Überlieferung für eine literaturwissenschaftliche Fragestellung – wie diejenige nach der Gattungszugehörigkeit – eine eigene hermeneutische Wertigkeit erhält. Anders gesagt: Wann wird die Sammlung zum literarischen Werk? Gerade Schlüsse aus dem Bereich der Stemmatologie sind hier interessant, um über Überlieferungsprozesse Kontinuitäten und Diskontinuitäten in ihrer potentiell handwerklichen Linearität offenbar zu machen. Für die literaturwissenschaftliche Untersuchung, insbesondere für eine des einzelnen Gattungseffekts, sollte es nicht um die Musterhaftigkeit von Einzelphänomenen im Gesamten der Überlieferung (qua Raum, Fassung, Texttradition) gehen, sondern um die Aussagekraft des einzelnen Überlieferungsträgers hinsichtlich eines möglichen a) Sammlungs- und Anordnungswillens, und b) Rezeptionseindrucks. Anders gesagt: Nur auf Grundlage derjenigen Daten, die Maulu seiner Analyse zugrunde legt, ist noch weder auf Seite der Produktion noch auf Seite der Rezeption ein Werkcharakter der Sammlung plausibel gemacht. Dies sicherzustellen, ist Sache der Literaturwissenschaft.

Für größere Datenmengen ist dieser Grad an Reflexion schwerlich umzusetzen, weshalb etwa auch digital geisteswissenschaftliche Arbeiten wie die von Gustavo Fernández Riva und Victor Millet auf der Grundlage des Handschriftencensus indistinkt mit dem Begriff der „Überlieferungsgemeinschaft“ operieren müssen.⁶⁵ Bei ihrem Unterfangen, die Überlieferungszusammenhänge mittelhochdeutscher Texte und ihre Interferenzen digital aufzubereiten und zu visualisieren, können sie zwar die Prämisse formulieren, „fast immer“ beruhe die Zusammenstellung der Handschriften auf einer inhärenten Logik:

Trotz aller Kontingenz, die durch diesen längeren Status der ‚Offenheit‘ die Sammlungen prägen oder die beim Zusammenbinden ursprünglich separater Bände entstehen konnte, beruht gemeinsame Überlieferung entschieden nicht nur auf Zufall. Auch wo kein einheitliches Gesamtkonzept einer Sammlung existierte, lässt sich fast immer bis zu einem gewissen Grad eine Logik inhältlicher, allgemein kultureller oder auch rein pragmatischer Natur feststellen.⁶⁶

Diese postulierte Logik jedoch ist zweifellos weder notwendigerweise eine, die inhärente Gattungsprinzipien offenbart, noch lässt sie sich, das sei nur am Rande bemerkt, auf Grundlage indistinkter Datenmengen so aufbereiten, dass diese heterogenen Sammlungslogiken angemessen ersichtlich und damit dem notwendigerweise nachgelagerten hermeneutischen Zugang einschränkungslos zuträglich wären.

65 Vgl. Riva/Millet (Anm. 50).

66 Ebd., S. 182.

Zumindest für die produktionsästhetische Seite ist, selbst bei verhältnismäßig homogenen Handschriften, die Plausibilisierung eines Anordnungswillens zwingend notwendig. Zufällige und konzeptionelle Überlieferungsgemeinschaften müssen methodisch unterschieden werden. Sind mit Blick auf die Handschriftengenese, wie sie auch in der editionsphilologischen Arbeit rekonstruiert werden kann, Eingriffe in den Text, paratextueller (z. B. neue Titelgebung), textueller (z. B. ein fehlender Prolog) oder materieller (z. B. Rasuren, Korrekturen) Natur nachweisbar? Als wie eigenständig erweist sich dieser Eingriff mit Blick auf das, soweit rekonstruierbare, editionsphilologische Stemma, und damit in Relation zu unmittelbaren Vorlagen? Inwiefern lassen sich thematische, motivische, intertextuelle Klammern der ko-überlieferten Texte ausmachen? Wie wird kodikologisch, paläographisch, (para-)textuell Kohäsion gestiftet? Erst, wenn die Genese der Handschrift geklärt, und ein Anordnungsinteresse der Sammlung plausibilisiert ist – heißt, der Zufall soweit möglich ausgeschlossen werden kann –, sollte auf Grundlage einer Sammelhandschrift (oder einer kleineren Subeinheit) eine Fragestellung wie die nach dem Gattungseffekt diskutiert werden.

Für solche Sammlungsarrangements, die nicht nur beliebige Überlieferungsgemeinschaft einer Handschrift (z. B. zeitlich heterogenen Ursprungs) darstellen, sondern Hinweise auf die bewusste An- und Einordnung eines Textes im Kontext seiner Ko-Überlieferung geben, sei hier der interpretatorische Begriff der *Kotextualität* vorgeschlagen: in bewusster Abgrenzung zum kulturellen oder historischen ‚Kontext‘, und in demselben Sinne, in dem ‚Intertextualität‘ als literaturwissenschaftliches Interpretament eine Dynamik beschreibbar macht, welche durch die vorhanden Kotexte angelegt ist und die es somit literaturwissenschaftlich zu beschreiben gilt.⁶⁷ Prämisse dabei ist die Konzeptionalität der Anordnung,

⁶⁷ Der Begriff ist nicht neu, jedoch m.W. bislang nicht methodisch reflektiert worden, vgl. Nowakowski (Anm. 51), S. 223 und S. 240, Anm. 3, mit Verweis auf Peter Strohschneider: Kippfiguren. Erzählmuster des Schwankromans und ökonomische Kulturmuster in Strickers ‚Amis‘. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Text und Kontext*. Hg. von Jan-Dirk Müller. Oldenbourg 2007 (Schriften des Historischen Kollegs 64), S. 163–190, hier S. 167. Plotke/ Seeber (Anm. 51), Emmelius (Caroline Emmelius: Fallkontakte. Narrativität, Diskursivität und Kotextualität von Mordfällen in Erzählsammlungen des 16. Jahrhunderts. In: *Schwanksammlungen im frühneuzeitlichen Medienumbruch. Transformationen eines sequentiellen Erzählparadigmas*. Hg. von Seraina Plotke, Stefan Seeber. Heidelberg 2019 [Germanisch-romanische Monatsschrift. Beihefte 96], S. 189–222) und Coxon (Sebastian Coxon: „Da lacht der babst“. Zur komischen Erzählmotivik als Mittel der Kohärenzstiftung in Johannes Paulis ‚Schimpf und Ernst‘ (1522). In: *Schwanksammlungen im frühneuzeitlichen Medienumbruch. Transformationen eines sequentiellen Erzählparadigmas*. Hg. von Seraina Plotke, Stefan Seeber. Heidelberg 2019 [Germanisch-romanische Monatsschrift. Beihefte 96], S. 223–241) verwenden den Begriff ‚Kotext‘ am ehesten, um zwei oder mehr Texte hinsichtlich einer Überlieferungsgemeinschaft zu beschreiben.

die vor jedweder weiteren Analyse der Kotextualität, etwa im Sinne der Gattungseffekte, zunächst soweit möglich plausibilisiert werden muss.

5 Der *Dolopathos* im Cod. Vind. 4739 – ein Fallbeispiel

Eine solche konzeptionelle Kotextualität kann an der *Dolopathos*-Handschrift Cod. Vind. 4739⁶⁸ der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien plausibel gemacht werden. Sein Fallbeispiel soll im Folgenden Möglichkeiten und Grenzen einer Untersuchung spezifischen, historischen Gattungsbewusstseins illustrieren.

Es handelt sich um eine Papierhandschrift, deren Entstehungszusammenhang als gesichert gilt.⁶⁹ Durch Hinweise der Schreiber im Codex kann er auf die Jahre 1459/1460 datiert werden, das Papier über die Wasserzeichen auf 1455/1465.⁷⁰ Eine Besitzteintragung auf f. 1r zeigt die Provenienz der Handschrift aus der Kartause St. Trinitas in Královo Pole bei Brno. Der Codex ist einheitlich in gotischer Minuskel geschrieben und rubriziert, die Anfänge von zwölf der enthaltenen Texte mit blau-roten Fleuronné-Initialen ausgezeichnet.⁷¹ Zwei Hände sind in der Handschrift evident, auch wenn die Handschriftenkataloge ohne weitere Begründung den Schreiber Johannes Sacrista, der sich auf f. 103r zu erkennen gibt, mit Johannes (?) Puf auf f. 223r identifizieren.⁷² Henning Handrock spricht hingegen lediglich von zwei Schreibern, ohne die entsprechenden Handwechsel in seiner Handschriftenbeschreibung zu verzeichnen.⁷³ Diese Detailuntersuchung bleibt es weiterhin zu

⁶⁸ Vgl. Wien, ÖNB, Cod. 4739, f. 103r, 212r und 223r, transkribiert bei Franz Unterkircher: Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1451 bis 1500. 1. Teil: Text. 2. Teil: Tafeln. Wien 1971 (Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich 3), S. 139. Die Handschrift ist vollständig digitalisiert unter <http://data.onb.ac.at/dtl/3120768>, zuletzt abgerufen am 01.02.2023.

⁶⁹ Für eine ausführliche Beschreibung der Handschrift siehe Handrock (Anm. 31), S. 112–116 sowie die Katalogeinträge von Maria Theisen: Mitteleuropäische Schulen VII (ca. 1400–1500). Böhmen - Mähren - Schlesien - Ungarn (Textband). Wien 2022 (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 17) und, knapper, Unterkircher (Anm. 68). Der Umstand, dass es sich um den Beschreibstoff Papier und nicht Pergament handelt, ist für die Frage der Kotextualität unerheblich, wie die weit angelegte Studie von Riva/Millet (Anm. 50) für die deutschsprachigen Handschriften nachweisen konnten, hier S. 199.

⁷⁰ Vgl. Theisen (Anm. 69), S. 331.

⁷¹ Zum Buchschmuck des Codex vgl. ebd., S. 331.

⁷² Vgl. Unterkircher (Anm. 68), S. 139; Theisen (Anm. 69), S. 331.

⁷³ Vgl. Handrock (Anm. 31), S. 112–116, hier S. 112.

unternehmen. Durch das einheitliche Schriftbild entsteht nichtsdestoweniger der Eindruck einer konzeptionellen Sammlung, dem die offene Frage, an welcher Stelle das Arrangement von welchem Schreiber niedergeschrieben wurde, keinen Abbruch tut. Der Eindruck einer bewussten Anlage der Handschrift wird überdies dadurch verstärkt, dass durch die Einfügung leerer Seiten von unterschiedlichem Umfang – nämlich f. 124r–128v; f. 223v–233v; f. 251r–257v – die Sammlung zusätzlich untergliedert wird. Diese leeren Seiten korrespondieren nicht mit dem Ende einzelner Lagen. Es könnte sich natürlich um Auslassungen für weitere Nachtragungen handeln, aber selbst dann ist die Entscheidung für die Anordnung innerhalb einzelner Gruppen aufschlussreich, da sie nur einmal mehr das Verständnis einer Zusammengehörigkeit der Textgruppen untereinander nahelegt: Platz für Nachtragungen innerhalb der Sammlung und nicht zu ihrem Ende zu lassen ergibt nur dann Sinn, wenn gerade dieser Platz Bedeutung trägt.

In der Handschrift selbst enthalten ist, der Reihenfolge nach, ein *Speculum salvationis humanae* (f. 1r–103r), das auf f. 97r einen nachgelagerten Prolog aufweist, der wiederum mit Fleuronée-Initiale ausgezeichnet ist, und in ein gereimtes *Speculum salvationis* mit dem Titel *Incipit liber demum Stanislai de Praga* (f. 98v–103r) überleitet. Auf eine *Notula geographica de terra sancta* (f. 103v) folgt die *Descriptio terrae sanctae* des Burchardus de Monte Sion (f. 104r–123v). Nach fünf leeren Blättern beginnt ein weiterer Abschnitt, dessen Auftakt der *Dolopathos* des Johannes de Alta Silva bildet (f. 129r–182r); es geht weiter mit Petrarcas Begleitbrief an Boccaccio (f. 182v–183r), der seiner Übersetzung der *Griseldis* vorgestellt ist (f. 183r–190r). Mit der *Historia infidelis mulieris* (f. 190v–203v), der *Historia de quodam iuvene Cluniacensi* (f. 204r–212r), einer *Historia Carolomanni Caroli Magni filii* (f. 212v–214v) und einer *Narratio de duobus sociis* (f. 214v–233v) folgen weitere ‚narrative‘ Texte unterschiedlicher Länge.⁷⁴ Der Abschnitt von *Dolopathos* bis *Narratio* ist von leeren Seiten eingerahmt und bildet eine Art ‚Binnensammlung‘. Durch die Leerseiten (f. 223v–233v) getrennt finden sich im weiteren Verlauf der Handschrift die *Historia Joseph* des Alphonsus Bonihominis (f. 234r–250v) sowie, hinter weiteren Leerseiten (f. 258r–289r), die *Testamenta duodecim patriarcharum* des Robertus Grosseteste (f. 258r–289r).

Im Zuge der editionsphilologischen Arbeiten am *Rudolf von Schlüsselberg* (in der Hs. *Historia infidelis mulieris*) konnte darüber hinaus aufgezeigt werden, dass die Zusammenstellung der Binnensammlung von *Dolopathos* bis *Narratio de duabus sociis* enge Parallelen mit dem Arrangement der Handschrift Paris, Bibliothè-

⁷⁴ Die Titelgebungen folgen dem Katalog-Eintrag von [manuscripta.at](#), zuletzt abgerufen am 01.02.2023. Für ausführliche Paraphrasen dieser Erzähltexte, die noch immer nicht alle ediert sind, siehe Adolf Mussafia: Zur Quelle des altfranzösische Dolopathos. Wien 1865 (Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften Bd. XLVIII), S. 12–22.

que Nationale de France, Latin 3619 aufweist.⁷⁵ Sie ist auf das Jahr 1453 datiert und im Kontext von Brno zu verorten, damit älter als Cod. Vind. 4739 und auf Basis stemmatologischer Überlegungen als eine Vorlage des Wiener Codex zu betrachten.⁷⁶ Mit Ausnahme der *Historia de quodam iuvene Cluniacensi*, die im Pariser Codex nicht auftaucht, entspricht die Binnensammlung des Wiener Codex sogar in der Reihenfolge dem Binnenarrangement von f. 101r–175v dieses Pariser Codex. Der Codex Brno, Moravský zemský archiv, Cerroni II 234, datiert auf das Jahr 1432, dürfte eine Vorlage des Pariser Codex darstellen, wie Handrock auch auf Grundlage stemmatologischer Abhängigkeiten plausibel machen konnte.⁷⁷ Diese Handschrift wiederum beinhaltet zwar die *Historia de quodam iuvene Cluniacensi*, teilt aber in der Summe mit dem Wiener Codex nur vier Texte, und zwar *Griseldis* samt Begleitbrief, die *Historia infidelis mulieris*, den *Dolopathos*, und die *Historia de quodam Cluniacensi* (f. 45v–125v). Die Reihenfolge entspricht nicht der der Codices in Paris respektive Wien.

Die einheitliche Gestaltung des Wiener Codex sowie die relative Klarheit über seine Genese erlaubt, das Arrangement als Sammelhandschrift zu bezeichnen und außerdem einen entsprechenden Anordnungswillen zu unterstellen, wenn auch die Rolle des Schreibers bzw. der Schreiber in Abgrenzung zu einem Kompilator oder Auftraggeber natürlich nicht zu klären ist.

Die präzise Aufarbeitung der Überlieferungsgeschichte des *Dolopathos* von Johannes de Alta Silva im Zuge einer kritischen Edition bleibt zweifelohne ein Desiderat, um diese Zusammenhänge in Gänze überschauen zu können. Trotzdem zeigt sich bereits aufgrund der wenigen vorgestellten Beobachtungen, dass die Arrangements keineswegs zufälliger Natur sind, sondern Ergebnis eines sukzessiven Auswahlprozesses. Für den Wiener Codex erweisen sich insbesondere die Texte auf f. 129r–223r als untereinander verklammert – thematisch etwa durch die Bezugnahme „auf einen ähnlichen Tugendkanon“⁷⁸, wie Handrock bemerkt. Einzelne Texte wie die *Historia mulieris infidelis* und die *Griseldis* treten untereinander mit der Gegenüberstellung von tugendloser und tugendhafter Frau in einen Dialog.⁷⁹

⁷⁵ Das Stemma der Edition von Alfons Hilka (Anm. 29) hilft hier leider nur bedingt weiter, denn es beruht nur auf sechs der inzwischen zwölf bekannten Handschriften. Beide Handschriften Brno und Paris, von denen der Wiener Codex plausibel abhängig ist, sind weder im kritischen Apparat noch in der Kollation berücksichtigt.

⁷⁶ Vgl. die Beschreibung bei Handrock (Anm. 31), S. 109–112.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 121–125, zur Handschrift Brno siehe hier S. 102–112.

⁷⁸ Ebd., S. 113.

⁷⁹ Vgl. Maulu (Anm. 60), S. 105 f.

Es bleibt zu untersuchen, in welchem Ausmaß diese Verklammerung nicht nur thematischer, sondern auch paratextueller Natur ist,⁸⁰ und inwiefern sich diese Verklammerungen nicht nur innerhalb der Binnensammlung, sondern auch im Zusammenspiel mit beispielsweise dem vorgelagerten *Speculum salvacionis humanae* auf der einen und der *Historia Ioseph* auf der anderen Seite nachzeichnen lassen. Dass nicht indistinkt ganze Subeinheiten kopiert worden sind, sondern vom Brno-er zum Pariser zum Wiener Codex jeweils Entscheidungen hinsichtlich des Arrangements getroffen wurden, die die einzelnen Zusammenstellungen affirmieren und doch neue Schwerpunkte setzen, rechtfertigt die kontextuelle Interpretation des Cod. Vind. 4739 als relativer Schlusspunkt dieses Auswahlprozesses.

Was bedeutet es aber nun im vorliegenden Fall für die Gattungszuschreibung des *Dolopathos*, wenn man ihn in der vorliegenden einzelnen Textgestalt und innerhalb der Handschrift interpretiert, in die er buchstäblich eingeschrieben ist?

Marco Maulu konnte mit dem Anspruch, verschiedene Vertreter der ‚Sieben weisen Meister‘ auf ihre Überlieferungsgemeinschaften hin zu untersuchen, immer wieder Cluster feststellen. Die *Historia Caroli Magni* findet sich so mehrmals in der Parallelüberlieferung,⁸¹ dasselbe gilt für die *Historia Apollonii*.⁸² Auf Grundlage der heterogenen Ko-Überlieferung spricht er sich dabei gegen die Einordnung unter anderem des *Dolopathos* als „roman“ durch Foehr-Jannsens⁸³ aus – eine Hypothese, die das Grundproblem der begrifflichen Gattungszuschreibung ‚neuer‘ Gattungen offenbart. Gerade nämlich, wenn große Handschriftenmengen auf implizite Gattungsaussagen einzelner Texte hin befragt werden sollen, verkompliziert sich die Fragestellung dadurch, dass Gattungszuschreibungen der ko-überlieferten Texte in die Datengrundlage eingespeist werden müssen, die selbst wiederum mehr oder minder explizit auf modernen Zuschreibungen beruhen.⁸⁴ Insbesondere beim Roman des lateinischen Mittelalters ist diese Gattungskategorie weder in moderner noch in historischer Perspektive geklärt. Bezeichnend: Seit P. G. Schmidts Aufschlag

⁸⁰ Vgl. etwa die rubrizierte Betitelung des Textes, den sein Editor mit seinem Protagonisten als „Rudolf von Schlüsselberg“ bezeichnet, gerade mit „*Historia infidelis mulieris*“ (f. 190v) und damit in Perspektivierung der negativen Frauenfigur als Gegenfolie zur vorherigen *Griseldis*.

⁸¹ Vgl. Maulu (Anm. 60), S. 106.

⁸² Vgl. ebd., S. 107.

⁸³ Vgl. Foehr-Jannsens (Anm. 37).

⁸⁴ Im konkreten Fall des Cod. Vind. 4739 könnte man innerhalb der Binnensammlung ohne Weiteres bei der *Historia infidelis mulieris* von einem ‚Roman‘ sprechen – so ihr Editor Handrock (Anm. 31), S. 62–69. Vgl. im Bewusstsein dieses methodischen Problems Riva/Millet (Anm. 50), S. 193 f. Im Fall des vorliegenden Aufsatzes wird die problematische Zirkularität in der Kategorie der ‚Erzählliteratur‘ bzw. ‚narrativen‘ Textualität manifest.

zum mittellateinischen Roman im Jahr 1989⁸⁵ fehlt es noch immer an einer grundlegenden Studie oder gar einem Handbuchartikel zum mittellateinischen Roman, wie sie für andere Disziplinen, beispielsweise die byzantinische Literatur selbstverständlich sind.⁸⁶ Um den ‚Roman‘ als mögliche historische Gattungskategorie für den *Dolopathos* und andere mittellateinische Texte zu behaupten, bedarf es notwendigerweise erst einer historischen Validierung einer solchen Gattungsgemeinschaft – als perspektivisch diachron begründete Summe zunächst einmal historisch plausibilisierter Einzeleffekte. Notwendiger Schritt, um den ‚mittellateinischen Roman‘ als eine solche historische Gattung zu begründen, wird auch die systematische Untersuchung von Überlieferungsclustern und Kotextualitäten sein.

Welche Begrifflichkeit im Einzelnen für diese neuen, emergenten Gattungszusammenhänge gewählt werden, ist dabei zweitrangig. Sobald ‚Gattung‘ hinsichtlich der literarischen Referenzialität historisch gefasst wird, und damit explizit ohne einen notwendigerweise vorauszusetzenden Rückgriff auf vermeintlich ‚historische‘ mittelalterliche Gattungspoetiken, ist die Begrifflichkeit in ihrer Ahistorizität manifest. Wenn die eigentliche Gattungsbezeichnung wie im Fall des mittellateinischen ‚Romans‘ eine so nicht mittelalterlich überlieferte ist, die rückprojiziert wird,⁸⁷ übersteigt der Nutzen der klassifizierenden Kategorie den Schaden der vermeintlichen Ahistorizität. Herausforderung ist nicht die Kategorie, sondern die Beschreibung der Textcluster, die sich möglicherweise unter bestimmten Kategorien beschreiben lassen. Gerade für das schwer zu überschauende Feld der ‚Erzählliteratur‘ – deren Kategorien ganz im Schallerschen Sinne zugegebenermaßen mit ‚Exempla‘, ‚Roman‘, ‚Novelle‘, ‚Märchen‘, ‚Schwank‘, usw. von der eingangs zitierten, kategorial heterogenen Automobil-Reihung nicht weit entfernt sind – könnte es ratsam sein, von der Serialität einer sich entwickelnden Gattung weg zu gehen, und sich in der literaturwissenschaftlichen Untersuchung mehr auf die Emergenz einzelner Gattungsgruppierungen und -referenzen zu konzentrieren. Die Kategorialisierung selbst ist und bleibt notwendig, um das große Feld mittellateinischer Literatur aus der Perspektive der Literaturwissenschaft überschauen zu können, und um die literarische Produktion des Mittelalters als die referentielle zu erkennen, die sie immer schon war.

⁸⁵ Paul Gerhard Schmidt: Mittellateinische Romane. In: Eine Epoche im Umbruch: Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001. Hg. von Christa Bertelsmeier-Kierst u. a. Tübingen 2003, S. 195–203.

⁸⁶ Vgl. Ingela Nilsson: Narrative: Theory and Practice. In: The Oxford Handbook of Byzantine Literature. Hg. von Stratis Papaioannou. Oxford 2021, S. 273–244.

⁸⁷ Vgl. Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft Bd. 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart 2013, S. 39–52.

Heißt das nun, dass der *Dolopathos* im Cod. Vind. 4739 doch als Roman verstanden werden sollte? Vermutlich nicht, und erst recht nicht im Sinne einer literaturgeschichtlichen Gattungsaussage. Manifest ist einzig der Effekt, den die konzeptionelle Einordnung des *Dolopathos* in den vorliegenden kotextuellen Zusammenhang erzeugt: Gerade ohne einen Prolog, welcher eine metaliterarische Gattungsaussage hätte formulieren können, steht der Text mindestens einmal in der Binnensammlung im Zusammenhang mit längeren und kürzeren erzählenden Texten, die alle aus der literaturgeschichtlichen Perspektive anderen Gattungszusammenhängen zugewiesen werden könnten, aber hier entweder auf metaliterarische Aussagen hinsichtlich eines Gattungsverständnisses verzichten,⁸⁸ oder deren vermeintliche generische Distinktion im Sammlungszusammenhang in den Hintergrund tritt.⁸⁹ Im Cod. Vind. 4739 zeigt sich so ein narratives Sammlungsgefüge, das miteinander thematisch, materiell und paratextuell verklammert und wieder neu eingebettet wird, in einen heilsgeschichtlichen Rahmen, den das *Speculum humanae salvationis* als Auftakt der Handschrift vorgibt.⁹⁰ Gattung qua literarischer Form tritt in den Hintergrund, und das Erzählen wird im Effekt noch vor eigentlich formalen Gattungsaussagen neu perspektiviert.

6 Conclusio: Historische Gattungseffekte und die Emergenz neuer Gattungen

Was heißt es, das Einzelarrangement und die einzelne Textgestalt so vor einer abstrakten Gattungsaussage zu privilegieren? Was, die Frage nach möglichen spezifischen Gattungseffekten zu stellen, nur um vielleicht am Ende wie für Cod. Vind. 4739 (vorerst) faktisch auf eine konkrete Gattungszuschreibung zu verzichten? Absolute Kontingenz und Aporie, ganz im von Dieter Schaller polemisierten Sinne: „Was eine Gattung ist, bestimme ich“?⁹¹

⁸⁸ Vgl. die *Historia Joseph*, die von allen in der kritischen Edition des Biosca Bas (Alfonsus Boni-hominis: *Opera omnia*. Hg. von Antoni Biosca Bas. Turnhout 2020 [Corpus Christianorum Continuatio Medievalis 295]) untersuchten Handschriftenzeugen ausschließlich im Cod. Vind. 4739 keinen Prolog aufweist.

⁸⁹ So etwa bei der *Historia de quodam iuvene Cluniacensi*, ediert von Hans Oppel: Die exemplarischen Mirakel des Engelhard von Langheim: Untersuchungen und kommentierte Textausgabe [vollständige Ausgabe nur als Mikrofiche], Würzburg 1976, S. 111–131, und in der Parallelüberlieferung innerhalb von Mirakel- bzw. Exempelsammlungen überliefert.

⁹⁰ Was diese Anordnungsform für die einzelnen Erzählungen narratologisch bedeutet, bliebe zu untersuchen.

⁹¹ Schaller (Anm. 1), S. 360.

Diesem Einwand sei zum Abschluss erwidert: Was, wenn dem so wäre? Der implizite Vorwurf der Beliebigkeit ist zweifellos berechtigt, jedoch stellt er sich nur ausgehend von solchen Texten wie dem Epos, die über dominante Prätexte, historische Poetiken und auf die Antike zurückgehende gattungspraktische Echoräume überhaupt erst eine Alternative zu dieser kontingenten Gattungsbestimmung zulassen würden. Dort, wo nicht ein anderer bereits ‚bestimmt‘ hätte, ‚was eine Gattung ist‘, bleibt es Aufgabe der Literaturwissenschaft, die – zumindest einmal begriffliche – Bestimmung zu unternehmen; dort, wo der Befund des einzelnen Text- und Handschriftenzeugen manifestiert, was im einzelnen historischen Fall ‚Gattung‘ bestimmt, ist es an der Literaturwissenschaft, diese Einzeleffekte als solche zu beschreiben und zu plausibilisieren, zumindest solange sie die Prämissen einer grundlegend musterhaft produzierenden und rezipierenden Literaturpraxis als solches weiterhin gelten lässt.

Für die literaturwissenschaftliche Arbeit am Text seien somit drei Schlüsse gezogen:

(1) ‚Effekt‘ ist nicht gleich ‚Geschichte‘: Historische Gattungsanalyse als Erforschung des Einzelmoments muss auch ermöglichen, ohne Rückbezug auf Serialität (die diachrone ‚Geschichte‘) oder die traditionsbildende Wirksamkeit des einzelnen Textes implizite Gattungszugehörigkeiten beschreiben zu können. Die Qualität dieser historischen Zugehörigkeit indes bedarf notwendigerweise der Reflexion. Ist das Gattungsverständnis das eines spezifischen Rezipienten, wie es sich beispielsweise in einer materiellen Rezeptionsgeste ausdrückt? Ist es dasjenige, das in der Anordnung einer Handschrift Ausdruck findet? Ist es eines, welches die Gattungsintention des Autors, der Autorin möglichst zu rekonstruieren versucht? All das sind Gattungseffekte, die zunächst unabhängig von der Gattungsgeschichte untersucht werden können und müssen, und die der diachronen Wirksamkeit, einer etwaigen ‚Effektivität‘ nicht bedürfen, um für ein historisches Gattungsverständnis Aufschluss zu geben.

(2) ‚Geschichte‘ ist die Summe der Effekte: Das heißt nicht, dass die Frage der Gattungsgeschichte damit obsolet würde, ganz im Gegenteil: Die Frage nach der Geschichte literarischer Gattungen – wie sie entstehen, wie sie sich wandeln – bleibt selbstredend wichtiger Forschungsansatz literaturwissenschaftlichen Arbeitens. Gerade das Problem, literaturgeschichtlich betrachtet ‚neue‘ Gattungen aus der gattungsgeschichtlichen Brille zu beschreiben, macht allerdings einsichtig, dass der Geschichte eine Einzelanalyse der multireferentiellen Effekte vorgelagert werden muss: Erst aus der Summe von Handschriften- und Textzeugen wird das Entstehen neuer Gattungen plausibel beschreibbar. Geschichtlich gesprochen emergieren neue Gattungen dort, wo sich die Gattungseffekte verdichten.

(3) Auch die Textgestalt (qua Handschrift oder aber Fassung) kann einen Gattungseffekt bedeuten, muss es aber nicht. Die Darstellungsform des einzelnen Textzeugen sowohl in der Form des Sammlungsarrangements als auch in seiner textuellen Form kann auf die jeweilige Gattungsaussage, den spezifischen historischen Gattungseffekt hin untersucht werden. Die Aussagekraft des Sammlungszusammenhangs ist zumindest eine rezeptionsästhetische, kann aber auch eine produktionsästhetische sein, und zwar insofern, als sie als literarisches Werk eines im weiteren Sinne ‚Autors‘ (Kompilators, Schreibers, etc.) eine literarische Aussage für die Sammelhandschrift oder ihre Subeinheiten treffen kann. Nicht nur einzelne Texte, sondern auch ihre materielle Gestalt ist im Sinne einer möglichen historischen Gattungsaussage zu untersuchen. Ergebnis dieses Untersuchungsansatzes ist ein historisches Gattungsverständnis, das in einer heterogenen Überlieferungsgeschichte auch als heterogen zu beschreiben sein wird.

Im Ergebnis wird so das Entstehen von Gattungen – ‚Entstehen‘ im Sinne erster Gattungseffekte, nicht automatisch als Beginn einer Gattungsgeschichte – theoretisch beschreibbar. Das betrifft auch Gattungen, welche sich nicht über immer-schon-gewesene diachrone Serialität, also historisch begründetes Kausalitätsbewusstsein, konstituieren, sondern synchron emergieren. Manifest wird ein historischer Gattungseffekt, dessen Beschreibung nicht mehr (nur) mit Begriffen wie ‚Traditions-‘, ‚Konventions-‘ und ‚Alternativbildung‘ operieren muss, sondern bei dem ansetzen kann, was da ist, und zwar dort, wo es emergent wird.

Es bleibt die Frage nach der literaturgeschichtlichen Validität. Welches das historische Gattungsverständnis ist, manifestiert der Text und seine Überlieferung; dies zu plausibilisieren, und perspektivisch gattungsgeschichtlich zu abstrahieren, ist Aufgabe der Literaturwissenschaft. Aus der Perspektive einer Gattungsgeschichte mögen diese ‚Gattungseffekte‘ weniger produktiv sein als solche, welche sich innerhalb literaturhistorischer Kategorien diachron nachverfolgen lassen. Nichtsdestoweniger lohnt es sich gerade für solche Texte, die sich nicht seriell gattungshistorisch begreifen, die konkrete und materielle Gestalt eines Texts auf die mögliche Emergenz eines historischen, synchronen Gattungsverständnisses hin zu befragen. Auch mit einem Gattungsbegriff, der, in Ergänzung zur paradigmatisch orientierten Gattungskonstitution, den Effekt des einzelnen Text- und Überlieferungszeugen in den Blick nimmt und sich fragt, welches historische Gattungsverständnis hier emergent wird, ist es nicht die Literaturwissenschaftlerin, die bestimmt, „was eine Gattung ist“. Welche Gattungseffekte ein Text je spezifisch aufweist, bestimmt die Gestalt auch des historischen Zeugnisses, und es wird die Aufgabe der Literaturwissenschaft sein, diese Zusammenhänge sichtbar werden zu lassen.

Andrew James Johnston

Vorwärts in die Vergangenheit: Gattungsfragen und Periodisierungskritik in Chaucer's *Franklin's Tale*

Dieser Beitrag widmet sich der Frage, wie in der Vormoderne literaturgeschichtliche Narrative entworfen und zugleich einer Kritik unterzogen werden. Genauer: Es geht darum zu zeigen, wie der wohl bedeutendste Autor des englischen Spätmittelalters, Geoffrey Chaucer, eine literarhistorische Großerzählung inszeniert, um sie jedoch fast im gleichen Atemzug wieder in Frage zu stellen.¹ Dieser Erzählgestus soll am Beispiel der *Franklin's Tale* aus der Versnovellensammlung der *Canterbury Tales* diskutiert werden.

Dem übergreifenden agonalen Konzept der *Tales* entsprechend muss man die *Franklin's Tale* zunächst einmal als direkte Replik auf die unmittelbar vorangegangene Erzählung des Squire lesen.² Der Squire, wörtlich: der ‚Knappe‘, hier aber als ‚privilegierter Aristokratensohn‘ zu verstehen, hat gerade eine Geschichte zum Besten gegeben, die trotz – oder vielleicht gerade wegen – ihrer vielen eingestreuten metanarrativen Hinweise langsam aber sicher ins Absurde abgleitet, was auch mindestens ein spätmittelalterlicher Leser so wahrgenommen hat.³ Die Handlung der *Squire's Tale*, wenn man von einer solchen überhaupt spre-

1 Zur spezifischen Kanonizität Chaucers im Rahmen der Standardnarrative der englischen Literaturgeschichte siehe Terry Eagleton: *Literary Theory. An Introduction*. Oxford 1983, S. 32.

2 Interessanterweise hat Robert J. Meyer-Lee jüngst die enge Verbindung zwischen der *Franklin's Tale* und der *Squire's Tale* zu relativieren versucht. Für ihn besteht eine mindestens ebenso große, wenn nicht größere Affinität und Spannung zwischen der *Franklin's Tale* und der *Merchant's Tale*, die große Ähnlichkeiten hinsichtlich ihrer Plotstruktur und ihres Settings aufweisen (*Literary Value and Social Identity in the Canterbury Tales*. Cambridge 2019, S. 176–181).

3 So versah beispielsweise Jean d'Angoulême, der wie sein älterer Bruder Charles d'Orléans im Hundertjährigen Krieg in englische Gefangenschaft geraten war, in seinem persönlichen Manuskript der *Canterbury Tales* die *Squire's Tale* mit der Marginalie „valde absurda“ (Paul Strohm: *Jean d'Angoulême, a Fifteenth-Century Reader of Chaucer*. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 72 (1971), 69–76, hier S. 71). Allerdings hat die Mehrheit der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Leserschaft die *Squire's Tale* nicht für absurd oder gar parodistisch gehalten, wie Karl-Heinz Göller am Beispiel von Lydgate, Spenser und Milton nachweisen konnte (Chaucer's *Squire's Tale*: 'The knotte of the tale'. In: *Chaucer und seine Zeit. Symposium für Walter F. Schirmer*. Hg. von Arno Esch. Tübingen 1968 (Buchreihe der Anglia 14), S. 163–189, hier S. 163 f.).

chen kann,⁴ besteht im Wesentlichen aus der Darstellung von vier magischen Geschenken, die dem Mongolenherrschter Cambyuskan – zu Deutsch: ‚Tschingis Khan‘ – anlässlich seines Geburtstags überreicht werden. An die Zaubergaben knüpfen sich jeweils umständliche Beschreibungen und Exkurse, welche es verhindern, dass die Handlung in Gang kommt. Schließlich bricht die Erzählung ganz ab. Das kommt nicht von ungefähr: In einer Vorschau auf die weitere Plotkonstruktion kündigt der Erzähler wortreich den Inzest der beiden Hauptfiguren an und bietet mit dieser Anstößigkeit seinem Nachfolger, dem Franklin, einen willkommenen Anlass, um dem sich zusehends zerfasernden Erzählprozess ein Ende zu setzen. Allerdings wird das Eingreifen des Franklins nicht geschildert: Es liegt zwar nahe, dass er die Erzählung seines Vorgängers unterbricht, um den zunehmend peinlichen Auftritt abzukürzen, aber letztlich ist diese in der Forschung überwiegend geteilte Annahme spekulativ. Ob die Geschichte tatsächlich abgebrochen wird oder ob sie schlicht unvollendet geblieben ist und eigentlich hätte weitergeführt werden sollen, bleibt unentscheidbar.

Das ungeklärte Ende der *Squire's Tale* ist in der Chaucer-Forschung intensiv diskutiert worden; auch deshalb, weil es mis-en-abyme-artig für die Struktur der *Canterbury Tales* im Ganzen stehen könnte.⁵ Denn auch für die *Tales* insgesamt lässt es sich nicht mit Sicherheit sagen, ob sie strategisch auf ein offenes Ende hin konzipiert sind oder doch bloß als Fragment vorliegen, das eigentlich hätte beendet werden können und sollen. Wurden die *Tales* tatsächlich auf ein offenes Ende hin konzipiert – und das scheint mir persönlich die plausibelste Lösung zu sein –, dann wird dieses offene Ende bestenfalls schemenhaft erkennbar, weil die *Tales* – ganz unabhängig von der Frage nach ihrer strategischen Offenheit – tatsächlich nie vollendet und in ihrer heute üblichen Form erst postum und in mehreren Anläufen kompiliert wurden.⁶ Immerhin gibt es über die ganzen *Tales* hinweg verstreute mis-en-abyme-artige Strukturen, die das Konzept der Unvollendetheit im Kleinen, also auf der Ebene der einzelnen Erzählungen, vorwegnehmen. So wird die *Monk's Tale*, eine Folge kurzer Skizzen von *de casibus*-Tragödien, durch eine Intervention

⁴ So erklärt Brian S. Lee: „The *Squire's Tale* is hardly a narrative at all, because hardly anything happens in it“ (The Question of Closure in Fragment V of *The Canterbury Tales*. In: Yearbook of English Studies 22 (1992), 190–200, hier S. 190).

⁵ Einen Überblick über diese vor allem in der älteren Forschung engagiert geführte Debatte bietet Andrew James Johnston: Clerks and Courtiers. Chaucer, Late Middle English Literature and the State Formation Process. Heidelberg 2001, S. 84–86.

⁶ Die wichtigsten Argumente zur Frage der Unabgeschlossenheit der *Tales* finden sich knapp zusammengefasst bei Andrew James Johnston: Den Rahmen sprengen. *Die Canterbury Tales* von Geoffrey Chaucer. In: Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt. Hg. von Christoph Kleinschmitt, Uwe Japp. Heidelberg 2018, S. 41–57.

des Ritters abgebrochen, weil die tragischen Exempla zu düster seien; und die *Tale of Sir Thopas*, die Chaucers Alter Ego auf der Pilgerfahrt in den Mund gelegt wird, endet, weil der Gastwirt, Harry Bailly, der im Erzählwettbewerb unter den Pilgern auf der Straße nach Canterbury gewissermaßen als Spielleiter fungiert, ihre mangelnde literarische und insbesondere metrische Qualität nicht mehr ertragen kann. Vor diesem Hintergrund wäre es durchaus naheliegend, dass auch die vorzeitig abgebrochene *Squire's Tale* einen gezielten Hinweis auf das offene Ende der *Canterbury Tales* als Ganzes darstellt.

Eines ist jedenfalls gewiss: Der in der Erzählordnung dem Squire unmittelbar folgende Franklin spricht seinem Vorredner für dessen literarische Leistung erst einmal Lob aus – „I preise wel thy wit“⁷ –, ganz so, als sei dessen Geschichte tatsächlich zu einem logisch und ästhetisch befriedigenden Abschluss gekommen. Zugleich sät der Franklin allerdings mit kleinen Spitzen gegen die Untugenden von jungen Höflingen sowie durch die Wahl von Stoff und Gattung seiner eigenen Erzählung spürbare Zweifel an der Aufrichtigkeit der Komplimente, die er seinem Vorredner soeben noch gespendet hat.

Der Stoff der *Franklin's Tale* stammt aus der Welt des Königs Artus; dazu passend offenbart sich der Text seinem Erzähler zufolge als ein bretonisches Lai. Das Artus-Thema liefert ein Indiz dafür, dass die *Franklin's Tale* als direkte Replik auf den Squire gelesen werden soll; um es genauer zu sagen: als Reaktion auf die literarhistorischen Provokationen, die sich der Squire gerade geleistet hat. Denn der junge Höfling garniert seine orientalisierend-exotische, märchenhaft ausufernde und streckenweise gar parodistisch anmutende Erzählung mit mindestens zwei despektierlichen Anspielungen auf die Artus-Tradition. Zuerst wird Gawain in einer beinahe beiläufigen Bemerkung als Vertreter einer obsolet gewordenen höfischen Rede- und Erzählkunst lächerlich gemacht:

This strange knyght, that cam thus sodeynly,
Al armed, save his heed, ful richely,
Saleweth kyng and queene and lordes alle,
By ordre, as they seten in the halle,
With so heigh reverence and obeisaunce,
As wel in speche as in contenaunce,
That Gawayn, with his olde curteisye,
Though he were comen ayeyn out of Faireye,
Ne koude hym nat amende with a word.⁸

⁷ Canterbury Tales, Fragment V, v. 674. Alle Zitate aus den Canterbury Tales entstammen The Riverside Chaucer. Hg. von Larry D. Benson. 3. Aufl. mit einem neuen Vorwort von Christopher Cannon. Oxford 2008.

⁸ Canterbury Tales, Fragment V, vv. 89–97.

Der Squire brandmarkt den Helden aus der Artus-Dichtung nicht bloß als altmodisch – „olde curteisye“ –, sondern bezeichnet dessen fiktionale Welt obendrein noch als „Fairye“, als Feenreich. In einer späteren Passage wird dann Lancelot zum schmierigen Frauenhelden degradiert, dessen vornehmliches ritterliches Verdienst darin bestanden habe, die Kunst der Verführung auf geradezu perfekte Weise mit der Gabe der Diskretion kombiniert zu haben. Das Beste an Lancelot dem Liebhaber sei es gewesen, so der Squire implizit, dass er sich nie habe erwischen lassen. Schließlich zerstört der Squire mit ein paar schnoddrig hingeworfenen Worten jeden möglicherweise noch bestehenden Glauben an ein durch Lancelot verkörperte Ritterideal: „No man but Launcelot, and he is deed.“⁹ Mit Hilfe dieses doppelten Angriffs auf die Artus-Tradition konstruiert der aristokratische Squire, der besonders seiner hochmodischen Kleidung und Frisur wegen auffällt, eine Alt-Neu-Relation, derzufolge sich die nunmehr der Lächerlichkeit preisgegebene Artus-Tradition längst überlebt hat. Wie wir sehen werden, bewertet sein Antagonist, der Franklin, die Artus-Tradition – zumindest auf den ersten Blick – ganz anders.

Die Chaucer-Forschung hat in dieser unterschwelligen Auseinandersetzung um den literarischen Wert des Artus-Stoffes auch einen gesellschaftlichen Konflikt identifiziert, in dem der Squire als junger Vertreter einer elitären höfischen Kultur den deutlich älteren Franklin als parvenühaften Repräsentanten einer ländlichen, administrativen Funktionselite in seine Schranken zu weisen sucht, wobei der Franklin den Angriff allerdings geschickt zu parieren versteht.¹⁰ Letzterer erscheint hier als sozialer Aufsteiger aus der Provinz, dessen Zugehörigkeit zum Adelsstand den Kriterien des englischen Spätmittelalters zufolge als durchaus prekär gegolten hätte. Felicity Riddy bezeichnet die Schicht, der er angehört, mit dem ambivalenten Terminus „bourgeois-gentry“.¹¹ Chaucer analysiert diesen Konflikt mit großem sozialpsychologischem Feingefühl und übersetzt ihn zugleich in ästhetische Kategorien und Gattungsfragen. Es ist vor allem sein Aufsteigertum, das den Franklin zum Strukturkonservativen macht, der in ästhetischer Hinsicht einen gesteigerten, ja vielleicht sogar neurotisch übertriebenen Wert auf die literarische Tradition legt. Janet Thormann bemerkt hinsichtlich der Themenwahl des Franklin zu Recht:

⁹ Canterbury Tales, Fragment V, v. 287.

¹⁰ Einen neueren Überblick über die spezifisch bürokratischen Dimensionen des Franklin bietet Cara Hersh: ‘Knowledge of the Files’. Subverting Bureaucratic Legibility in the *Franklin’s Tale*. In: The Chaucer Review 43 (2009), S. 428–454.

¹¹ Felicity Riddy: Middle English Romance: Family, Marriage, Intimacy. In: The Cambridge Companion to Medieval Romance. Hg. von Roberta L. Krueger. Cambridge 2000, S. 235–252, hier 235. Siehe auch Nigel Saul: The Social Status of Chaucer’s Franklin: A Reconsideration. In: Medium Aevum 52 (1983), S. 10–26.

[T]he remote and archaic source in noble ancestors gives the patina of an enhanced past and lends a security, or even fatality, to the narrative progress, since the tale repeats what has already been, or rather what has already been repeated in past tellings, so that tradition confirms an emerging ideology.¹²

Sowohl durch die Wahl seines Stoffes als auch seiner Gattung signalisiert der Franklin, dass er nicht bereit ist, die überlegene ästhetische Kompetenz des jüngeren und sozial höher stehenden Squire anzuerkennen. Die Konkurrenz der Traditionen muss daher sowohl als Generationenkonflikt als auch als Streit zwischen sozialen Gruppen gelesen werden: hier der selbstbewusste, ja überhebliche Repräsentant einer exklusiven höfischen Schicht, die einem Kult des Modernen, gar des Modischen huldigt; da der unsichere und scheinbar unbeholfene Parvenü, der um die Akzeptanz der altangestammten Eliten ringt, deren Welt – wie er selbst nur allzu genau weiß – er nicht wirklich angehört. Während der junge Mann seinen überlegenen literarischen Geschmack gerade dadurch unter Beweis zu stellen sucht, dass er sich als ironischer Verächter der Tradition geriert, verteidigt sein Gegner die überkommenen Stoffe und Gattungen gleichsam als ethisches Gut, als Teil der zu bewahrenden Normen der spätmittelalterlichen englischen Gesellschaft schlechthin. Bevor die Erzählung des Franklin also recht begonnen hat, ist sie bereits in einem komplexen literaturoziologischen Konfliktfeld situierter worden, das die Frage literarischer Wertung mit dem sozial und ideologisch kodierten Problem eines dominanten literaturgeschichtlichen Narrativs engführt.

Im übergreifenden Zusammenhang der *Canterbury Tales* könnte man geneigt sein, den Squire mit seinem humoristisch-verächtlichen Blick auf die Artus-Tradition als eine Art Alter Ego des impliziten Autors zu begreifen. Denn auch an anderer Stelle nähern sich die *Canterbury Tales* der Artus-Tradition bestenfalls mit ironischer Distanz. In der *Wife of Bath's Tale* beispielsweise wird das Konzept des fahrenden Ritters aus der Artus-Welt auf einen Vergewaltigungsakt reduziert, der auf dem Wege einer Queste gesühnt werden muss, auf welcher der Ritter herausfinden soll, was ‚die Frauen‘ eigentlich wirklich wollen. Von einer ‚hässlichen Alten‘ erfährt er das Geheimnis – das, was Frauen wollen, ist die Macht im Geschlechterkampf, die sogenannte *maistrie* – um den Preis, dass er sie heiraten muss. In der Hochzeitsnacht verwandelt sie sich in ein erotisches Wunschwesen. So wird die Artus-Welt von Beginn an als eine lächerlich-märchenhafte Anderswelt inszeniert, die sich spätestens mit dem Erscheinen der Bettelorden und deren modernem Gewinnstreben überlebt hat, wie gleich zu Beginn der *Wife of Bath's Tale* suggeriert wird.¹³

¹² Janet Thormann: Networks of Exchange in *The Franklin's Tale*. In: postmedieval: a journal of medieval cultural studies 3 (2012), S. 212–226, hier S. 213.

¹³ Susan Crane: Gender and Romance in Chaucer's *Canterbury Tales*. Princeton 1994, S. 11.

Aus postkolonialer Perspektive hat Jeffrey Jerome Cohen Chaucers ironische Distanz zur Artus-Welt in der *Franklin's Tale* in den weiteren Kontext der britischen Völkerwanderungszeit gestellt, indem er Chaucers Bemerkungen zu Camelot mit dessen Beobachtungen zur Vertreibung – so jedenfalls sieht es Cohen – der indigenen Briten durch die angelsächsischen Eroberer im Zuge der germanischen Landnahme in Beziehung setzt.¹⁴ Aus Cohens Sicht verknüpft Chaucer gezielt die märchenhafte Welt von Camelot/Logres mit einer quasi-historischen Perspektive auf die britisch-englische Besiedlungsgeschichte.¹⁵ Hier soll es jedoch nicht in erster Linie um das in der Forschung mittlerweile sehr dominante postkoloniale Thema einer politischen und kulturellen Marginalisierung der keltischen Bevölkerung durch die angelsächsischen und später normannischen Eliten Englands gehen, sondern um die Frage, wie diese Marginalisierung in den Dienst literarhistorischer Modelle gestellt wird.

Zunächst ist jedoch ein kurzer Blick auf die Handlung der *Franklin's Tale* erforderlich: Die *Franklin's Tale* erzählt von einem beinahe gescheiterten Eheexperiment. Der bretonische Ritter Arveragus heiratet die Dame Dorigen. Beide sind leidenschaftlich ineinander verliebt. Sie schließen ein Abkommen, demzufolge Arveragus die Autorität des Ehemanns nur im Kontakt zur Außenwelt ausübt, in der Binnenkommunikation des Ehelebens jedoch weiterhin den Ritter spielt, der seiner Dame in allem willfährig zu Diensten ist. Somit verbindet das von den Liebenden entworfene Ehekonzzept den höfischen Liebesdiskurs mit bürgerlichen Ehevorstellungen, die dazu eigentlich im Widerspruch stehen.¹⁶ Dieses doppelte Ehemodell geht solange gut, bis sich Arveragus auf Ritterfahrt begibt und die daheimgebliebene Dorigen heftig von Aurelius, einem attraktiven jungen Knappen, umworben wird. Um ihn abzuwehren, gibt sie ihm das Pseudo-Versprechen, sie würde ihn erhören, sofern es ihm gelänge, die Felsen an der bretonischen Küste zu besiegen. Mit Hilfe eines Magiers aus Orléans, der sich auf eine naturwissenschaftlich grundierte Form der Zauberei versteht und welchem Aurelius zur Belohnung sein ganzes Vermögen verspricht, können die Felsen dank einer vorausberechneten

¹⁴ Zugleich kritisiert Cohen Chaucer heftig, weil dieser, indem er die *Franklin's Tale* geographisch in der Bretagne ansiedelt und nicht im keltischen Wales, den britischen Ursprung der Artus-Tradition zu negieren scheute (Jeffrey Jerome Cohen: Postcolonialism. In: Chaucer. An Oxford Guide. Hg. von Steve Ellis. Oxford 2005, S. 448–462, hier S. 454).

¹⁵ Einen guten Überblick über die postkolonialen Perspektiven mit besonderem Blick auf die Rolle der Bretagne in der englischen Außenpolitik des späten 14. Jahrhundert bietet Shannon Godlove: 'Engelond' and 'Armorik Briteyne'. Reading Brittany in Chaucer's *Franklin's Tale*. In: The Chaucer Review 51 (2016), S. 269–294.

¹⁶ Thormann (Anm. 12), S. 215.

Springflut wenigstens scheinbar zum Verschwinden gebracht werden.¹⁷ Dorigen sieht sich an ihr Versprechen gebunden, spielt mit dem Gedanken an Selbstmord und begegnet gerade noch rechtzeitig ihrem soeben heimgekehrten Gatten, der sie unter Hintanstellung seiner eigenen Ehre und bei gleichzeitiger Verpflichtung auf strikte Geheimhaltung zur Erfüllung ihres Aurelius gegebenen Versprechens drängt. Sie geht zu dem jungen Knappen und berichtet ihm von der Großzügigkeit ihres Ehemanns. Von Arverargus' ritterlicher Haltung beeindruckt, verzichtet Aurelius auf seine Liebesnacht mit Dorigen. Als der namenlose Clerk of Orléans davon hört, will er sich in Sachen großmütiger Überbietungsmechanik nicht lumpen lassen und verzichtet seinerseits auf seine Bezahlung, was Aurelius vor dem sicheren Ruin rettet. Die Erzählung endet mit einer *demande d'amour*, die danach fragt, welcher der Protagonisten der großzügigste gewesen sei: „Which was the mooste fre, as thynketh yow?“¹⁸

Diese *demande d'amour* am Schluss der Geschichte scheint mir den Schlüssel zu einer politischen Deutung der *Tale* zu bieten. Indem der Franklin eine ihrer Gattungskonventionen zufolge prinzipiell unbeantwortbare Frage stellt, die im Rahmen des von ihm so klar favorisierten höfischen Wertesystems jedoch nur eine einzige Antwort kennen kann, nämlich ‚Arveragus‘, bricht er gezielt die Diskursregeln der *demande* und führt uns damit die politische Manipulation vor Augen, die in seiner Erzählung steckt. Der Regelbruch, der in der eindeutigen Antwort auf eine Frage besteht, die ihrer Struktur nach eigentlich nicht zu beantworten sein dürfte, lässt die ideologische Tendenz des Erzählers in aller Deutlichkeit offenbar werden. Im Weiteren soll gezeigt werden, wie der Franklin seine Fähigkeit, sein erzählerisches Instrumentarium in den Dienst seiner ideologischen Interessen zu stellen, an mindestens noch einer anderen Stelle in der Erzählung zum Einsatz bringt.¹⁹

17 Karla Taylor: Chaucer's Uncommon Voice: Some Context for Influence. In: The “Decameron” and “The Canterbury Tales”: New Essays on an Old Question. Hg. von Leonard Michael Koff, Brenda Deen Schildgen. London 2000, S. 47–82, hier S. 73.

18 Canterbury Tales, Fragment V, v. 1622.

19 Auf die *demande* am Ende der Franklin's Tale hat es eine solche Fülle an Antworten gegeben, dass es schier unmöglich ist, in dem hier gesetzten Rahmen einen Überblick über die Debatte zu bieten. Ich möchte nur exemplarisch einen Beitrag herausgreifen, nämlich den von Thies Bornemann, der interessanterweise zwar von einer durch den Franklin gezielt gelenkten Reaktion des Publikums ausgeht, für den allerdings der Clerk of Orléans die einzige mögliche Antwort darstellt. Unter anderem greift Bornemann auf neutestamentliche Parallelen zurück und attestiert dem Clerk die Rolle eines gesellschaftlichen Außenseiters, dem gerade wegen seiner sozial minderpri- vilegierten Rolle die moralisch überlegene Position zuerkannt wird (Thies Bornemann: Narrative Voice in Chaucer's *Canterbury Tales*. Berlin 2014, S. 189–192).

Dem gezielten Manipulationsversuch ganz am Ende der Erzählung geht nämlich ein ähnlicher ideologischer Manipulationsversuch unmittelbar am Anfang der Versnovelle voraus. Wird am Ende der *Tale* die Mechanik einer spezifischen Gattungskonvention durch einen Regelbruch ausgehebelt, so dekonstruiert der Anfang der *Franklin's Tale* das literarhistorische Narrativ, aus dem die Konvention der *demande d'amour* unter anderem ihre Legitimation bezieht bzw. in das sie kulturell eingebettet ist. Die beiden manipulativen Momente bilden somit einen strukturellen Rahmen um die eigentliche Erzählung.

Die Passage, um die es dabei geht, ist relativ kurz:

These olde gentil Britouns in hir dayes
Of divers aventures maden layes,
Rymeyed in hir firste Briton tonge,
Whiche layes with hir instrumentz they songe
Or elles redden hem for hir plesaunce;
And oon of hem have I in remembraunce,
Which I shal seyn with good wyl as I kan.²⁰

Die ersten vier Verse beschreiben, wie jene noblen Briten bzw. Bretonen aus grauer Vorzeit verschiedene ritterliche Stoffe in Form von Lais wiedergaben, die sie einerseits in Versform und andererseits in ihrer ursprünglichen keltischen Sprache – „hir firste Briton tonge“ – verfassten und zum Spiel von „instrumentz“ vortrugen. Chaucer, oder vielmehr: sein Erzähler, der Franklin, bietet uns damit eine kleine Einführung in die keltische Literaturgeschichte, die er mit dem im Mittelalter spätestens seit Isidor von Sevilla bestens bekannten Stereotyp des Rhapsoden verbindet, der seine mündliche Dichtung zum Harfenklang vorträgt.²¹ Chaucers literar- und medienhistorische Einbettung der *Franklin's Tale*, eine eigentümliche Verknüpfung von literarischer Ethnographie und Nostalgie,²² greift darüber hinaus höchstwahrscheinlich auch auf die Art und Weise zurück, wie sich mittelenglische Lais und Romanzen meta poetisch selbst situerten und dabei die vorgebliche Mündlichkeit der Gattung als eine spezifisch historische Mediensituation kennzeichneten, zugleich aber auch als Fiktionsignal nutzten. So heißt es zum Beispiel im Prolog zum *Lay le Freine*, einem Text aus dem *Auchinleck*-Manuskript, das Chaucer wohl gekannt hat:

²⁰ Canterbury Tales, Fragment V, vv. 709–715.

²¹ Roberta Frank zufolge entwirft bereits die altenglische Literatur ihre Fiktionen der Mündlichkeit auf der Basis Isidors (*The Search for the Anglo-Saxon Oral Poet*. In: Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester 75 (1993), S. 11–36).

²² Steele Nowlin: Between Precedent and Possibility: Liminality, Historicity, and Narrative in Chaucer's *Franklin's Tale*. In: Studies in Philology 103 (2006), S. 47–67, hier S. 50.

We redēþ oft & findeþ ywritte,
 & þis clerkes wele it wite,
 layes þat ben in harping
 ben yfounde of ferli þing.
 Sum beþe of wer & sum of wo,
 and sum of ioie & mirþe also,
 & sum of trecherie & of gile
 of old auentours þat fel while;
 [...]
 In Breteyne bi hold time
 þis layes were wrouȝt, so seip þis rime.
 When kinges miȝt our yhere
 of ani meruailes þat per were,
 þai token an harp in gle & game,
 & maked a lay & ȝaf it name.
 Now of þis auentours þat weren yfalle²³
 y can tel sum ac nouȝt alle.²³

Interessanterweise steigert der anonyme Verfasser des *Lay le Freine* das Stereotyp von der mündlichen Dichtung der alten Briten/Bretonen noch, indem er unterstellt, dass die keltischen Könige, wenn sie Bedarf nach Unterhaltung hatten, sogar selbst zur Harfe gegriffen und ein Lai komponiert und diesem dann sogleich auch noch einen Titel gegeben hätten.²⁴

In der *Franklin's Tale* entsteht somit ein auf den ersten Blick harmonischer historischer Dreiklang zwischen der ebenso altertümlichen wie exotischen Sprache jener keltischen Dichter – „hir firste Briton tongue“ –, ihrer nicht minder überholten Gattung, dem Lai, und schließlich ihrer obsoleten mündlich-musikalischen Vortragsform. Gerade der Gattung des Lai wird hier eine ganz spezifische Anciennität

23 Lay le Freine vv. 1–9 und vv. 13–20, auf der Basis des *Auchinleck Manuscript* und der Ausgabe von Margaret Wattie, zitiert nach Robert R. Edwards: The Franklin's Tale. In: Sources and Analogues of The Canterbury Tales. Bd. I. Hg. von Robert M. Correale, Mary Hamel. Cambridge 2002, S. 211–265, hier S. 218.

24 Zugegebenermaßen haben wir es hier mit einer syntaktisch nicht ganz eindeutigen Stelle zu tun. Das „þai“, „sie“, in Zeile 17 könnte sich auch auf eine nicht näher bezeichnete und daher schlicht mit dem Personalpronomen in der 3. Person Plural benannte Gruppe von bereitwilligen Sängern beziehen und nicht auf die Könige, denen der Sinn nach musikalischer Unterhaltung stand. Da das *Auchinleck-Manuskript* aber auch eine der drei überlieferten Fassungen der Romanze *Sir Orfeo* enthält, die sich ebenfalls als bretonisches Lai zu erkennen gibt und in welcher der König Orfeo – analog zu seinem entfernten Vorbild Orpheus – selbst als begnadeter Sänger und Komponist in Erscheinung tritt, kommt der hier favorisierten Interpretation zumindest eine gewisse Plausibilität zu. Zudem ist der Prolog von *Sir Orfeo* streckenweise wortgleich mit dem des *Lay le Freine* (mit Ausnahme der Fassung im *Auchinleck-Manuskript*, wo diese Verse fehlen).

zugeschrieben. Sie wird in eine Welt archaischer Literarästhetik zurückprojiziert, die weit vor der Chaucerschen Modernität des 14. Jahrhunderts zu liegen scheint.

Wie ist diese ‚Chaucersche Modernität‘ zu verstehen? Ich gebe zu, dass ich damit ein wenig einem von der älteren Forschung gepflegten literarhistorischen Klischee fröne, demzufolge sich der zunächst höfisch-mittelalterliche, von der zeitgenössischen französischen Dichtung – Machaut, Deschamps, Othon de Grandson – geprägte Chaucer dank seiner Begegnung mit den Werken Dantes und der italienischen Frühhumanisten auf seinen Italienreisen in den 1370er Jahren zu einem ansatzweise rinascimentalen, gar proto-bürgerlichen Vertreter der Novellistik gewandelt habe, dessen gesamtes literarisches Werk somit geradezu zwangsläufig auf die *Canterbury Tales*, das englische Gegenstück zum *Dekameron*, zuläuft. Nicht zuletzt seiner fortschrittsteleologischen Implikationen wegen ist dieses ein wenig krude Bild in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten zunehmend in die Kritik geraten.²⁵ Die Forschung betont heutzutage eher die eklektische Vermischung und Neukombination unterschiedlicher Einflüsse und Traditionen in Chaucers Werk – und hat damit natürlich auch recht.²⁶ Nichtsdestoweniger kann man bei Chaucer immer wieder beobachten, dass er die Unterschiede zwischen der literarischen Kultur seiner Heimat und der italienischen Literatur des Trecento durchaus in literarhistorischen Kategorien betrachtet und dabei die italienische Literatur immer wieder mit einem höheren und fortschrittlicheren Entwicklungsstand identifiziert als die englische. Chaucer scheint zudem der Auffassung gewesen zu sein, dass die zeitgenössische italienische Literatur selbst einen solchen Anspruch auf Modernität und Überlegenheit erhob. Dies schlägt sich auch in der impliziten Zeitlichkeit nieder, die Chaucers Umgang mit den Werken der *tre corone fiorentine* kennzeichnet. In seiner Auseinandersetzung mit Dante, Petrarca und Boccaccio setzt der englische Dichter eindeutig auf ein zukünftiges – soll heißen: ein zum Zeitpunkt seines Schreibens noch nicht existierendes – Publikum. Wie Kara Gaston zu Recht bemerkt, zieht Chaucer den sich wandelnden Publikumsgeschmack von vornherein ins Kalkül:

²⁵ Deanne Williams: *The French Fetish from Chaucer to Shakespeare*. Cambridge 2004, S. 22. Siehe in diesem Kontext auch L. O. Aranye Fradenburg: *Simply Marvelous*. In: *Studies in the Age of Chaucer* 26 (2004), S. 1–27, hier S. 3, die in der Tendenz zur Konstruktion chronologischer Abfolgen auf der Basis kultureller Unterschiede eine spezifisch moderne Periodisierungsstrategie sieht.

²⁶ Glending Olson weist beispielsweise darauf hin, dass Chaucer bei seinem Paris-Besuch im Jahre 1377 einer höchst anspruchsvollen volkssprachlichen höfischen Kultur begegnet sein muss, welche die Werke Petrarcas im Kontext einer ganz spezifischen königlichen Kulturpolitik rezipierte, womit sich die krasse Dichotomisierung – hie höfisches Frankreich, dort bürgerliches Italien – verbietet (Glending Olson: *Geoffrey Chaucer*. In: *The Cambridge History of Medieval English Literature*. Hg. von David Wallace. Cambridge 1999, S. 566–588, hier S. 580).

„Chaucer's sensitivity to how readers' perspectives change over time and between contexts [...] is apparent, for example, in his tendency to pick arguments with Italian sources that were unknown to virtually any of his early English readers.“²⁷ Chaucer kultiviert dabei sorgfältig eine Art kulturellen Minderwertigkeitskomplexes, den er zudem noch mit einer massiven ‚anxiety of influence‘ koppelt. Der wohl beeindruckendste Beleg hierfür ist sein Umgang mit seiner italienischen Hauptquelle: Boccaccio. Bekanntlich erwähnt Chaucer den Namen dieses für ihn wohl wichtigsten italienischen Autors nie. Obwohl Chaucer die Werke Dantes und Petrarcas auch nicht annähernd so oft und intensiv rezipierte wie diejenigen Boccaccios, werden sowohl Dante – „the grete poet of Ytaille / That highte Dant“²⁸ – als auch Petrarca – „Fraunceys Petrak, the lauriat poete“²⁹ – in Chaucers Werken namentlich genannt. Boccaccio hingegen wird entweder gar nicht erwähnt oder erscheint nur in Form des fiktiven Autors ‚Lollus‘, der in *Troilus and Criseyde* als angebliche Quelle an Boccaccios Stelle tritt. Diese Vertrautheit mit der italienischen Literatur des 14. Jahrhunderts ist für die *Franklin's Tale* insoweit von Bedeutung, weil der englische Dichter seine Erzählung aus zwei Vorläufern aus dem Werk Boccaccios bezieht: einmal aus dem *Filocolo* und, zu einem deutlich geringeren Maße, aus dem *Dekameron*.³⁰ Bei dem vorgeblich bretonischen Lai handelt es sich also in Wirklichkeit um die Bearbeitung zweier italienischer Prätexte.

Doch zurück zu jenen eben schon zitierten sieben Versen, von denen hier bisher nur die ersten vier diskutiert worden sind:

These olde gentil Britouns in hir dayes
Of divers aventures maden layes,
Rymeyed in hir firste Briton tonge,
Whiche layes with hir instrumentz they songe
Or elles redden hem for hir plesaunce;
And oon of hem have I in remembraunce,
Which I shal seyn with good wyl as I kan.³¹

Bis zum Ende des vierten Verses haben Chaucers Worte einen eigentümlich getragenen Rhythmus, der insbesondere durch die häufige Verwendung von Nasalen, in geringerem Maße auch von Liquiden, in Verbindung mit Konsonanten zu-

²⁷ Kara Gaston: The Poetics of Time Management from the *Metamorphoses* to *Il filocolo* and the *Franklin's Tale*. In: Studies in the Age of Chaucer 37 (2015), S. 227–256, S. 255.

²⁸ Canterbury Tales, Fragment VII, vv. 2460–2461.

²⁹ Canterbury Tales, Fragment IV, v. 31

³⁰ Eine detaillierte Analyse von Chaucers Umgang mit seinen Prätexten findet sich bei Edwards (Anm. 23).

³¹ Canterbury Tales, Fragment V, vv. 709–715.

stande kommt, im Folgenden durch Fettdruck markiert: *olde, gentil, Britouns, aventures, Briton tonge, instrumentz, songe*. Der getragene Klang scheint uns direkt in jene verwunschene Anderswelt zurück zu transportieren, in der die medialen und poetischen Uhren noch anders gingen und jede Dichtung vom Klang der Harfe untermalt wurde.

Mit dem fünften Vers aber zerreißt dieses nostalgische-sachte Klangbild, wenn es heißt:

Or elles redden hem for hir plesaunce;
 ,Oder aber sie lasen sie zu ihrer Unterhaltung.'

Auf die getragene Rhythmisierung der ersten vier Verse folgt mit dem Einsetzen des fünften plötzlich ein Stakkato von kurzen <e> und <schwa>- Lauten, dessen knatternder Effekt durch die Geminaten im Zentrum der Wörter „elles“ und „redden“ noch verstärkt wird.

Rein klanglich gesehen vermittelt der 5. Vers also einen kleinen Schock und dieser Schock unterstreicht brillant die zeitgleich stattfindende, fast schon zynische Aufkündigung des nostalgischen medien- und literaturgeschichtlichen Szenarios, das der Franklin soeben noch liebevoll entfaltet hatte. Denn indem der Erzähler im fünften Vers plötzlich behauptet, dass jene alten Briten bei Bedarf jederzeit von ihrer angestammten archaischen, musikalisch begleiteten Mündlichkeit auch in eine ganz moderne Medienpraxis wechseln könnten – die des Lesens, möglicherweise sogar die einer individualisierten, privaten Lektüre – stellt der Erzähler sein mit breitem Pinsel und in grellen Farben gemaltes Bild einer idealen keltischen Vorzeit ganz gezielt wieder in Frage. Wenn sie eben einmal Lust dazu hatten, waren die Altvorderen offenbar durchaus in der Lage, ganz selbstverständlich in einen Modus der literarischen Rezeption zu wechseln, der sich in keiner Weise von dem der Intellektuellen im späten 14. Jahrhundert unterscheidet – einer Zeit, die das individuelle leise Lesen durchaus als weit verbreitete Praxis kannte, worauf Chaucer in seinem Werk auch verschiedentlich hinweist.³²

³² Insofern missversteht Paul Edmondson diese Passage, wenn er in ihr zwar die medientheoretische Spannung zwischen den unterschiedlichen Rezeptionsweisen der Literatur wahrnimmt, hier jedoch eher die Darstellung eines Spektrums der medialen Möglichkeiten zu erkennen glaubt, das sich ergibt, sofern sich die ursprünglich getrennten Sphären von *oikos* und *polis* miteinander vermischen und somit die Trennlinien zwischen öffentlicher Darbietung und privater Lektüre verschwimmen (*Pulling Back from Politics. Second Nature and Oikonomia in the Franklin's Tale*. In: *The Chaucer Review* 56 (2021), S. 225–257, hier S. 235).

Nicht zuletzt dank seiner klanglichen Untermalung verabschiedet sich der Text auch performativ von einer medien- und literarhistorischen Großerzählung, die eine Entwicklung von der archaischen Mündlichkeit hin zur modernen Schriftlichkeit und zur zumindest potenziell privaten Lektüre konstruiert und dieses Narrativ in den Dienst einer spezifisch politischen Perspektive stellt. Wegen der Engführung von literarhistorischem, stoffgeschichtlichem und medialem Diskurs wird dabei die normative Geltung der Artus-Tradition gleich mit in Frage gestellt. Wie auch später, am Ende seiner Erzählung, legt der Franklin hier, noch bevor die Versnovelle eigentlich begonnen hat, seine manipulativen Winkelzüge offen. Er stellt sich selbst als ideologisch motivierten Gestalter literarhistorischer *grands récits* bloß, deren ursprünglicher Zweck es zu sein schien, die politische Legitimität der überlieferten kulturellen Traditionen zu verteidigen. Chaucer inszeniert seinen Franklin damit gleichsam als eine Art Eric Hobsbawm des Spätmittelalters, der das von ihm selbst evozierte Traditionskonzept mithilfe eines poetisch-klanglichen Verfahrens als interessegeleitetes kulturelles Konstrukt entlarvt: Bei näherem Hinsehen, oder genauer: Hinhören, erweist sich die Tradition als eine immer schon erfundene.

Nachdem es also zunächst so ausgesehen hatte, als wäre der Franklin tatsächlich mit Haut und Haaren in eben jene Rolle des verkniffenen Traditionalisten geschlüpft, die ihm sein Vorredner mit seiner koketten Infragestellung der Artus-Tradition aufzuzwingen versucht hatte, triumphiert er jetzt über den Squire, indem er die Rolle des Vertreters eines überkommenen literarischen Geschmacks erst annimmt und dann performativ dekonstruiert, um auf diese Weise das Konzept literarhistorischer *grands récits*, auf welcher die Provokation des Squires gründet, als solches aufzuspießen. Auf dem Gebiet des kulturhistorischen Zynismus kann man dem Franklin offenbar so schnell nichts vormachen.

Markus Kersten

Imitation und Emergenz in der römischen Epik

1 Tradition, Imitation, Innovation

Das Epos, jedenfalls das antike, ist seinem Wesen nach mit Vergangenem beschäftigt. Selbst dort, wo es von Künftigem oder Zeitlosem handelt, privilegiert es das Alte gegenüber dem Neuen. Anders als beim Drama, dessen Handlung sich scheinbar unvermittelt entfaltet, muss das, was ein Erzähler erzählt, in der Regel als vorher abgeschlossen, als Erinnerung gedacht werden. Verse und Schriftlichkeit tun das Übrige; indem ein Text einen Inhalt in einer bestimmten Form konserviert, macht er ihn wiederholbar. Was wiederholt wird, hört auf, neu zu sein.¹

Diejenigen römischen Epen, die uns in substanziellem Umfang bekannt sind, stellen ihre Gebundenheit an das *tempus praeteritum* in deutlicher Weise heraus; sie alle handeln von der fernen Vergangenheit. Gleichviel, ob es um die graue Zeit des Mythos geht wie bei Vergil und Statius oder um die mehrere Generationen zurückliegende Historie wie bei Lucan und Silius – die Erzähler können das, was sie erzählen, nicht aus eigenem Erleben bezeugen.² Eines persönlichen Zeugnisses bedarf es auch nicht, denn die Geschehnisse, auf die es ankommt, sind mythisches oder historiographisches Gemeingut. Jeder weiß, dass Aeneas nach Italien gelangt, dass Polynices seinen Bruder bekriegt, dass Pompeius ermordet wird, dass Scipio über Hannibal siegt. Dieser konservative Zug der römischen

1 Dieser Aufsatz nimmt seinen Ausgang von den Bemerkungen, die Christiane Reitz und ich am 26. April 2021 anlässlich des Workshops „Gattungstradition und Emergenz“ als Antwort auf den von Daniel Melde und Bernhard Huss verfassten Text „Der Dichter als Augenzeuge“ beigetragen haben. Für die Einladung zum Workshop und zur Publikation sind wir beide sehr dankbar.

2 Dies so zu sagen, ist eine grobe Vereinfachung; wir können und müssen davon ausgehen, dass Vergils *Aeneis* von Oktavians Krieg handelt. Auch wenn die Handlung der *Aeneis* in einer fernen Vorzeit angesiedelt ist, erhält die epische Handlung ihre Bedeutung als gleichnishaftes Reflexion der Gegenwart (der Kommentator Servius verwendet hierfür den Ausdruck *historiam tangere*, siehe unten, Anm. 42). Zur fundamentalen Problematik literarischen Handelns siehe Alexander Arweiler: Erictho und die Figuren der Entzweiung – Vorüberlegungen zu einer Poetik der Emergenz in Lucans *Bellum civile*. In: Dictynna 3 (2006), S. 1–44.

Epik hat seit der Spätantike Anlass zu konservativen Gattungsdefinitionen gegeben,³ seit der Neuzeit zunehmend auch zu direkter Kritik.⁴

Bei der so eindeutig mangelnden Zeugenschaft dürfte es sich allerdings um einen Zufall der Überlieferung bzw. Kanonisierung handeln. Die nur in Fragmenten erhaltenen *Annalen* des Ennius haben auch die Lebenszeit des Autors umfasst, ähnliches gilt für Ciceros Gedicht über sein Konsulat; und die großen und wirkmächtigen Lehrgedichte, die sich ziemlich direkt mit der Gegenwart auseinandersetzen, allen voran Lukrez' *De Rerum Natura* und Vergils *Georgica*, können mit guten Gründen ebenfalls als episch bezeichnet werden. Die nicht ausdifferenzierte Gattungstheorie der Antike macht es uns leicht, kleinere hexametrische Texte, die nicht mit der epischen Breite tausender Verse aufwarten, aber mit den großen Erzählungen aufs engste interagieren, zu übersehen. Wie so oft gilt: Bei genauerer Betrachtung wird es kompliziert.

Dennoch ist die Annahme, dass Epen distanziert sein müssen, wie auch die Beobachtung, dass distanzierte Erzählungen von der Literaturgeschichte anscheinend bevorzugt werden, sehr nützlich. So fällt nämlich ein besonderes Licht auf die *recusatio*, auf die ostentative Hartnäckigkeit, mit der viele Dichter es ablehnen, die Zeitgeschichte in ein episches Gewand zu kleiden – das heißt die Geschichte des gegenwärtigen Herrschers, denn die römische Epik ist vor allem ein Phänomen der Kaiserzeit. Aus diesem Gestus mag man vielleicht auf ein gewisses Risiko des aktualisierenden Bezeugens und Bekennens schließen, das nur im pa negyrischen Beiwerk erträglich wird. Vor allem aber dürfen wir schließen, dass es in der epischen Dichtung der Antike nicht so sehr auf die überprüfbare Wahrheit der Fakten wie auf die erkennbare Wahrscheinlichkeit oder, vielleicht besser, Wahrhaftigkeit der Fiktion ankommt. Diese ist in der bekannten Fremdheit des Mythos oder der Vorzeit besser zu erreichen.⁵

Schon Homer scheint darauf hinzuweisen.⁶ Wenn in der *Odyssee* Demodokos vom trojanischen Krieg singt, röhmt ihn Odysseus zwar dafür, dass er nicht nur kunstgerecht, sondern getreu erzähle, so als hätte er alles selbst gesehen oder gehört (Homer *Odyssee* 8.491). Aber das Lob des listenreichen Laertiaden dokumentiert weniger einen Authentizitätsanspruch der Dichtung als die Rolle der Zuhörer, die, wenn sie selbst nichts Faktisches wissen, nur der Fiktion folgen können. Der

³ Hierhin gehört die letztlich bis heute populäre, etwas zu schematische (und nicht auf die gesamte Epik zutreffende) Definition, die Diomedes (1.484.1–2 Keil) referiert: ἔπος ἐστιν περιοχὴ θείων τε καὶ ἥρωικῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων [Das Epos behandelt die Angelegenheiten von Göttern, Helden und Menschen]. Sie scheint ihrem Ursprung in der antiken Grammatik zu haben.

⁴ Hierzu auch der Beitrag von Bernhard Huss und Daniel Melde in diesem Band.

⁵ So legt es Aristoteles jedenfalls mit Blick auf die Tragödiendichtung nahe, cf. Poetik 1453a17–22.

⁶ Hierzu auch der Beitrag von Bernhard Huss und Daniel Melde in diesem Band.

Zweifel, ob wir es mit der Wahrheit zu tun haben oder nicht, begleitet darum auch die Apologoi, in denen der Held anschließend auf Aufforderung des Gastgebers von seinen eigenen Heldenaten erzählt:⁷ Wir können uns nicht auf das verlassen, was bei Polyphem oder Kirke geschehen sein soll, sondern auf die Worte, die der Erzähler dafür findet, das heißt auf die ästhetischen und moralischen Implikationen der Erzählung. Nicht diese oder jene Tat selbst, sondern der ‚Ruhm der Männer‘ – griech. *κλέος ἀνδρῶν*, lat. *laus uirorum* – ist der eigentliche Gegenstand eines Epos.

Ruhm, worauf er auch gründet, führt letztlich immer auf dieselbe Geschichte, nämlich auf die Außerordentlichkeit, die die Ordnung bestätigt. So erweist sich das epische Erzählen zwangsläufig als ein Ort für das Traditionelle, für Topik und Exemplarität. Es ist demgemäß verständlich (aber dennoch interessant zu bemerken), dass bereits am scheinbaren Anfang der epischen Tradition, bei Homer, eine erste Form von erzählerischer Selbstreferenzialität zu bemerken ist. Die homerische Helena weiß, dass ihre Geschichte noch dereinst von Menschen späterer Zeiten erzählt werden wird.⁸ Dies durchbricht nicht zwingend die erzählerische Fiktion; das wäre der Fall, wenn die Zuhörer, die von Helenas Ahnung erfahren, direkt angesprochen würden. Aber immerhin, indem vom Erzählen erzählt wird, ergibt sich eine allgemeine Perspektive auf das Phänomen des Epischen, die über die unmittelbare Handlung weit hinausgeht: Der homerische Erzähler, der Helena diese Worte in den Mund legt, bekundet eine Zeugenschaft, die von der Beweisbarkeit des Erzählten unabhängig ist, nämlich ein Wissen um das Erzählen schlechthin, um seine Anlässe, Gegenstände und Regeln.⁹

Je nachhomerischer die nachhomerische Epik wird, desto stärker erweisen sich Autoren unweigerlich auch als Hörer oder Leser anderer Erzählungen. An der Muse zeigt sich das beispielhaft. War sie bei Homer noch die helfende Gottheit, die dem Dichter eingibt, wie er seine Geschichte zu erzählen hat, ist sie in der Spätantike gleichsam die Summe der literarischen Bestände, aus denen er schöpfen kann. Das Wort *Musa* wird zur Metonymie für ‚Dichtung‘ oder ‚Gedicht‘. Was über den unbekannten Verfasser der *Orphischen Argonautika* gesagt wurde, gilt damit im Grunde für jeden Dichter der epischen Tradition: „Books, and not personal experience, were his guides. His mind was stored with the lines and

⁷ Dazu Jonas Grethlein: Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens. München 2017.

⁸ Homer, Ilias 6.357 f.: *οἶσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὄπίσσω | ἀνθρώποισι πελώμεθ’ ἀοίδαιοι ἔσσομένοισι* [Uns hat Zeus ein schweres Los auferlegt, so dass uns noch die späteren Menschen besingen werden].

⁹ Siehe Magdalene Stoevesandt: Homers Ilias. Sechster Gesang (Z), Kommentar [BK 6.2]. Berlin 2008, S. 119.

phrases of other poets.¹⁰ Man könnte bei dieser epischen, aber nicht zwingend auf die epische Form beschränkten Intertextualität von Textzeugenschaft als Gegenstück zur Augenzeugenschaft sprechen.

Beim Schöpfen aus den Beständen mögen wir uns die Dichter freier vorstellen als unter der Maßgabe, dass sie die Worte einer Gottheit wiederholen. Volle Freiheit gestatten die mythischen bzw. historischen Traditionen jedoch nicht. Eine römische Iocasta kann zwar, nachdem das Schicksal des Ödipus ans Licht gekommen ist, am Leben bleiben, anstatt sich wie in der sophokleischen Tragödie zu erhängen; sie kann ihre verfeindeten Söhne Eteocles und Polynices zurechweisen wie eine Veturia den Coriolan. So erzählt es Statius in seiner *Thebais*. Aber auch solch eine Iocasta kann nicht den Lauf der Geschichte verändern und ihre Familie wieder zusammenführen. Ein Epos beruht darauf, dass die Erwartungen der Leser nicht grundsätzlich enttäuscht werden. Die Zeugenschaft der Texte verbindet – und bindet – die Dichter und das Publikum.

Nachahmung, das wesentliche Schaffensprinzip antiker Dichtung, ist somit nicht nur inhaltlich als die Darstellung einer bedeutenden Handlung zu würdigen (also als das, was Aristoteles *μίμησις πράξεως* nennt und was, wenngleich mit Einschränkungen, auch für antike Erzählungen angenommen werden kann), sondern immer auch als die Tradierung wesentlicher literarischer Elemente (das, was Quintilian *aemulatio* nennt).¹¹ Das gilt für die Epik mit ihrem auf typischen Szenen, wiederkehrenden Strukturen etc. beruhenden Bauformencharakter in besonderer Weise.¹²

Imitation im zweiten Sinne ist ästhetisch schwer zu würdigen. Während die römische Epik unter dem Einfluss einer Genieästhetik als unoriginell und nachrangig gelten musste, hat die jüngere Forschung die dezidierte Abhängigkeit, das Referenzielle und Repetitive, als Spiel mit den Erwartungen des Publikums schätzen gelernt.¹³ Dass heute Neuheit und Authentizität wichtige Kategorien zur Beschreibung der wesensgemäß altertümlichen Texte fungieren können, dürfte nicht nur mit dem Vokabular einer an Produktivität und Relevanz interessierten Wissenschaft zu tun haben, sondern auch mit den Prinzipien der Imitation. Nach-

¹⁰ Judith Bacon: The Geography of the Orphic Argonautica. In: Classical Quarterly 25 (1931), S. 172.

¹¹ Cf. Aristoteles, Poetik 1449b24; Quintilian 10.1.122. Zum Problem narrativer Nachahmung siehe Gerard Genette: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn 2010, S. 104 f.

¹² Hierzu grundlegend Christiane Reitz, Simone Finkmann: Introduction. In: Structures of Epic Poetry. Bd. 1. Foundations. Hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann. Berlin 2019, S. 1–21.

¹³ Diese Rehabilitation ist interessanterweise chronologisch verlaufen, beginnend bei den großen Arbeiten zu Vergil ab der Mitte des vergangenen Jahrhunderts.

ahmung kann einen Vergleich zwischen Original und Replik (oder dem, was man dafür hält) bewirken. In einer nach den Prinzipien der Nachahmung geschaffenen Komposition ergibt sich so eine Fülle von Verhältnissen zwischen Strukturen, Formulierungen, zeitlichen und diegetischen Ebenen, beteiligten Personen etc., die in verschiedener Weise ausgewertet werden können. Je weniger ein Text auf ein einzelnes, konkret überprüfbares Faktum oder Prinzip abstellt, desto mehr Neues kann durch die Auswertung der genannten Strukturverhältnisse in oder aus der Komposition auftauchen. Von dieser Prämisse soll im Folgenden ausgegangen werden.

2 Das Ekphrastische als Paradigma der Imitation

Ein buchstäblich produktives Verhältnis zwischen verschiedenen Teilen bzw. Ebenen eines Epos ist oft in Ekphrasen gegeben, also dort, wo mit den Mitteln der Sprache dem Publikum ein Gegenstand gleichsam ‚vor Augen gestellt wird‘. Hier ergeben sich zunächst zwei prinzipielle Fragen, nämlich erstens, was genau der Autor vor Augen hatte (oder, etwas komplexer, was die Figuren innerhalb der Handlung sehen), und zweitens, was wir als Leser mittels der beschreibenden Worte tatsächlich imaginieren können. Dass es hier um Imitation geht, liegt auf der Hand. Da Ekphrasen aber zu den konstitutiven Bauelementen eines Epos gehören,¹⁴ haben wir es mit besonders intrikater Imitation zu tun. Die genannten Fragen sind nicht nur an sich schon kaum eindeutig zu behandeln (besonders dann, wenn sich die Lebenswelt des Autors und die der Leser unterscheiden). Sie werden auch, insofern in Ekphrasen eben nicht nur eine Sache vor Augen kommt, sondern auch eine kumulierte literarische Tradition, im Lauf der Literaturgeschichte immer komplexer.

Wo ein Kunstwerk oder eine Landschaft beschrieben wird, wird sowohl das Beschriebene, das real oder fiktiv sein kann, bekannt oder unbekannt etc., zu einer Kategorie der Lektüre als auch die sprachliche Beschreibung selbst, die anschaulich oder unanschaulich sein kann, aber auch traditionell, innovativ etc. Da sich Beschriebenes und Beschreibung nicht vollständig gegenseitig bedingen, kann hier der Spezifiz – der Neuheit – der literarischen Komposition Aufmerksamkeit zuwachsen.

¹⁴ Siehe Stephen Harrison: Artefact Ekphrasis and Narrative in Epic Poetry from Homer to Silius. In: Structures of Epic Poetry. Bd. 1. Foundations. Hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann. Berlin 2019, S. 773–806.

Dies zeigt sich in der bedeutendsten und wirkmächtigsten Ekphrasis der römischen Literatur, der Beschreibung der Waffen des Aeneas,¹⁵ auf die die *Aeneis* von ihrem ersten Anfang her – „Waffen singe ich und den Mann [...]“ (Vergil, *Aeneis* 1.1) – hinzuarbeiten scheint. Es kommt hier vor allem auf den *clipeus* an, den Schild des Helden, den der Gott Vulcanus gefertigt hat und der darum mit zahlreichen wundersamen Bildern, namentlich mit einer Darstellung der Seeschlacht von Actium geschmückt ist. Auf der Hand liegen folgende Fragen: Hat Vergil, der ja ein Zeitgenosse des Kaisers war, die Seeschlacht mit eigenen Augen gesehen bzw. davon gehört? Oder hat er womöglich ein Kunstwerk gesehen, das den Triumph des Augustus als Fluchtpunkt der römischen Geschichte abzubilden scheint und das er zur Vorlage für den göttlichen Schild seines Aeneas nehmen konnte? Oder imitiert er lediglich die homerische Aspidopoiie, also den in der *Ilias* enthaltenen Bericht von der Erschaffung des gleichfalls reich bebilderten Schildes des Achill, und bekräftigt so den seit Alexander dem Großen sprichwörtlichen Satz, dass jeder Held einen Homer braucht?¹⁶

Ekphrasen problematisieren das Verhältnis von Text- und Augenzeugenschaft; Ekphrasen von Kunstwerken haben zudem eine offenkundig meta poetische Relevanz. Das im Einzelnen, selbst bei optimaler Quellenlage, unbestimmbare Verhältnis von Fakt und Fiktion gleicht offenbar demjenigen von Rezeption und Intention. Es postuliert die permanente Möglichkeit eines Überschusses an Sinn oder Form. Das Nachdenken über Alt und Neu wird hier unabdingbar.

3 Literarische Emergenz als Phänomen zwischen Sehen und Lesen

Ein intertextuell begründeter Sinnüberschuss lässt sich als emergentes Phänomen betrachten. In den Worten von Alexander Arweiler, der den Begriff (leider, soweit ich sehe, ohne größeres Echo) vor einigen Jahren in die latinistische Literaturwissenschaft eingebbracht hat, ergeben sich emergente Phänomene dadurch, „daß Teile in einem Ganzen zusammengefügt sind und daß dieses Ganze Eigenschaften besitzt, die die Teile allein nicht besitzen.“¹⁷

¹⁵ Cf. Vergil, *Aeneis* 8.626–728.

¹⁶ Cf. Cicero, *Pro Archia* 24; Plutarch, *Alexander* 15.8.

¹⁷ In der (Natur-)Philosophie wird der Begriff seit langem verwendet. Auch Phänomene, von denen der antike Atomismus handelt, können im philosophischen Sinne als emergent beschrieben werden, siehe Eva Noller: *Die Ordnung der Welt. Darstellungsformen von Dynamik, Statik und Emergenz in Lukrez' De Rerum Natura*. Heidelberg 2019, S. 14–18, 161–163.

Angesichts des Bauformencharakters der antiken Epik, in dem die „Teile“ epischer Kompositionen besonders sichtbar und teils schon seit der Antike terminologisiert sind,¹⁸ ist diese Definition von ihrer Voraussetzung her unmittelbar zugänglich. Der Blick auf das Ganze und seine Eigenschaften verhindert eine isoliert mechanistische Perspektive auf das Einzelne. Arweiler kann zeigen, dass die intuitive Feststellung, ein Epos handele von einer weit zurückliegenden Sache (und nicht etwa von einem allgemeinen Prinzip oder von sich selbst) durch diese Sichtweise fruchtbringend problematisiert wird. Schwieriger wird es aber bei der Frage, wie sich Emergenz genau äußert, denn nicht alle Eigenschaften, die ein Werkganzen gegenüber seinen konstitutiven Teilen hat, wird man als emergent bezeichnen wollen. Arweiler verweist hierzu auf gewisse epische Motive oder Figuren,

die in einer topologischen Terminologie als Ekstasen eines Textes verstanden werden können, als Erhebungen innerhalb eines Reliefs, das einen literarischen Text dreidimensional fassen und adäquater beschreiben lässt, als wir es in der gängigen Weise zu tun vermögen. Figuren ragen aus dem Textfluß heraus. Sie sind Verdichtungen, in denen spezifische Konzepte und Probleme behandelt werden können, die ein ‚normales‘ narratologisches Modell nicht erfaßt.¹⁹

Mit dieser geometrischen Analogie ist eine gewisse Unanschaulichkeit verbunden, denn zum einen ist ein Text nicht (nur) dreidimensional, zum anderen wirkt die Rede vom textuellen „Relief“, selbst wenn es als „Fluss“ gedacht ist, statisch. Der Emergenzbegriff bezeichnet allerdings – jedenfalls *sensu stricto* verstanden – eine Bewegung; er impliziert einen zeitlichen Verlauf. Arweiler erkennt dieses Problem prinzipiell an, indem er seinen Aufsatz als „Vorüberlegung“ qualifiziert und abschließend auf die noch näher auszuarbeitenden historischen Dimensionen der Theorie verweist.²⁰ Dies hier systematisch und in der gebotenen literaturphilosophischen Tiefe zu tun, kann ich mich zwar nicht unterfangen; ich möchte aber übergangsweise vorschlagen, zusätzlich eine chronologische Analogie einzuführen und also zu fragen, *wann* und mithin *für wen* in einer antiken Erzählung etwas Neues auftaucht.

Der Begriff Emergenz ist zwar nicht antik, das Wort *emergere* allerdings schon. In der Tat lässt sich das Phänomen, dass ein Text auf Grund seiner referentiellen Komposition mehr zu besagen scheint als er sagt, bereits in der Antike damit gut illustrieren. Silius Italicus verwendet die Motivik des Auftauchens nämlich in einem auffällig metaliterarischen Zusammenhang. Der (vermutlich fiktive)

¹⁸ Siehe Reitz, Finkmann (Anm. 12).

¹⁹ Arweiler (Anm. 2), S. 2.

²⁰ Arweiler (Anm. 2), S. 23.

Römer Pedianus sieht empört einen feindlichen Punier den erbeuteten Helm des römischen Feldherrn Aemilius Paullus tragen, woraufhin folgendes geschieht (Silius, *Punica* 12.234–236):

ceu subita ante oculos Pauli emersisset imago
sedibus infernis amissaque posceret arma,
inuadit fremdens [...]

[Als ob plötzlich die Gestalt des Paullus ihm vor Augen getreten wäre, von der Unterwelt her, und die verlorenen Waffen gefordert hätte, stürzte *scil.* Pedianus auf den Punier] los und brüllte [...]]

Solchermaßen motiviert, kann Pedianus den Helm alsbald zurückgewinnen. Zudem gelingt es den Römern, die Karthager samt ihrem Feldherrn Hannibal in die Flucht schlagen. Ein Wendepunkt des Krieges zeichnet sich ab.

Bei den Versen handelt es sich, wie der Ausdruck *ceu* anzeigt, um ein kurzes episches Gleichnis. Verdeutlicht wird das Deutlichwerden eines Bildes: *emergit imago*. Das Wort *imago* hat eine gewisse Bedeutungsfülle; es kann ein Abbild bezeichnen, namentlich das typisch römische Wachsbild Verstorbener, aber auch einen Totengeist. Die letztgenannte Bedeutung dürfte hier intendiert sein. Dass eine *imago* aufsteigt, ist allerdings kein anschaulicher Ausdruck. Wir erfahren weder, was genau Pedianus sieht, noch, was das für ihn bedeutet. Es lohnt also zu fragen, um welche Art des Sehens es hier eigentlich geht.

Den römischen Lesern wird, selbst wenn sie an die Existenz von Totengeistern glaubten, doch nicht so sehr deren Erscheinung wie die Rede über die Erscheinung geläufig gewesen sein. Unter dieser Voraussetzung verdeutlichen die Verse nicht, was Pedianus sieht oder wie er angreift, sondern wie er seinen Angriff vor anderen begründen könnte. Hier fällt ins Gewicht, dass, wie wir ein paar Verse zuvor erfahren, keiner ihm in der Musenkunst gleichkommt. Seine Autorität liegt entsprechend nicht im Bereich der Empirie (wie auch: die Unterwelt ist das schlechthin Unbezeugbare!), sondern in seiner Fähigkeit, mit Worten, sich und anderen etwas vor Augen zu stellen. Wenn Pedianus, der Sänger, den Eindruck erweckt, ihm wäre Paulus erschienen, geht es womöglich keineswegs nur ein spezifisches Bild, sondern um eine ganze Tradition. Dass Tote aus der Unsichtbarkeit der Unterwelt auftauchen,²¹ geschieht im Epos nicht selten; be-

²¹ Was in der Unterwelt liegt, ist unter der Oberfläche – *mersum*, wie es bei Vergil an programmatischer Stelle heißt (*Aeneis* 6.266 f: *sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro | pandere res alta terra et caligine mersas*). Zur Darstellung und metaliterarischen Funktion der epischen Un-

kannt seit der *Odyssee* ist die sogenannte Nekyia, die Totenbeschwörung durch den epischen Helden. Silius Italicus selbst lässt seinen Scipio eine Nekyia durchführen, nämlich im folgenden Buch.²² Hier hat, wie zum Zeichen, dass Unterweltbegegnungen ein hohes metapoetisches Reflexionspotenzial aufweisen, auch der Dichter Homer einen kurzen Auftritt – den Silius' Scipio mit dem Ausruf kommentiert, dass jeder Held einen Homer haben sollte, um besungen zu werden.²³

In der Gesamtwirkung dieser beiden Stellen, dem kurzen Pedianus-Gleichnis und der Totenbeschwörung in Buch 13, erscheint einerseits das Auftauchen der Figuren wie ein Herbeizitieren durch einen Dichter, der ein Leser ist. Andererseits hängt aber das, was konkret in der Gesamtwirkung der beiden traditionsbeladenen Stellen auftaucht, davon ab, wie der einzelne Leser die verschiedenen „Zitate“ der Erzählung überblickt. Emergent im Sinne des zusätzlichen Sichtbarwerdens ist etwa die Signatur des Dichters Silius, der sich, wie wir heute mit gewissem Raumen zu sagen gewohnt sind, vermittels einer Nebenfigur in sein Werk einschreibt. Richtiger wäre zu sagen, dass wir es sind, die den Dichter – und all die Elemente, mit denen die Erzählung hier nahezu (post-)modern auf sich selbst zu verweisen scheint – auftauchen sehen.²⁴

Bei der Rede von literarischer Emergenz kommt sonach die *Geschichte* des Texts in Betracht, das heißt sowohl die Zeit(en) und die Zeitlichkeit der Erzählung sowie die damit jeweils verbundenen Bedeutungsebenen, die sich für verschiedene Rezipienten zu verschiedenen Zeiten ergeben können. Gelegenheit für Emergenz besteht, so gesehen, immer dann, wenn eine Erzählung nicht mehr mit sich selbst identisch scheint, weil wir als Leser zum Beispiel nicht dasselbe zu sehen und zu wissen scheinen wie die Figuren, oder weil der Text mehr enthält, als er erzählt. Ich versuche folgende Definition:

Im Epos ergeben sich emergente Phänomene in Momenten gesteigerter Ambiguität, die – um die Metapher des Tauchens umzukehren – unsere vollständige

terwelt siehe Christiane Reitz: Abodes of the Dead in Ancient Epic. In: *Structures of Epic Poetry*. Bd. 1. Foundations. Hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann. Berlin 2019S. 433–467.

²² Siehe dazu Christiane Reitz: Die Nekyia in den *Punica* des Silius Italicus. Frankfurt 1982.

²³ Zu diesem Arrangement siehe Markus Kersten: Literaturgeschichte im historischen Epos: Anachronismen. Realismus und Metapoetik. In: *Zeitmontagen. Formen und Funktionen gezielter Anachronismen*. Hg. von Antje Junghans, Bernhard Kaiser, Dennis Pausch. Stuttgart 2019, S. 143–160, hier S. 147.

²⁴ Man hat vermutet, Silius könnte aus Padua stammen, siehe Donald J. Campbell: The Birthplace of Silius Italicus. In: *The Classical Review* 50 (1936), S. 55–58; Pedianus, der Mann aus der Po-Ebene (cf. Silius Italicus 12.213–218), würde dann wie ein Alter Ego des Dichters wirken. Die Namenswahl wäre nicht abwegig: Silius teilt den Gentilnamen Asconius mit dem Grammatiker Q. Asconius Pedianus.

Immersion in die Erzählung verhindern. Emergent sind solche textuellen Strukturen, die wir neben oder vielmehr nach bestehenden *älteren* Strukturen zwar als neu bzw. anders wahrnehmen und benennen, aber weder mit der epischen Handlung noch mit den Regeln der Gattung noch mit der Intention des Autors als zwingend notwendig oder überhaupt als präsent erklären können.

Wieder kann der Schild des Aeneas zur Erklärung herangezogen werden. Der *clipeus* ist nämlich erstaunlicherweise als schlechthin unbeschreiblich qualifiziert (Vergil, *Aeneis* 8.617–625):

ille deae donis et tanto laetus honore expleri nequit atque oculos per singula uoluit, miraturque interque manus et bracchia uersat [...]	619
hastamque et clipei non enarrabile textum.	625

[Aeneas freut sich über die Gaben der Göttin und die erwiesene Ehre und kann sie kaum erfassen; er lässt sein Auge über die einzelnen Waffen schweifen und bewundert sie und wendet in den Händen [...] die Lanze und das unbeschreibliche Gewebe des Schildes.]

Der Ausdruck vom unbeschreiblichen Gewebe ist mehrdeutig, er passt sowohl zu dem Betrachter Aeneas, der innerhalb der Eposhandlung bewundert und nicht verstehen kann, was auf dem *clipeus* abgebildet ist (nämlich, wie es im folgenden Vers heißt, die gesamte Geschichte des künftigen Rom), als auch zu dem Erzähler, der weder alles aufzählt, was auf dem Schild angeblich abgebildet ist,²⁵ noch genau das beschreibt, was Aeneas, der zuerst genannte Fokalisor, sieht. Vergil nennt einerseits Namen (Cato, Caesar etc.), die zwar ein augusteisches Publikum, nicht aber Aeneas kennen kann. Andererseits erwähnt er nur manchmal, aber nicht immer das Material (Silber und Gold), aus dem gewisse Figuren gefertigt sind, so dass die Leser sich den Schild als Artefakt nicht verbindlich imaginieren können. Zudem bleibt bisweilen im Vagen, woran genau ein augusteischer Betrachter des Schildes die einzelnen Figuren erkennen könnte. Hier stellt der Text das Bild nicht dar, sondern erzählt es nach: Menschen bewegen sich, Wellen branden, Blut fließt etc.

Die Ambiguität wird gesteigert, indem Vergil auch darüber hinaus oft die Perspektive wechselt; bald erwähnt er, was der Urheber des Kunstwerks getan hat, bald spricht er die auf dem Schild dargestellten Figuren an, bald sagt er den Lesern, die sich den Schild nur vorstellen können, was sie darauf zu sehen glauben würden, wenn sie ihn sähen. Diese beständigen Perspektivwechsel korrespondie-

25 Der Grammatiker Servius weist in seinem Kommentar zur Stelle auf das selektive Erzählen des Erzählers hin.

ren mit den teils harten Übergängen zwischen den Beschreibungen einzelner Bildelemente, die im Text wie unverbunden aufeinanderfolgende Szenen erscheinen. Aufs Ganze gesehen, wird die Geschichte des Schildes – das heißt hier sowohl die Geschichte, welcher der Schild unterliegt, als auch jene, die er selbst darbietet – nicht verdeutlicht: *non enarratur*.

Und da ist noch mehr. Auch die Geschichte oder vielmehr die Geschichtlichkeit der *Aeneis* kommt in Betracht. Wenigstens für ein Publikum, das an den metaphorischen Begriff *textus* gewöhnt ist und das Verb *enarrare* als den philologischen Fachbegriff für die Exegese kennt,²⁶ scheint die Formel *non enarrabile textum* auch die Verlegenheit der Leser zu benennen, die das, was ihnen vorliegt, nicht befriedigend erklären können. Diese Feststellung ist durchaus attraktiv, denn es gehört nicht viel dazu, den Text, der von einem Bild der römischen Geschichte erzählt, ohne dass man sich in irgendeiner Hinsicht ein genaues Bild machen kann, für einstweilen noch unausdeutbar zu halten und zu fragen, was die solchermaßen herausgestellte Unausdeutbarkeit bedeuten könnte. Nicht von ungefähr ist gerade die jüngere Forschung von dieser Stelle fasziniert.²⁷

Während die Schwierigkeiten, die ein Erzähler beim Erzählen haben kann, seit den homerischen Epen offen benannt werden, scheint die metapoetische Kritik des Textuellen im Medium des Texts und mit Hilfe der Metapher des *textum*, des Ge webten, etwas Neues zu sein. Sie zeigt sich nicht offen, sondern versteckt: Der Gedanke der fundamentalen Unerzählbarkeit der Geschichte emergiert, er taucht aus dem Text auf, sobald wir sozusagen die Zauberformeln literaturwissenschaftlicher Theorie murmeln. Bemerkenswert daran ist, dass dieser Gedanke, der Zweifel, ob Worte überhaupt etwas hinreichend gut vermitteln können, zum Verständnis der *Aeneis* nicht notwendig ist, dieses allerdings nicht behindert (so wie er die Geschichtsschreibung behindern müsste), sondern eher bereichert. Immerhin ist der in der Schildbeschreibung zwar nicht direkt bezeichnete, aber im ganzen Arrangement doch angedeutete Triumph des Oktavian über Mark Anton ein Triumph eines Römers über einen Römer, ein nicht auszusprechendes Ereignis.

26 Ob bzw. inwieweit dies bereits für augusteische Leser selbstverständlich gegolten haben könnte, ist eine schwierige Frage (die Webemetaphorik findet sich jedenfalls schon bei Cicero). Da der vorliegende Zusammenhang diese Diskussion aber nicht unmittelbar erfordert, kann sie unterbleiben.

27 Siehe insbesondere Ulrich Eigler: *Non enarrabile textum* (Verg. Aen. 8,625). Servius und die Römische Geschichte bei Vergil. In: Aevum 68 (1994), S. 147–163; Barbara Weiden Boyd: *Non enarrabile textum: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the Aeneid*. In: Vergilius 41 (1995), S. 71–90; Julia Frick: Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz. Kürzung als Instrument der Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion. In: Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter. Hg. von Birgit Zacke u. a. Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 5), S. 219–244.

Was heißt das? Wie wirkt eine solche plötzlich auftauchende, potenziell störende Lesart? Warum oder woher taucht sie auf? Und kann sie wieder verschwinden, wenn etwa ihre Unwahrscheinlichkeit dargetan wird? Was bedeutet die Neuheit für die Gattung? Diese Fragen möchte ich im Folgenden an drei Beispielen der Vergilrezeption diskutieren. Ich gehe chronologisch rückwärts vor und beginne mit dem jüngsten, nämlich zeitgenössischen Rezeptionsphänomen.

4 Beispiel I: Emergenz von Mustern

Das Medium ist die Botschaft.²⁸ Marshall McLuhans klassische These mag noch immer durch ihre Kürze und ihre Rigidität provozieren, aber auch die Lateinische Philologie kommt um den Gebrauch von Medien nicht herum und hat also das, was Medien als Medien besagen, zu bedenken. Dies zeigt sich insbesondere an der in den letzten Jahren massiv gewachsenen Bereitschaft, *textuelle* Strukturen des Texts zu beobachten, etwa Kryptogramme. Während diese anfangs noch vor allem unter dem rein historischen Gesichtspunkt diskutiert wurden, wie wahrscheinlich deren Auftreten an einer bestimmten Stelle ist (eine Frage, die, stochastisch gesehen, weit schwieriger zu beantworten ist, als es zunächst scheint), können sie mittlerweile in einem weiteren ästhetischen Sinne gewürdigt werden.

In Vergils *Aeneis* sind die Akrosticha MARS und DVCES zu finden.²⁹ Dokumentiert sind die Funde schon seit einigen Jahren, tatsächlich ausgewertet wurden sie kaum. Das mag an der dezenten Wirkung liegen. Die Akrosticha sind nicht pointiert,³⁰ sie stehen in verschiedenen Büchern des Werkes und hängen nicht offensichtlich zusammen; wir lesen hier also weniger eine bestimmte Botschaft als vielmehr einzelne Wörter.

So rückt aber das Medium selbst, die lesbare und zu lesende Schrift, in den Fokus. Indem sich diese allgemeinen, durchaus epischen, aber kaum zeitgebundenen Begriffe *Mars* und *duces* im wahrsten Sinne des Wortes am Rand des Texts abzeichnen, illustrieren sie, dass das Gedicht zwar von der Vergangenheit handelt, aber mit der Gegenwart verbunden ist: Auch im Moment des Lesens können

²⁸ Siehe Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Critical Edition. Corte Madera 2003 [Orig. McGraw Hill (NY) 1964], S. 20.

²⁹ Siehe Don Fowler: An Acrostic in Vergil (*Aeneid* 7. 601–4?). In: *Classical Quarterly* 33 (1983), S. 298 sowie Paul K. Hosle: An Acrostic in *Aeneid* 11.902–6. In: *Classical Quarterly* 70 (2020), S. 908–910.

³⁰ Ein pointiertes Beispiel findet sich bei Lucan, siehe Markus Kersten: Ein Akrostichon im zweiten Buch *De Bello Civilis*? Lucan. 2.600–608. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 156 (2013), S. 161–171.

noch Kriege und Heerführer auftauchen. Hier kommt es weniger auf die konkrete Zeit eines bestimmten Publikums an, als vielmehr auf die symbolische Grenze zwischen der Sphäre des Texts und der des Kontexts, in dem er existiert und rezipiert wird.

Emergierende Akrosticha markieren diese Grenze und versinnbildlichen gleich im mehrfachen Sinne eine „Diskursivierung von Neuem“: Sie holen *neue* Wörter, die nicht zu den horizontalen Konstituenten des Texts gehören – wohl aber zu den konstitutiven Begriffen der Erzählung –, an die Oberfläche; sie thematisieren die Schriftlichkeit als nicht notwendige, aber hinreichende Voraussetzung für Literarizität (römische Epen dürften bis zur Erfindung des Kodex noch etwa zu gleichen Teilen gelesen und gehört worden sein). Und schließlich sind sie fragwürdig und insofern buchstäblich dialogisch. Ihre Signifikanz beruht auf dem Diskurs, der die Gattung definiert: Können kryptographische Kurzbotschaften innerhalb des *genus grande* Bedeutung beanspruchen, können sie als epische Ausdrucksmittel gelten? Im Allgemeinen muss die Frage offenbleiben.

Zu bedenken ist aber der Umstand, dass Erwartungshorizonte auf Praktiken der Imitation zurückgeführt werden. Dass die Abhängigkeit der römischen Literatur seit je die Suche nach Parallelstellen befördert, führt bei Kryptogrammen auf eine bemerkenswerte Rekursivität. Da verborgen scheinende Strukturen in griechischen Texten grundsätzlich beobachtbar sind (unabhängig von ihrer Intendiertheit),³¹ kann das Auftauchen von Kryptogrammen in römischen Texten als Indiz dafür angesehen werden, dass die römischen Verfasser als Leser bereits Kryptogramme entdeckt und nun ihrerseits bewusst eingesetzt haben. Mit anderen Worten: Die Traditionalität der römischen Literatur erlaubt nicht nur, wie man meinen sollte, Kryptogramme grundsätzlich für unepisch zu halten, sondern auch für episch, indem nämlich aus ihrer nicht singulären Existenz auf ihre Herleitung aus einer Tradition geschlossen wird. Es ist zu sehen, dass durch die schiere Möglichkeit, Kryptogramme zu erzeugen und zu suchen, die Evidenz des Kryptographischen steigt. Akrosticha und vergleichbare Phänomene werden im Lauf der Literaturgeschichte immer häufiger und immer selbstverständlicher. Ein Höhepunkt ist die grammatische Kultur der Spätantike.

Strukturen, die zum Zeitpunkt ihres Auftauchens benennbar und interpretierbar sind, tauchen schwerlich wieder ab. Daraus sind zwei Schlüsse zu ziehen: Literarische Emergenz ist zum einen immer Emergenz *ex post*, sie beruht auf Formen von Wiederholung, und zwar in erster Linie wiederholter Lektüre durch die

³¹ Die berühmteste – freilich nicht schon in der Antike explizit diskutierte – Stelle ist Aratus 783–787. Dazu Jan Kwapisz: The Technē of Aratus’ Leptē Acrostich. In: Enthymema 23 (2019), S. 374–389.

Leser: Man sieht nur, was man weiß. Zum anderen kann Emergenz zu einem Abschluss kommen. Die Struktur, die vollends deutlich und historisch erklärbar ist – etwa Akrosticha, die im Text explizit markiert und in einem Paratext kommentiert sind – hören auf, emergent zu sein; sie sind präsent. Literarische Emergenz beruht auf einer hinreichend kleinen Wahrscheinlichkeit der sicheren Wahrnehmung.³² Oder, anders gesagt, auf dem Zweifel.

Dies zeigt sich im Proöm der *Georgica*, in dem Oktavian, der nachmalige Kaiser Augustus, angeredet wird (Vergil, *Georgica* 1.26–28):

terrarumque uelis curam, et te maximus orbis
auctorem frugum tempestatumque potentem
accipiat cingens materna tempora myrto;

[Fordere die Sorge um die Welt. Dich wird dann der große Erdkreis als Bringer der Ernte und Bezwinger der Stürme begrüßen und wird deine Stirn mit dem Myrtenkranz der Mutter umwinden.]

Damien Nelis hat gezeigt, dass im mittleren Vers nicht nur zwei, sondern drei Anreden stecken.³³

AVctoremfruGVmtempeSTatVMquepotentem.

Augustum, das passt: „Der Erdkreis wird dich als den *Erhabenen* begrüßen“. Die Frage nach intendiertem Sinn hilft hier allerdings nicht weiter.³⁴ Sondern lediglich die Anerkennung der permanenten Möglichkeit von Sinnüberschuss. Das Emergieren eines wie auch immer bedeutungsvollen Silbenworts können wir staunend zu den Geheimnissen der Dichtung rechnen oder, technischer gesprochen, zum Innovationspotenzial, das sich in klassischen Beständen findet, sobald sie hinreichend kumuliert vor uns liegen und sobald wir sie hinreichend interessiert betrachten. Wer die Buchstaben beim Lesen hervortreten lässt, erkennt sie als Texteigenschaft und potenzielles Ausdrucksmittel an – wie die antiken Dichter prinzipiell anerkannten, dass der Name MARO auch das Potenzial besitzt, ROMA

³² Ähnliches ließe sich auch für die Erzählerfigur behaupten; im homerischen Epos ist der Erzähler kaum wahrnehmbar; wo er auftaucht, stört er nicht. Wo ein Erzähler sich ausführlich vorstellt und mit dem Autor in Beziehung setzt, kann von einer auftauchenden, einer erst langsam sichtbar *werdenden* Instanz schwerlich die Rede sein. Lucans epischer Erzähler ist durchaus emergent.

³³ Siehe Damien Nelis: Past, Present, and Future in Virgil's *Georgics*. In: Augustan Poetry and the Roman Republic. Hg. von Joseph Farrell, Damien P. Nelis. Oxford 2013, S. 261.

³⁴ James O'Hara hat in seiner Rezension zu dem in Anm. 33 genannten Buch angemerkt: „I do not buy, however, [the] suggestion that *Georgics* 1.27 [...] offers a meaningful ‚anagram‘ of *Augustum*.“ Siehe <https://bmcr.brynmawr.edu/2014/2014.04.10/>.

und AMOR zu sagen.³⁵ Beglaubigt wird durch diese Anerkennung nicht etwa ein auktoriales Zeugnis, wonach der Titel *Augustus* schon zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Georgica* im Schwange gewesen wäre, also zwei Jahre, bevor er offiziell wurde. Beglaubigt wird so allerdings die Textualität des epischen Texts, die auch zu Wahrheiten führt, von denen bisher niemand wusste.

Im spezifischen Anderslesen einzelner Verse besteht methodisch offenbar eine Nähe zur Allegorese (aber auch, wie wir heute aus gegebenen Anlass sagen müssen: zur Verschwörungsiedologie). Ein bestimmtes philosophisches oder religiöses Interesse dürfte gewisse Emergenzen jeweils mehr oder weniger befördern. Im vierten Buch der *Georgica* hat man das ebenfalls verdächtig ahistorische (und vielleicht nicht einmal lateinische) Akrostichon *Isaia ait* entdeckt (*Georgica* 4.458–465).³⁶ Wer hier liest, „Jesaja sagt“, findet vielleicht in neuer Weise den Messianismus, der seit der Spätantike so oft in Vergils Dichtung gefunden wurde. In jedem Fall aber einen neuen Forschungsdiskurs: Was wäre, wenn das Akrostichon als Beleg dafür gelten müsste, dass Vergil die Bibel gelesen hätte? Folgt daraus eher eine Information über den Autor oder über sein Werk? Oder vor allem über die, die das wissen wollen?

5 Beispiel II: Emergenz von anderen Geschichten

Das Benennen einer verborgenen Struktur ist ein Akt der Exegesehoheit der Leser. Diese kann sowohl darin bestehen, einem Text willkürlich etwas zu entnehmen und mit Hilfe eines völlig neuen Kontexts zu deuten, als auch darin, etwas, das nicht völlig neu ist, in das Werk hineinzulesen oder – um die Metapher des *textus* zu bemühen – hineinzuweben.

Die beiden Praktiken unterscheiden sich, aber der Übergang zwischen ihnen ist fließend. Darauf beruht die Centodichtung.³⁷ Als (a) eine Collage von absichtlich ausgewählten und neu zusammengesetzten Versfragmenten eines gewissen Gedichts ist ein Cento etwas völlig Neues, ein von einem eigenverantwortlichen Ver-

³⁵ Siehe Jay Reed: Mora in the Aeneid. In: Wordplay and Powerplay in Latin Poetry. Hg. von Phillip Mitsis, Ioannis Ziogas. Berlin 2016, S. 87–106; Mathias Hanses: Love's Letters: an Amor-Roma Telestich at Ovid, *Ars Amatoria* 3.507–10. In: ebd., S. 199–212, hier 205–211.

³⁶ Siehe Julia Hejduk: Was Virgil Reading the Bible? Original Sin and an Astonishing Acrostic in the *Orpheus and Eurydice*. In: Vergilius 64 (2018), S. 71–102.

³⁷ Ich verzichte auf erklärende Bemerkungen; Theorie und Geschichte dieser Textsorte sind oft dargestellt worden, siehe Marco Formisano, Cristiana Sogno: *Petite poésie portable. The Latin Cento in its Late Antique Context*. In: Condensing Texts, Condensed Texts. Hg. von Marietta Horsler, Christiane Reitz. Stuttgart 2010, S. 375–392.

fasser verfasstes Werk eigenen Rechts, das immer auch ohne Bezug auf seinen Hypotext gelesen werden kann. Hieraus sind vor allem Aussagen über die Autorität, das grammatische *self-fashioning* des Autors abzuleiten: Man muss viel wissen, um aus begrenztem Material eine sinnvolle Aussage zu formulieren. Literarisch reizvoller ist die andere Perspektive. Als (b) ein Katalog von zufällig (das Wort ist heikel, aber nicht absurd) aufgelisteten Textteilen scheint der Cento hingegen vor allem etwas über seinen Hypotext zu offenbaren, das vorher nicht zu sehen, aber in diesem doch irgendwie enthalten war. In dieser zweiten Betrachtungsweise kann der Cento als „emergente Poesie“ gelten, als eine neue Struktur, die aus einem Text auftaucht.³⁸

Ein Cento ist ein Spiel, eine Übertreibung, die das Dichten mit Bauformen zum Exzess führt. Sie geht, dem Begriff nach, von der Textilmetapher aus: Das Wort *cento* bezeichnet eigentlich ein Flickwerk. Insofern hier einige Prinzipien der Imitation – das Wiederholen von Epitheta, Versen, Junkturen, Klauseln etc. – kumuliert werden, wird auch die Dynamik des Imitierens vergrößert: Nachahmen, ohne dass hierbei auch irgendetwas Neues entsteht, ist unmöglich.

Der interessanteste spätantike Vertreter dieser Textsorte ist der *Cento Nuptialis* des Ausonius (ca. 310–390), eine Art Deepfake-Porno, der mit vergilischem Versmaterial von der Hochzeit und der Hochzeitsnacht eines jungen Paars erzählt. Die Centotheorie, die diesem Text in einer einleitenden Epistel beigegeben ist, ist die einzige, die sich uns aus der Antike erhalten hat. Ausonius erklärt hier das Ziel des Centos gemäß der oben unter (a) beschriebenen Sichtweise: Aus dem fremden Material muss etwas Neues entstehen; das, was zusammengefügt wurde, muss zusammengehörig scheinen, das Fremde darf nicht durchschimmern; die Zwänge der Komposition dürfen nicht sichtbar sein. Eine Bemerkung fällt besonders auf: *densa ne supra modum protuberent*, ‚das Verdichtete darf nicht über das Maß hervortreten‘. Dieser Ausdruck unterliegt einer ähnlichen Metaphorik wie der Emergenzbegriff. Das ist bemerkenswert, denn Ausonius verknüpft den störenden Regelverstoß mit einer Referenzerfahrung. Wenn ein Cento fehlerhaft sei und aus ihm etwas zu sehr hervortrete, sollen, sagt er sinngemäß, ‚dieser Klumpen von Gedicht zerstört werden und die Verse wieder in jenes Schatzhaus zurückfliegen, aus dem sie kamen.‘

Leider bleibt der Autor abstrakt; ein Beispiel für die besagten Protuberanzen gibt er nicht. Aber vermutlich bewirkt die hervordringende Struktur, insofern sie eine Rückkehr zum Hypotext erzwingt, eine Doppelpräsenz, in welcher Form und

³⁸ Siehe Florence Garambois-Vasquez: Le centon nuptial d’Ausone: quelques éléments de poétique. In: Varium et mutabile. Mémoires et métamorphoses du centon dans l’Antiquité. Hg. von Florence Garambois-Vasquez, Daniel Vallat. Saint-Étienne 2017, S. 173–181, hier S. 181.

Sinn getrennt sichtbar werden. Ein Fehler im *Cento Nuptialis* kann sonach dazu führen, dass wir Vergils Text lesen, aber Ausonius' Geschichte wahrnehmen. Es muss dann scheinen, als ob Vergils Werk einen zusätzlichen Sinn erhält.³⁹

Genau auf diesen Effekt, oben unter (b) beschrieben, scheint es Ausonius, anders als es in der einleitenden Epistel zunächst scheint, wohl eigentlich anzukommen. Einige leichte Regelverstöße in seinem Hochzeitsgedicht binden die pornographische Geschichte allzu erkennbar an das Werk Vergils zurück und lassen also das Pornographische aus der *Aeneis* auftauchen. In der Tat geht der Dichter kein Risiko ein; im Epilog erklärt er: „Die Sittenstrengen, die in unseren Versen etwas zu tadeln finden, sollen wissen, dass sie alle von Vergil stammen“.

Hier ist nicht der Ort, um die Implikationen dieser widersprüchlichen Paratextualität ausführlich zu bedenken. Es mag genügen zu sehen, dass Ausonius mit seinem Gedicht die Frage provoziert, ob die Obszönitäten, die man mit Vergils Worten ausdrücken kann, allein vom Willen voyeuristischer oder hyperkritischer Leser abhängen, oder ob sie im Text angelegt sind und irgendwann auftauchen müssen. Diese Frage ist offenbar die eines vielerfahrenen und mit verschiedenen Ideologien konfrontierten Lesers. Sie reicht weit, denn was für Erotik gilt, gilt angesichts christlicher Vergilcentones womöglich auch für die Heilsbotschaft.

6 Beispiel III: Emergenz von Sinn (und Form)

Dass Ausonius mit seinem *Cento Nuptialis* das Phänomen emergierender Bedeutungen veranschaulicht, hat seinen unmittelbaren Anlass vermutlich in den Diskussionen spätantiker Grammatiker. Aber die eigentliche Ursache dürfte in der Geschichte der römischen Epik selbst liegen, das heißt in der Dynamik der Imitation, die gleichermaßen in den einschlägigen Werken und bei den beteiligten Lesern wirkt. Beispielhaft hierfür ist Lucans eingangs erwähntes Gedicht über den Bürgerkrieg zwischen Gnaeus Pompeius und Gaius Caesar. Der Text, der unter dem prosaischen Titel *De Bello Ciuli* überliefert wurde, ist das erste uns greifbare monothematische Epos, das Vergils *Aeneis* systematisch aufgreift und mittels dieser spezifischen Imitation die römische Epik nachhaltig prägen sollte. Es ist notorisch umstritten, ob der *Bürgerkrieg* den Gehalt des römischen Nationalgedichts eher bekräftigt oder zurückweist.⁴⁰

³⁹ Dazu Sigrid Schottenius-Cullhed: In Bed with Virgil: Ausonius' Wedding Cento and its Reception. In: *Greece and Rome* 63 (2016), S. 237–250.

⁴⁰ Die Diskussion (und die Sackgasse, in die sie geführt hat), lässt sich mit dem irreführenden Begriff von Lucan als Anti-Vergil überschreiben, siehe Markus Kersten: Über Lucan, Vergil, Naiv-

Dies liegt an seiner Handlung. Es passt nicht zur Vorstellung vom hergebrachten κλέος ἀνδρῶν, wenn die verfeindeten Herrscher Roms ein Kriegsverbrechen nach dem anderen begehen. Hier ist nichts Heldenhaftes, nichts Visionäres wie bei der Geschichte von Aeneas' Ankunft in Latium; Lucan spricht von *bella nulos habitura triumphos* (Lucan 1.12). Freilich zeigt sich bei genauerem Hinsehen, dass Lucans Charaktere nicht anders handeln als die älteren Helden des Mythos, namentlich der verderblich wütende Achill. Horaz, der Essayist unter den augusteischen Dichtern, hat die Ambivalenz der homerischen Charaktere auf die Formel gebracht: „Vor und hinter Ilios Mauern wird gesündigt“ (Horaz, Epistulae 1.2.16). Helden sind oft nur die Helden des eigenen Volkes. Die Ruhmlosigkeit eines Kriegs zwischen Bürgern legt dies offen.

Das Epische, die Außerordentlichkeit, die die Ordnung bestätigt, ist auch in Lucans Epos jedenfalls durchgängig präsent, es zeigt sich nur anders, und zwar meist aus mehreren Blickwinkeln gleichzeitig. Ein Beispiel ist der Tod des Pompeius. Der Feldherr wurde im Jahr 48 in Pelusium, am äußersten Rand des Nildeltas, ermordet; dem Leichnam wurde der Kopf abgetrennt. Dieses Ereignis der Zeitgeschichte hat in Rom Spuren hinterlassen, unter anderem in Vergils *Aeneis*. Über den während der Zerstörung Trojas erschlagenen König Priamus heißt es da, er liege am Ufer, „ein gewaltiger Rumpf, ein Körper ohne Namen“.⁴¹ Wenn Vergils zeitgenössische Leser hier an Pompeius denken, sehen sie den trojanischen Herrscher in einer besonderen Weise als Opfer.⁴²

Lucan wiederholt die Beschreibung in seiner Erzählung, ohne den Namen Priamus zu nennen.⁴³ Allein durch die Imitation der vergilischen Formulierung ist einerseits der zeitgeschichtliche Doppelsinn in der *Aeneis* besser zu lesen (das ist ein Effekt, wie wir ihn oben beim Cento diskutiert haben), andererseits taucht so im *Bürgerkrieg* auch etwas vom Glanz und Elend der alten Heroen auf. Da Lucans Pompeius aber nicht nur dem Priamus Vergils ähnelt, sondern auch – an anderen Stellen – dem Agamemnon Homers und dem Jason des Apollonios von Rhodos, wird alles schnell sehr problematisch.⁴⁴ Noch vor ein paar Jahrzehnten ist bezüglich solcher Beobachtungen von einer Dominanz der Einzelszene bei

tät und Sentiment. Anmerkungen zum Anti-Vergil. In: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 18 (2015), S. 239–256.

⁴¹ Vergil, *Aeneis* 2.557 f.: *iacet ingens litore truncus, | auulsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

⁴² Dies ist einer der Momente der Erzählung, zu denen Grammatiker Servius bemerkt, Vergil berühre hier die Zeitgeschichte (*Pompei tangit historiam*, Servius, *Aeneis* 2.557).

⁴³ Lucan 1.685 f.: *hunc ego, fluminea deformis truncus harena | qui iacet, agnosco.*

⁴⁴ Am Ende steht die akrostichische Frage an die Figur: *Wer warst du?*, siehe Markus Kersten: Who Were You, Pompey? On the Random Acrostic in Lucan 8.245 ff. and the Issue of Randomness. In: *Mnemosyne* 70 (2017), S. 159–166.

Lucan gesprochen worden. Es wäre forschungsgeschichtlich reizvoll zu fragen, warum man einer Synthese hier meinte entraten zu müssen. Weil das Ganze unübersichtlich wird, weil daraus etwas emergiert, was unbeschreibbar und insofern unbeherrschbar ist?⁴⁵ Aus der Fülle der Referenzen, die die Pompeiusfigur bestimmen, zeichnet sich jedenfalls weniger eine bestimmte Botschaft ab als vielmehr die ethische Dimension der Epik, die Frage, was aus der Erinnerung folgen kann.⁴⁶

In der jüngeren Forschung hat man sich dieser Frage gern gestellt, war aber bisweilen mit der Antwort ‚gar nichts‘ und mit dem Schlagwort ‚Pessimismus‘ zur Hand. Im *Bürgerkrieg* sind so viele störende Phänomene beobachtet worden – widerstreitende Anspielungen, aber auch Akrosticha und Ekphrasen zu den Schrecken des Krieges –, dass das Werk als neuartig, als buchstäblich revolutionär erscheinen musste: im beständigen Widerspruch oder, um es passender mit dem diesbezüglich in der englischen Forschung populären Wortspiel zu sagen, *at war with itself*.⁴⁷ Lucans *Bürgerkrieg* erzählt in dieser Optik keine verständliche Geschichte, aus der man etwas lernen könnte, sondern er verhöhnt den Versuch, die Vergangenheit zu deuten. Von Zerstörung oder Dekonstruktion der epischen Gattung war die Rede.⁴⁸

Die Anwendung moderner literaturtheoretischer Begriffe hat die Modernität und insofern die Attraktivität des Werkes befördert. Das war nützlich. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass es auch vieles gibt, was Lucan mit der Tradition verbindet.⁴⁹ Eine vergleichende Betrachtung epischer Texte kann nicht erweisen, ob das Gedicht *eigentlich* ein Epos ist oder nicht – ein Umstand, der bereits wenige Jahrzehnte nach Lucans Tod von Martial mit der Bemerkung kommentiert wurde, dass Lucan zwar für manche kein Dichter sei, für die, die seine Dichtung verkaufen, aber sehr wohl.⁵⁰ Begriffe wie ‚Rhetorisierung‘ oder ‚Lyrisierung‘ – letztlich Variationen der Kroll’schen Rede von der „Kreuzung der Gattun-

⁴⁵ Arweiler 2006 (Anm. 2), S. 4 deutet die Problematik der Forschungsgeschichte an, allerdings etwas zu polemisch.

⁴⁶ Ich habe anderswo zu zeigen versucht, dass die Figuren in der Handlung des Epos mehr oder weniger direkt mit der Präsenz kultureller Bestände konfrontiert sind, nicht sinnvoll mit ihnen umzugehen vermögen und deswegen scheitern, siehe Markus Kersten: Blut auf Pharsalischen Feldern. Lucans *Bellum Ciuale* und Vergils *Georgica*. Göttingen 2018.

⁴⁷ Siehe John Henderson: Lucan/The Word at War. In: Ramus 16 (1987), S. 122–164.

⁴⁸ Siehe Kersten 202X

⁴⁹ Siehe Markus Kersten, Christiane Reitz: Book Three. Crime and Reward. In: Reading Lucan’s Civil War. A Critical Guide. Hg. von Paul Roche. Oklahoma 2021, S. 52–72.

⁵⁰ Martial, 14.194: *Sunt quidam, qui me dicant non esse poetam: | sed qui me vendit bybliopola putat.*

gen⁵¹ – haben kein analytisches Potenzial im Sinne einer objektiven Typologie. Sie können aber helfen, den formalen und motivischen Reichtum einzelner Texte zu bedenken.⁵² Wenn sich hier zeigt, dass Lucans Erzählung integrativ ist und verschiedene literarische Formen zu enthalten scheint (wie im Übrigen schon jene römischen Werke, auf die er am intensivsten reagiert), so verwässert dies nicht den Begriff des Epischen, auch wenn es ihn für die Grammatiker schwerer definierbar macht. Vielmehr korrespondiert dieser Befund mit der Vorstellung vom Epos als Urform, aus der sich alles andere, namentlich die Dramatik und die Geschichtsschreibung entwickelt hat.⁵³

Den Blick auf die Fülle und die damit verbundenen Potenziale der römischen Epopoeia, die ja immerhin rund achthundert Jahre Gattungsgeschichte reflektiert, kann ein historisch differenzierter Emergenzbegriff unterstützen. Die ‚Poetik der Emergenz‘, die Arweiler für den *Bürgerkrieg* beschreibt (wobei Poetik nicht mit Programm verwechselt werden sollte), ergibt sich nämlich gerade aus der intertextuellen Überdeterminiertheit des Texts. Überbestimmt ist insbesondere der Ort des Krieges, das Land Thessalien, das von Lucan mit einer irritierenden Menge von geographischen und mythologischen ‚Erklärungen‘ verunklärt wird; überbestimmt oder, besser gesagt, überfordert ist damit auch die Rolle des Erzählers, der an der Aufgabe, einen konsistenten Bericht vorzulegen, erkennbar scheitert und sich selbst widerspricht. Die einzelnen Dissonanzen lassen sich schwerlich als eine bestimmte philosophische, ästhetische oder politische Haltung oder als biographische Erfahrung des Dichters deuten; auf die ‚Gelehrtheit des Dichters‘, sein zutiefst episches Interesse an dem, was erzählt wurde und erzählt werden wird, lässt sich als Deutungsinstrument allerdings nicht verzichten. Denn erst mit Hilfe des literarhistorischen Blicks auf (und in) die Handlung lässt sich das, was hier emergiert, benennen und verarbeiten.

Als Beispiel möchte ich hierfür abschließend die jeder faktischen Bezeugbarkeit widerstrebende Verwechselung von Pharsalos und Philippi betrachten.⁵⁴ Lucan identifiziert, vereinfacht gesprochen, den Ort der Schlacht zwischen Caesar und Pompeius (Pharsalos in Thessalien) als den der späteren Schlacht zwischen Oktavian und den Mörtern Caesars (Philippi in Thrakien). Dies ist einerseits falsch und verwirrend, andererseits aber auch erklärbar, denn beide Städte haben, abgesehen von ihrem initialen Φ, die Gemeinsamkeit, in der großen römi-

51 Siehe Wilhelm Kroll: Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Stuttgart 1924, S. 202–224.

52 Siehe Stephen Harrison: Generic Enrichment in Vergil and Horace. Oxford 2007, S. 6.

53 Cf. Aristoteles, *Poetik* 1448b (Kap. 4).

54 Siehe hierzu Stefano Poletti: Iterum Philippi: La „doppiezza di Filippi“ da Virgilio a Lucano. In: Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Hg von Simone Finkmann, Anja Behrendt, Anke Walter. Berlin 2018, S. 91–120.

schen Provinz Makedonien zu liegen. Sprachlich gesehen handelt es sich um eine *uariatio* (so wie Lucan die Einwohner von Massilia/Marseille als Phokäer bezeichnet, weil die Stadt als Kolonie des griechischen Phokis gegründet wurde).⁵⁵ Die Variation erlangt aber eine zusätzliche Bedeutung, weil das Publikum nicht nur geographisch, sondern auch historisch und insbesondere literarhistorisch denken kann. Indem die Leser beide Orte als Schauplätze des Bürgerkriegs erkennen, mögen sie sich vorstellen, dass Lucans Epos den Krieg eben nicht auf einem Zeitstrahl, sondern gewissermaßen in einem Zirkel abbilde, als endlosen, schlechthin nicht auserzählbaren, sich auf ewig wiederholenden Prozess, der die vom Erzähler penetrant apostrophierten Leser letztlich involviert.

Hierzu stimmt, dass einerseits die zeitlichen Dimensionen der Erzählung verunklärt sind, weil der Erzähler beständig in Differenzen und Metalepsen ausbricht, und dass andererseits in Lucans Thessalien nicht nur Philippi und Pharsalos zusammenfallen, sondern wider Erwarten auch Argos und Theben, die berühmtesten Handlungsorte der griechischen Tragödie, hier zu liegen scheinen (oder liegt vielmehr dieses Thessalien überall?).⁵⁶

Aus dieser geradezu wüsten Intertextualität, aus der Fülle von Referenzen und Allusionen, aus der Permanenz des Imitierens verschiedener Dinge auf verschiedenen Ebenen spannt sich so der Vorstellungsraum einer kosmischen Katastrophe, die sich stets selbst reproduziert. Lucans Thessalien ist der Ort, wo alles Übel beginnt und hinführt, ein Ort, über den sich eigentlich nicht erzählen lässt. Die Hexe Erictho, die hier angesiedelt ist und plötzlich in der Erzählung (und in der Literaturgeschichte) auftaucht,⁵⁷ um recht unbeteiligt einem Toten die Weissagung abzuringen, dass alles furchtbar enden wird – dient sie dazu, den Schrecken in der Realität zu steigern oder in der Fiktionalität erträglicher zu machen?

Lucans gleichsam unaussprechliche Landschaft des Krieges ist emergent und ihre Emergenz könnte desto frappierender werden, wenn – wie seit dem vergangenen Jahrhundert mehrfach geschehen – der Fragmentcharakter des Gedichts, das in seinem zehnten Buch unmittelbar abbricht, nicht als bedauerliche Verstümmlung, sondern als bedeutungsvolles Verstummen gelesen wird. Die doppelte Endlosigkeit des *Bellum Ciuale* ist ein emergenter Sinn und auch eine emergente Form des Texts. Beide lassen sich produktiv bedenken, ohne dass beantwortet werden

55 Schematisch gesprochen, geht es bei der Gleichsetzung von Philippi mit Pharsalos um die Kombination einer *pars pro toto* (Philippi ~ Makedonien) und eines *totum pro parte* (Makedonien ~ Thessalien ~ Pharsalos).

56 Siehe Kersten (Anm. 39), S. 231 mit Annemarie Ambühl: Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im *Bellum civile*. Berlin, München, Boston 2015.

57 Siehe Arweiler (Anm. 2).

muss, ob das Werk nach dem Willen des Autors so enden sollte, wie es uns überliefert ist und ob die primären Leser nach dem Willen des Autors den Bürgerkrieg wiederaufnehmen sollten.

Die Verwechslung von Pharsalos und Philippi ist aber bei Lucan nicht ganz neu, sie findet sich auch den *Georgica* Vergils.⁵⁸ Befindet sich die Endlosigkeit des Krieges dort also gleichsam in einer frühen Phase ihrer Emergenz, während sie im *Bürgerkrieg* immer stärker sichtbar wird? In der Tat hat die jüngere Latinistik die düsteren Seiten des an und für sich hoffnungsvollen Gedichts vom Landbau insbesondere im Licht ihrer späteren Rezeption stärker zu beachten gelernt. Gemäß den hier angestellten Überlegungen ließe sich formulieren, dass das Motiv des ewigen Bürgerkriegs, der keine wahren Helden und Götter mehr zulässt, durch die wiederholte Lektüre der intertextuell verbundenen Werke immer weiter hervortritt, bis es schließlich aus dem Sinn- und Formenrepertoire der Dichtung und aus den sie umgebenden Lektürevoraussetzungen nicht mehr verschwinden kann.

Zusammenfassung

Eine Lektüre, die die Gemachtheit epischer Gedichte bedenkt, die also Strukturen, Referenzen, Traditionen etc. erfasst, wird oft bemerken, dass in einzelnen Texten römischer Epen trotz aller Konvention etwas Unerwartetes *aufzutauchen* scheint. Emergent in diesem Sinne kann die Person des Autors sein, die sich zu ihrem Werk ins Verhältnis setzt, ein formales Muster, das sich auf der Oberfläche des Texts abzeichnet, oder auch ein Sinnkonzept, das die vordergründige Erzählung ergänzt oder gar konterkarriert.

Das Neue, das auftaucht, aber nicht schlechthin präsent ist, beruht notwendig auf einer historischen Perspektive, nämlich auf dem Nachverfolgen von Imitation – sei es chronologisch exakt, mit Blick auf die Vorläufer in der Tradition, oder chronologisch entgegengesetzt, mit Blick auf die Nachfolger in der Tradition. Der Bauformencharakter der römischen Epik und die Dynamik der Imitation begünstigen die Wahrnehmung emergenter Phänomene, insofern hier das Ganze und die Teile des Werks ‚sichtbar‘ werden.

Emergenz in diesem Sinne ist an den Standpunkt und die Identität des Betrachters gebunden; sie lässt sich nur rezeptionsästhetisch begreifen. Sie impliziert

⁵⁸ Dazu Ruurd Nauta: „Zweimal Emathien“: Das Proömium zu Lucans *Bellum Civile* und die *Georgica* Vergils. In: Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Hg von Simone Finkmann, Anja Behrendt, Anke Walter. Berlin 2018, S. 121–144.

einen dialektischen Gattungsbegriff, der auf Erwartungen beruht und gleichzeitig Erwartungen erst hervorbringt. Die Beobachtung emergenter Phänomene erlaubt insbesondere differenzierte und weniger diskriminierende Urteile über die Gattungsgeschichte, weil aus dem offensichtlich Neuen, das sich irgendwo explizit zeigt, die Frage abgeleitet werden kann, ob es sich auch *in statu emergendi* betrachten lässt.

Im Fall der römischen Epik lässt sich so die Beobachtung bestätigen, für welche die Formel *traditio et innovatio* geprägt worden ist,⁵⁹ und die davon auszugehen hat, dass Bewahrung und Erneuerung – erkennbar oder nicht – stets auf einzelne Akteure zurückzuführen sind. Nicht bestätigt wird hingegen das, was der figurative Ausdruck selbst nahelegt: dass gewissermaßen in einem Akt spontaner Kreation *ex nihilo* ein Text etwas aus sich selbst hervorgehen lässt. Der provokative Gehalt des Ausdrucks ist aber nützlich, insofern er uns Philologen auf das weist, wofür wir zuvörderst zuständig sind, nämlich die Worte sowie deren Geschichte. Wenn wir nicht nur die epischen Erzählungen verfolgen, sondern auch ihre Textualität, sehen wir womöglich etwas Neues entstehen.

⁵⁹ Siehe Nicola Hämke, Christiane Reitz: Vorwort. In: Lucan's Bellum Civile Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation. Hg. von Nicola Hämke und Christiane Reitz. Berlin 2010, S. vi–xii.

Bernhard Huss, Daniel Melde

Der Dichter als Augenzeuge. Historizitätserwartungen in der Gattungstradition der Epik

1 Zur Einführung: Demodokos und Odysseus

„Demodokos! Über die Maßen preise ich dich unter allen Sterblichen: ob dich nun die Muse, die Tochter des Zeus, gelehrt hat oder Apollon. Ganz nach der Ordnung nämlich singst du das Unheil der Achaier: wieviel sie getan und gelitten haben und wieviel sie ausgestanden, die Achaier, so als wärst du selber dabei gewesen oder hättest es gehört von einem andern.“¹ Mit diesen Worten lobt Odysseus den blinden Barden und dessen Erzählung über den Trojanischen Krieg, die er beim Gastmahl des phaiakischen Königs Alkinoos vernimmt. Die Figur des Demodokos aus dem achten Buch der *Odyssee* Homers hat Anlass zu einer Reihe metapoetischer Interpretationen gegeben. Der blinde Sänger diente vielen Interpreten seit der Antike zum einen als Projektionsfläche für Vorstellungen über den mutmaßlichen Dichter der *Odyssee* selbst. Zum anderen wurden produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte antiker epischer Gesangskunst von Demodokos’ Auftritt abgeleitet.²

Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich ausgehend von einer metapoetischen Lesart der Demodokos-Passage mit verschiedenen Historizitätserwartungen, die seit der Antike mit der Gattung des Epos verbunden und zugleich auch immer wieder problematisiert wurden. Der Topos des Dichters als Augenzeuge interessiert uns dabei vorrangig und soll in seiner Komplexität mittels Textbeispielen aus der Antike (Homers *Odyssee*, Silius Italicus’ *Punica*) und der Frühen Neuzeit (Petrarcas *Africa*) nachvollzogen werden mit dem Ziel, die konkrete Relevanz dieses Topos für die Aktualitätsepik zu den Französischen Religionskriegen aufzuzeigen.

1 Homer, *Odyssee* 8.487–490 (Übers. Wolfgang Schadewaldt). Vgl. für den bibliographischen Nachweis Anm. 19.

2 Siehe dazu u. a. Joachim Latacz: Zu Homers Person. In: Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Antonios Rengakos, Bernhard Zimmermann. Stuttgart 2011, S. 1–26.

2 Zum Verhältnis von Epik, (Zeit-)Geschichte und Augenzeugenschaft

Mit der Augenzeugenschaft beschäftigen sich seit der Antike insbesondere die Geschichtsschreibung und die juristische Rhetorik. Dem Bericht eines Augenzeugen bzw. einer Augenzeugin wird im Zuge der Wahrheitsfindung eine besondere Wichtigkeit zugemessen. In der *Rhetorik* des Aristoteles wird unterschieden zwischen „alten Zeugen“ (παλαιοὶ μάρτυρες) auf der einen Seite, worunter Dichter und bekannte Persönlichkeiten mit ihren durch Sentenzen vermittelten Standpunkten fallen, und „zeitgenössischen Zeugen“ (πρόσφατοι μάρτυρες) auf der anderen Seite, die am Geschehen, z. B. als Beobachter, direkt beteiligt sind.³ Ausgehend von der Augenzeugenschaft als juristischem Beweismittel fungiert in der antiken Rhetorik die Figur des Augenzeugen auch als Topos zur Bezeichnung der Qualität eines Redners, dem Publikum mittels einer detaillierten und lebendigen Darstellung eine Sache „vor Augen“ (*ante oculos*)⁴ zu stellen und dadurch den Eindruck von Augenzeugenschaft zu evozieren. Quintilian bezeichnet dieses rhetorische Verfahren in Anlehnung an Cicero als *evidentia* (abgeleitet von den griechischen Termini ἐνέπεια und ἐνάπεια).⁵ Für eine nach den Kriterien der Rhetorik abzufassende und zu beurteilende Historiographie spielen beide Aspekte von Augenzeugenschaft *qua* zugrundeliegender stofflicher Basis und Diskursstrategie gleichermaßen eine Rolle, wobei die Frage nach der Intensität rhetorischen Ornats in der historiographischen Darstellung seit der Antike durchaus unterschiedlich beantwortet wurde.⁶ Im Bereich der Dichtung erscheint Augenzeugenschaft primär im Sinne einer Diskursstrategie von Relevanz, da in Bezug auf den Inhalt dem Dichter im Rahmen fiktionaler Lizenzen eine gewisse Freiheit zugestanden wird bzw. ihm in der Regel solche Inhalte empfohlen werden, die nicht oder nur bedingt augenzeugenschaftlich verifiziert sind.⁷

³ Aristoteles, *Rhetorik* 1.15.13. Siehe dazu Johannes G. Pankau: Augenzeugenbericht. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1992, Sp. 1259–1262.

⁴ Auctor ad Herennium 4.55.68.

⁵ Siehe Ansgar Kemmann: *Evidentia, Evidenz*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1996, Sp. 33–47.

⁶ Vgl. Roberto Nicolai: *The Place of History in the Ancient World*. In: *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Bd. 1. Hg. von John Marincola. Malden (MA) 2007, S. 13–26.

⁷ Auf die verschiedenen Stränge der antiken Poetologie können wir hier nicht im Detail eingehen. Aristoteles unterscheidet bekanntlich zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung in dem Sinne, dass erstere das darstellt, „was wirklich geschehen ist“, und letztere das, „was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles, *Poetik* Kap. 9 [1451a], Übers. Manfred Fuhrmann aus: Aristoteles, *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 = 1994). Ein geschichtliches Thema (oder einen bereits vorliegenden his-

Die historische Epik, mehr noch die mit Zeitgeschichte befasste Epik, erweist sich vor diesem Hintergrund als ein besonders komplexer Fall; seit der Antike sind die Stoffwahl ebenso wie die poetisch-rhetorische Darstellungsweise einer auf historische Umstände bezogenen epischen Literatur immer wieder kontrovers diskutiert worden. Für die moderne Literaturgeschichtsschreibung vom ausgehenden achtzehnten bis zum beginnenden zwanzigsten Jahrhundert stellte eine ‚hybride‘ Kombination epischer und historiographischer Vertextungsverfahren ein Problem dar, insofern sie zum einen der Vorstellung trennscharfer generischer Idealtypen widersprach.⁸ Zum anderen verbindet die Moderne mit der Epik häufig eine spezifische Temporalität, die Goethe und Schiller mit dem Begriff des „vollkommen Vergangenen“ oder Bachtin als „absolute epische Distanz“ beschrieben haben, was in der Konsequenz zu einem eingeschränkten Eposverständnis im Sinne einer primär mit mythistorischen Ursprungserzählungen befassten Gattung führte.⁹ Für die idealistische Gattungstheorie der Moderne diente die Epik

toriographischen Diskurs) in Verse zu bringen macht für Aristoteles den solchermaßen entstehenden Text nicht zu ‚Dichtung‘, da Gattungen für ihn im Wesentlichen über distinktive Modi der Wirklichkeitsbezugs zu definieren sind. Gleichzeitig sei aber „von dem wirklich Geschehenen manches so beschaffen [...], daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte“ (Aristoteles, Poetik Kap. 9 [1451b], Übers. Manfred Fuhrmann), so dass auch dieser eigentlich historische Bereich – nach Tilgung des historiographisch Partikulären und Herausarbeitung des poetisch Universellen – vom Dichter behandelt werden könne. Demgegenüber betrachtet die horazische *Ars poetica* Dichtung vor dem Hintergrund rhetorischer Kategorien (u. a. *decorum*, *aptum*, *imitatio auctorum*) und ihrer Wirkungsästhetik (*prodesse*, *delectare*), Aspekte, die in den Rhetoriklehren Ciceros und Quintilians auch für die Geschichtsschreibung in Anschlag gebracht wurden.

⁸ Siehe Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. München 1973, insb. S. 62–76 (Kap. 3.3.3: Anthropologische Konzeptionen), und Rüdiger Zymner: Gattungspoetik. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hg. von Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, S. 430–442, hier S. 440.

⁹ Die Vorstellung, dass die Epik sich primär einer entrückten Vergangenheit widmen sollte, geht wesentlich auf die Überlegungen Goethes und Schillers in ihrer Beilage zum Briefwechsel „Über epische und dramatische Dichtung“ von 1797 zurück. Darin charakterisieren sie das Epos als ein Genre, in dem die Handlung als eine „vollkommen vergangene“ vorgetragen werde. Hegel, Lukács und schließlich Bachtin radikalierten diesen Gedanken, indem sie in ihrer geschichtsphilosophischen Betrachtungsweise von Literatur der Epik die Funktion eines Gegenpols zur Moderne zudachten, welcher für eine primitive, nicht mehr gültige soziokulturelle Ordnung (Heroentum, orale Dichtungstradition, Ursprungserzählungen usw.) stehe. Sie trugen damit zu einem verengten Eposverständnis bei, das die, mit den Worten Hegels, ‚primäre‘ bzw. ‚natürliche‘ Epik nach dem Vorbild Homers gegenüber einer ‚sekundären‘ bzw. ‚künstlich gemachten‘ Epik, wie sie z. B. Vergil oder die Dichter:innen der Frühen Neuzeit verfasst haben, privilegiert. Zum (vermeintlichen) Konflikt zwischen Epos und Moderne vgl. Cédric Chauvin: Théorie de l'épopée et philosophie de l'histoire: le ‚mythe de la mort‘. In: Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle. Hg. von Saulo Neiva. Tübingen 2008, S. 125–148, insb. S. 143–145; Bernhard Huss, Gerd König, Alexander Winkler: Chronotopik und Ideologie im Epos. Heidelberg 2016 (GRM-Beiheft 76), S. 16–31; Daniel

damit auch als Antithese zu anderen Genres, denen eine konträre Temporalität zugeschrieben wurde (z. B. Drama, Roman, Historiographie).¹⁰

Mit der Abkehr vom gattungspoetischen Idealismus im Verlaufe des zwanzigsten Jahrhunderts und der Einsicht in die historische Dynamik und damit verbundene Variabilität literarischer Gattungen weitete sich auch die Perspektive der Eposforschung hin zu Texten, die zuvor in problematische Grenzbereiche ausgelagert wurden, wie z. B. die mit historischen, biblischen oder didaktischen Themen befasste Epik. So konnten unter anderem in einer Reihe von Beiträgen die transepochale Präsenz und der wichtige gattungsgeschichtliche Rang der historischen Epik herausgestellt werden.¹¹

Ein Blick auf die konkreten Texte von der Antike bis zur Frühen Neuzeit verdeutlicht, dass hinsichtlich dieses epischen Subtypus zahlreiche metapoetische Reflexionen zum Verhältnis von Epizität und Historizität angestellt werden. Choirilos

Melde: La représentation des armes à feu dans la poésie épique sur les Guerres de Religion. Sébastien Garnier, Henriade (1593/94) et Paul Thomas, Rupellaïde (1630). In: La guerre et la paix dans la poésie épique en France (1500–1800). Hg. von Roman Kuhn, Daniel Melde. Stuttgart 2020 (Text und Kontext 40), S. 103–121, insb. S. 104–108.

10 Gerade die Dichotomie ‚Epos vs. Roman‘ hat das Selbstverständnis moderner Literaturgeschichtsschreibung geprägt: „It is certain that from Schiller to Hegel to Lukács to Bakhtin the trope of contrasting epic with novel as a means of illustrating the larger difference between antiquity and the modern period was a staple of modernist self-definition“; so Joseph Farrel: Classical Genre in Theory and Practice. In: New Literary History 34.3 (2003), S. 383–408, hier S. 391.

11 Erwähnt seien für die Antike die Arbeiten von Wilhelm Kroll: Das historische Epos. Sokrates. In: Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Neue Folge 4 (1916), S. 1–14; Reinhard Häußler: Das historische Epos der Griechen und Römer. 2 Bde. Heidelberg 1976/1978; Jason Nethercut: History and Myth in Graeco-Roman Epic. In: Structures of Epic Poetry. Hg. von Simone Finkmann, Christiane Reitz. Bd. 1: Foundations. Berlin, Boston 2019, S. 193–211; für das Mittelalter die Überblickdarstellung von Thomas Haye: Die Ästhetisierung der Zeitgeschichte aus dem Geist des antiken Epos. Begründungen lateinischer Panegyrik im frühen und hohen Mittelalter. In: Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung. Hg. von Ernst Osterkamp. Berlin, New York 2008, S. 97–109; sowie für die Frühe Neuzeit Christian Peters: Mythologie und Politik. Die panegyrische Funktionalisierung der paganen Götter im lateinischen Epos des 15. Jahrhunderts. Münster 2016 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster X, 24); ders.: *Verbis phucare tyrannos? – Selbstanspruch und Leistungsspektren von zeithistorischer Epik als panegyrischem Medium im 15. Jahrhundert*. In: Portraying the Prince in the Renaissance. The Humanist Depiction of Rulers in Historiographical and Biographical Texts. Hg. von Patrick Baker u. a. Berlin 2016 (Transformationen der Antike 44), S. 415–441; Heinz Hofmann: Von Africa über Bethlehem nach America. Das Epos in der neulateinischen Literatur. In: Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik. Hg. von Jörg Rüpke. Stuttgart 2001, S. 130–182. Vgl. auch den diachronen Überblick zur (zeit-)historischen Epik bei Daniel Melde, Vivien L. Bruns, Christian Peters: Zeithistorische Novität im Epos. Gattungshistorische Überlegungen mit Einzelstudien zur Epik des italienischen Quattrocento und der französischen Renaissance. In: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 9 (2018), insb. S. 5–9.

von Samos, der erste greifbare Dichter eines zeithistorischen Epos im fünften vorchristlichen Jahrhundert, bezeichnet im Proööm seines Perserkriegsepos *Persika* das Thema seines Werks als einen ἄλλος λόγος, womit er sich vom mythischen Sujet Homers abzugrenzen versucht (Frg. 1a Radici Colace = Frg. 1 PEG I "Ὑγεό μοι λόγον ἄλλον ε. q. s.¹²"). Für die römische Epik, die seit ihren Anfängen (Naevius, Ennius) vordergründig historisch orientiert gewesen ist, sind gerade auch die von und über Cicero geführten Debatten für unsere Fragestellung instruktiv: Zu Beginn von *De legibus* diskutieren die Dialogpartner über Ciceros Epos *Marius* und die Frage, inwiefern der zeithistorische Stoff die poetische Qualität in den Hintergrund dränge und eine Beurteilung des Werkes allein nach den Kriterien lügnerischer Fiktivität bzw. Wahrheitsgetreuer Faktizität begünstige.¹³ Das Beispiel von Ciceros autobiographischem Epos *De consulatu suo*, in dem Epiker, epischer Heros und historischer Augenzeuge in eins fallen, ist von Quintilian für die übertriebene Selbstdarstellung scharf kritisiert worden.¹⁴ Für die Augusteische Zeit finden wir in der elegischen und lyrischen Dichtung zahlreiche *recusationes*, die Aufschluss darüber geben, dass eine zeithistorisch orientierte Epik als besonders schwierig angesehen wird.¹⁵ Dass Vergil eine *Aeneis* und keine *Augusteis* verfasst hat, scheint zu suggerieren, dass einer symbolträchtigen, nur partiell auf die eigene Zeit verweisenden mythhistorischen Darstellung gegenüber einer direkten aktualitätsepischen Panegyrik der Vortzug gegeben wurde.¹⁶ In der Spätantike finden wir mit den Werken Claudians und Coripps eine Epik, die noch stärker als zuvor auf zeithistorische Stoffe und eine damit verbundene panegyrische Darstellungsweise setzt. Während Claudio eher kürzer gehaltene panegyrische, aber auch invektivische Epen über Zeitgenossen verfasste, schuf Coripp mit seiner *Iohannis* ein panegyrisches Großepos. Besonders

12 Vgl. Choerili Samii reliquiae. Hg. von Paola Radici Colace. Roma 1976. Siehe dort S. 27 f. den Kommentar z. St. mit mehrfachen Literaturverweisen zur Intention des Fragments, am Anfang der *Persika* eine Abweichung von der konventionellen Traditionslinie antiker Epik zu markieren.

13 Cicero, *De legibus* 1.4 („multa quaeruntur in Mario fictane an vera sint“). Eine ähnliche Frage wirft Ronsard im Rahmen seiner poetologischen Einlassungen zur Epik auf (siehe unten).

14 Cicero habe sich, so Quintilian, auf übertriebene Weise als Retter Roms stilisiert, indem er beispielsweise in seinem Epos an einer von Jupiter einberufenen Götterversammlung teilnimmt (Quintilian, *Institutio oratoria* 11.1.23 f.).

15 Vgl. die Belegstellen aus Horaz, Properz und Ovid bei Häußler (Anm. 11), S. 219–222. Das aus Horazens *Ars poetica* bekannte charakteristische Sujet epischer Dichtung, die „res gestae regumque ducumque et tristia bella“ (v. 73), ist dementsprechend auch als Verweis auf zeithistorische Personen und Ereignisse zu lesen.

16 Dass Mythos und Zeithistorie bei Vergil dennoch produktiv aufeinander bezogen wurden und ihre Verbindung eine panegyrische Lesart nahelegen konnte, belegen die spätantiken Vergil-Kommentare (Servius zu Vergil, *Aeneis* 1, pr.: „intentio Vergilii haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus“).

hervorzuheben ist Claudians Praefatio zu seinem Stilicho-Epos, in dem er mit seinem Verweis auf Ennius und Scipio ein Bewusstsein für die Tradition einer zeithistorisch orientierten Epik erkennen lässt.¹⁷ Die Mehrzahl der mittelalterlichen lateinischesprachigen Epen ist ebenfalls historisch verbürgten Stoffen gewidmet. Ein interessantes Beispiel stellt die *Philippis* des Wilhelm von Bretagne aus dem frühen dreizehnten Jahrhundert dar, in deren Prolog unterschiedliche Epostypen (antikisierend, mythisierend, biblisch-allegorisierend und zeithistorisch-panegyrisch) thematisiert und miteinander verglichen werden. Schlussendlich wird in dem Prolog der zeithistorisch-panegyrischen Epik und damit dem eigenen Epos über den französischen König Philipp II. der Vorzug gegeben, nicht zuletzt mit dem Verweis auf die positiv konnotierte Augenzeugenschaft und die damit verbundene Wahrhaftigkeit der *Philippis*.¹⁸ Die Abundanz historischer Epik in der Frühen Neuzeit an dieser Stelle auch nur holzschnittartig zu berücksichtigen, würde den Rahmen unseres Beitrags sprengen. Die späteren Ausführungen zu Petrarca und der französischen Aktualitätsepik während der Religionskriege greifen einige der zentralen Debatten auf.

3 Die Qualitätsbestimmung epischer Dichtung in Homers *Odyssee*

Wir blicken zunächst auf die eingangs erwähnte Stelle aus Homers *Odyssee*. Nach dem von Poseidon heraufbeschworenen Seesturm strandet Odysseus bei den Phaiaken. Von der Königstochter Nausikaa entdeckt, wird Odysseus zum König Alkinoos gebracht, der anlässlich der Ankunft des Fremden – Odysseus verschweigt zunächst seine Identität – ein Gastmahl veranstaltet. Speis und Trank werden begleitet von sportlichen Wettkämpfen und insgesamt drei epischen Gesangseinlagen des Barden Demodokos. Die erste und dritte dieser Einlagen handeln vom Trojanischen Krieg, die zweite behandelt den Mythos der geheimen Liebschaft von Ares und Aphrodite. Im Rahmen der beiden Lieder über Troja interessieren wir uns für die metapoetischen Aussagen, welche die Produktions- sowie Rezeptionsästhetik der intradiegetisch dargestellten epischen Gesangskunst betreffen.

¹⁷ Claudian, De consulatu Stilichonis 3 pr. 21. Vgl. hierzu Catherine Ware: The Epic Poet in the Prefaces. In: Latin Epic and Didactic Poetry. Tradition and Individuality. Hg. von Monica Gale. Swansea 2004, S. 181–200.

¹⁸ Wilhelm v. Bretagne, Philippis, praef. v. 17: „ego quae novi, proprio quae lumine vidi“; zit. n. Haye (Anm. 11), S. 104.

αύτάρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἔξ ἔρον ἔντο,
Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
οἵμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εύρυν ἵκανε,
νεῖκος Ὁδυσσῆος καὶ Πηλεϊδεων Ἀχιλῆος,
ώς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείη
ἐκπάγλοισ' ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
χαῖρε νώ, ὅ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο.

[...]

ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἀειδε περικλυτός· αύτάρ Ὁδυσσεὺς·
πορφύρεον μέγα φᾶρος ἐλών χεροὶ στιβαρῆσι
κάκι κεφαλῆς εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
αἰδετο γάρ Φαιήκας ὑπ' ὁφρύσι δάκρυα λείβων.
ἢ τοι ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος ἀοιδός,
δάκρυ' ὡμορχάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἔλεσκε
καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἐλών σπείσασκε θεοῖσιν·
αύτάρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν ἀείδειν
Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν,
ἄψ Ὁδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάσσκεν.

[Doch als sie sich das Verlangen nach Trank und Speise vertrieben hatten, da regte die Muse den Sänger auf, daß er die Rühme der Männer sänge aus einem Liedergange, dessen Ruhm damals zum breiten Himmel reichte: den Streit des Odysseus und des Peleus-Sohns Achilleus, wie sie einstmaß bei einem blühenden Götterschmaus mit gewaltigen Worten miteinander gehadert, und der Herr der Männer Agamemnon freute sich in seinem Sinne, daß die Besten der Achaier miteinander haderten.

[...]

Dieses sang der rings berühmte Sänger. Odysseus aber ergriff den großen purpurnen Mantel mit den starken Händen und zog ihn sich über das Haupt herab und verhüllte das schöne Antlitz: denn er schämte sich vor den Phaiaken, daß er unter den Augenbrauen Tränen vergoß. Und jedesmal, wenn der göttliche Sänger mit Singen einhielt, wischte er sich die Tränen und zog den Mantel vom Haupte und faßte den doppelt gebuchten Becher und tat den Weihguß für die Götter. Doch immer, wenn er wieder begann und die Besten der Phaiaken ihn zu singen trieben, da sie sich an den Liedern ergötzten, verhüllte Odysseus von neuem wieder das Haupt und jammerte.]¹⁹

Demodokos, inspiriert durch die Muse, besingt in seinem ersten Stück den Ruhm der griechischen Helden bei Troja (κλέα ἀνδρῶν). Es handelt sich um einen allseits bekannten Stoff einer ruhmreichen Vergangenheit (hervorgehoben durch das Adverb ἄρα). Konkret geht Demodokos auf den Zwist zwischen Odysseus und Achill ein, ein in der *Ilias* nicht behandeltes Ereignis. Die hier indirekt wiedergegebene Erzählung des Demodokos bewegt Odysseus zutiefst. Während die Phai-

¹⁹ Homer, Odyssee 8.72–78, 83–92. Text zit. n. Homeri Odyssea. Hg. von Peter von der Muehll. Stuttgart 1984 = ³1962. Übersetzung: Homer: Odyssee. Übers. von Wolfgang Schadewaldt. Hamburg 1982 (Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 29, Griechische Literatur 2).

ken ihrer Freude Ausdruck verleihen (*τέρποντ*) und Weiteres von Demodokos hören wollen, empfindet Odysseus Trauer und weint (*Οδυσσεὺς [...] γοάσσκεν*). Seine Reaktion versucht er zu verborgen, indem er den Mantel über sein Haupt zieht.

Die in dieser Szene zum Ausdruck kommende Doppelrolle des Odysseus, der zum einen als epischer Heros einer durch die Erzählung des Demodokos vermittelten legendären Vergangenheit angehört und zum anderen als Zuhörer der Erzählung präsent ist, führt zu einer gespaltenen Rezeptionssituation: Die Phaiaken freuen sich, Odysseus weint. Intradiegetisch finden wir in dieser Szene etwas dargestellt, das aus Sicht der oben skizzierten idealistischen Epostheorie der Moderne eigentlich nicht vorliegen dürfte: die Aufhebung der ‚epischen Distanz‘ zwischen der Welt des Epos und der Welt des Rhapsoden. Die Geschichte vom Fall Trojas, welche allseits bekannt ist, steht für Demodokos und die anwesenden Phaiaken für einen eher entrückten legendären Kosmos. Für Odysseus hingegen handelt es sich um ein zeithistorisches Ereignis, bei dem er selbst zugegen war. Odysseus‘ Anwesenheit ermöglicht die Diskussion über die historisch-empirische Basis des Vortrags, da er als Augenzeuge die geschilderten Ereignisse zu verifizieren vermag. „What had been sheer occurrences, now became history“, heißt es in Hannah Arendts Interpretation dieser Szene, die sie als den Beginn eines sich herausbildenden Bewusstseins von ‚Geschichte‘ in der abendländischen Kultur ansieht.²⁰ François Hartog spricht von der „discovery of historicity“, da Odysseus die Diskrepanz zwischen vergangenem und gegenwärtigem Selbst erkenne.²¹ Für Odysseus stellt sich die von ihm selbst vollzogene Historisierung der vorgetragenen Erzählung als ein schwieriger und leidvoller Prozess der Selbstidentifizierung heraus. Die Tränen sind dabei Ausdruck einer kathartischen Reaktion und wesentlicher Bestandteil auf dem Weg zum Erkennen des eigenen vergangenen Selbst, das sich in seiner Heroizität so fundamental vom namenlosen, bei den Phaiaken gestrandeten Fremden unterscheidet.²²

Nach Demodokos‘ zweiter Gesangseinlage (mit der Erzählung über Ares und Aphrodite) und einigen Schaukämpfen bittet Odysseus den Barden erneut, von Troja zu singen, genauer von dem hölzernen Ross, mit dem die Griechen unbemerkt

²⁰ Hannah Arendt: *The Concept of History: Ancient and Modern*. In: *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*. London 1961, S. 41–90, hier S. 45.

²¹ François Hartog: *The Invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus*. In: *History and Theory* 39.3 (2000), S. 384–395, hier S. 392; ders.: *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*. New York 2015 (frz. Orig. 2003), S. 41–64.

²² Zur kathartischen Reaktion des Odysseus im Lichte der Aristotelischen Tragödientheorie vgl. Yoav Rinon: *Mise en Abyme and Tragic Signification in the Odyssey: The Three Songs of Demodocus*. In: *Mnemosyne* 59.2 (2006), S. 208–225.

hinter die trojanischen Mauern gelangen konnten. Unmittelbar vor dieser Bitte preist Odysseus die dichterischen Fähigkeiten des Sängers mit folgenden Worten:

Δημόδοκ', ἔξοχα δή σε βροτῶν αἰνίζου' ἀπάντων·
 ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διός πάϊς, ἦ σέ γ' Απόλλων·
 λίην γάρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἴτον ἀείδεις,
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
 ως τέ που ἦ αὐτὸς παρεών ἦ ἄλλου ἀκούσας.
 ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ὑπουργόν κόσμον ἀεισον
 δουρατέου, τὸν Ἐπειός ἐποίησεν σὺν Αθήνῃ,
 ὃν ποτ' ἔς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὄδυσσεὺς
 ἀνδρῶν ἐμπλήσας, οἵ Ίλιον ἔξαλάπαξαν.
 αἴ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξης,
 αὐτίκα καὶ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,
 ως ἄρα τοι πρόφρων θεός ὥπασε θέσπιν ἀοιδήν.

[Demodokos! Über die Maßen preise ich dich unter allen Sterblichen: ob dich nun die Muse, die Tochter des Zeus, gelehrt hat oder Apollon. Ganz nach der Ordnung nämlich singst du das Unheil der Achäier: wieviel sie getan und gelitten haben und wieviel sie ausgestanden, die Achäier, so als wärst du selber dabei gewesen oder hättest es gehört von einem andern. Doch auf! Wechsle den Pfad und singe das Lied von dem hölzernen Pferde, das Epeios gemacht hat mit Hilfe der Athene, das einst der göttliche Odysseus als eine List auf die obere Stadt geführt, nachdem er es mit Männern angefüllt, die Ilion vernichtet haben. Wenn du mir auch dieses nach Gebühr berichtest, so will ich alsbald allen Menschen verkünden, wie freundlich gesonnen dir der Gott den göttlichen Gesang verliehen.]²³

Mit Bezug auf Demodokos' erstes Lied über Troja lobt Odysseus die Genauigkeit und Ordnung der Darstellung, welche den Eindruck erweckt, als sei der Sänger selbst bei den von ihm beschriebenen Ereignissen zugegen gewesen oder als habe er von ihnen aus erster Hand gehört (ως τέ που ἦ αὐτὸς παρεών ἦ ἄλλου ἀκούσας). Die besondere Qualität des Liedes bemisst Odysseus an dessen κόσμος, ein Begriff, der in vielfacher Weise in der *Odyssee* poetologisch aufgeladen ist.²⁴ Zum einen bezieht sich κόσμος auf das Wissen um die korrekte Ordnung und schmuckvolle Darstellung der Erzählung (κατὰ κόσμον). Zum anderen verweist er auf das Wissen um den Erzählgegenstand, in diesem Fall um das hölzerne Pferd (ὑπουργόν κόσμον [...] δουρατέου), über das Demodokos als nächstes erzählen möge. Ein weiterer Aspekt, der sich mit κόσμος verbindet und an dieser Stelle durch den Begriff μοῖρα expliziert wird, bezieht sich auf die Angemessenheit (das Gebührende, das Schickliche) der Darstellung. Die ‚Kunstkritik‘ des Odysseus, so lässt sich mit Jonas Grethlein zusammenfassend sagen, „verwebt epistemologische, ästhetische und ethische As-

23 Homer, *Odyssee* 8.487–498.

24 Vgl. Jonas Grethlein: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München 2017, S. 87–119.

pekte miteinander. Alle drei Perspektiven sind im Wort κόσμος vereint“.²⁵ Sie stehen darüber hinaus in enger Verbindung zu Odysseus’ Eindruck von Demodokos als Augenzeugen. Augenzeugenschaft erscheint damit als ein diskursiver Effekt, der erst im Zuge der Rezeption des Berichteten hervorgebracht wird und nicht per se gegeben ist. Interessanterweise sind es genau die von Odysseus ins Spiel gebrachten Kriterien zur Preisung des Demodokos, die in der antiken Poetologie und Rhetorik für die besondere Qualität der homerischen Epen angeführt werden.²⁶ Zugleich scheint Odysseus als noch lebender Kriegsveteran, in dem die Rollen des besungenen Heros und anwesenden Zuhörers koinzidieren, der einzige zu sein, der die rhapsodische Qualität des Demodokos tatsächlich zu beurteilen vermag. Odysseus’ meta poetische Aussagen lassen sich schließlich auch auf die sich anschließende Erzählung der Irrfahrten beziehen, in denen Odysseus selbst gewissermaßen zu einem Rhapsoden wird, der nach dem zuvor abgesteckten poetologischen Rahmen beurteilt werden kann.²⁷

4 Ennius als *poeta miles* in Silius’ *Punica* und Petrarcas *Africa*

Von Ennius ist belegt, dass er die in seinem Epos *Annales* geschilderten Ereignisse des Zweiten Punischen Krieges auch selbst miterlebt hat. Uns geht es an dieser Stelle weniger um die ohnehin nur in Fragmenten fassbaren Charakteristika ennianischer Epik als vielmehr um die Figur des Ennius als *poeta miles*, als auf dem Schlachtfeld anwesender Dichter und Soldat, wie er von späteren Epikern wiederholt aufgegriffen worden ist. Naheliegenderweise blicken wir auf die Werke zweier Epiker, die thematisch unmittelbar an Ennius anschließen und den spätrepublikanischen Dichter prominent auftreten lassen: Silius Italicus’ *Punica* und Petrarcas *Africa*.

Die *Punica* des Silius Italicus, das mit 17 Büchern umfangreichste lateinische Epos der Antike, sind am Ende des ersten Jahrhunderts unter Kaiser Domitian verfasst worden. Im Zuge der Schilderungen von Kämpfen auf Sardinien zwischen Römern und Karthagern, die im zwölften Buch des Epos beschrieben werden, bittet der epische Erzähler die Muse Calliope um Beistand für das Besingen der Taten des Ennius (dieser hatte sich damals tatsächlich auf Sardinien befunden und dort mit gekämpft):

²⁵ Ebd., S. 94.

²⁶ Vgl. ebd., S. 95.

²⁷ Zur Gestaltung und Funktion der intradiegetischen Erzählung des Odysseus vgl. ebd., S. 110–119.

Non equidem innumeras caedes totque horrida facta
 sperarim tanto digne pro nomine rerum
 pandere nec dictis bellantum aequare calorem.
 sed vos, Calliope, nostro donate labori
 nota parum magni longo tradantur ut aevo
 facta viri, et meritum vati sacremus honorem.
 Ennius, antiqua Messapi ab origine regis,
 miscebat primas acies, Latiaeque superbū
 vitis adornabat dextram decus. hispida tellus
 miserunt Calabri, Rudiae genuere vetustae,
 nunc Rudiae solo memorabile nomen alumno.
 is prima in pugna, vates ut Thracius olim,
 infestam bello quateret cum Cyzicus Argo,
 spicula deposito Rhodopeia pectine torsit,
 spectandum sese non parva strage virorum
 fecerat, et dextrae gliscebat caedibus ardor.
 advolat aeternum sperans fore pelleret Hostus
 si tantam labem, ac perlibrat viribus hastam.
 risit nube sedens vani conamina coepit
 et telum procul in ventos dimisit Apollo.

[Hoffen kann ich gewiß nicht, so zahlreiches Morden und so viel
 grausige Taten würdig mit treffendem Namen zu nennen,
 oder die Wut der Kämpfer mit Worten richtig zu schildern.
 Du nun, Kalliope, laß mein Streben weit in die Ferne
 künden die wenig bekannte Tat eines trefflichen Mannes,
 daß der Dichter gebührende Ehre sich damit gewinne.
 Ennius stritt in vorderster Reihe – die uralte Sippe
 stammte vom König Messapus. Als stolze Zierde der Rechten
 schmückte ihn Latiums Rebe. Kalabriens rauhe Gebiete
 schickten ihn. In dem alten Rudiä war er geboren.
 Nur durch diesen Sproß ist Rudiä's Name bekannt noch.
 Er macht im Kampf auf sich aufmerksam (wie einst der thrakische Sänger,
 als in bedrohlicher Schlacht die Argo Kyzikus angriff,
 wegtat die Leier und rhodopeische Spieße versandte),
 wie er nicht geringe Zahl der Gegner erschlagen
 und mit der Menge der Toten das Feuer der Rechten noch zunahm.
 Hostus fliegt herbei in der Hoffnung auf ewige Ehren,
 wenn er solch Unheil beseitigt, und kraftvoll schwingt er die Lanze.
 Phöbus lachte ob des Versuchs des eitlen Beginnens,
 und von seiner Wolke lenkt weit er den Speer in die Winde.]²⁸

²⁸ Silius Italicus, Punica 12.387–406. Text zit. n. Tiberius Catius Asconius Silius Italicus: Punica. Hg. von Josef Delz. Leipzig 1987 = elektronisch 2011. Übersetzung: Titus Catius Silius Italicus, Punica. Das Epos vom Zweiten Punischen Krieg. Hg. von Hermann Rupprecht. 2 Bde. Mitterfels 1991.

Calliope's Unterstützung scheint vonnöten, damit die noch wenig bekannten Taten von Ennius im Krieg und seine Rolle als Dichter gebührend besungen werden können („magni longo tradantur ut aevo | facta viri, et meritum vati sacremus honorem“). Es folgen Informationen zur Herkunft des Dichters sowie ein Vergleich mit dem berühmten thrakischen Dichter der Argo – gemeint ist Orpheus –, der im Krieg die Lyra abgelegt und mit Waffen die Feinde niedergerungen habe („vates ut Thracius olim, | infestam bello quateret cum Cyzicus Argo, | spicula deposito Rhodopeia pectine torsit“). Der Versuch des Karthagers Hostus, Ennius mit einem Speerwurf zu töten, wird von keinem geringeren als Apollo verhindert, der den Speer in die Weiten der Lüfte ablenkt („telum procul in ventos dimisit Apollo“) und sodann folgende Worte an Hostus richtet:

ac super his: „Nimium iuvenis nimiumque † superbi
 sperata hausisti † sacer hic ac magna sororum
 Aonidum cura est et dignus Apolline vates.
 hic canet illustri primus bella Itala versu
 attolletque duces caelo, resonare docebit
 hic Latiiis Helicona modis nec cedet honore
 Ascraeo famave seni.“ sic Phoebus, et Hosto
 ultrix per geminum transcurrit tempus harundo.

[sagt auch noch: „Zu sehr bist, Jüngling, zu sehr du voll Hochmut.
 Hoffe nicht. Dieser ist unverletzlich, und sehr um ihn sorgen
 sich die aonischen Schwestern als Dichter, der würdig Apollos.
 Er wird als erster italische Kriege in herrlichen Versen
 singen und himmelhoch heben die Helden. Den Helikon lehrt er
 widerzuhalten von römischen Weisen und wird auch im Rufe
 nachstehen nicht dem Alten von Askra.“ Also sprach Phöbus.
 Rächend fährt da dem Hostus durch beide Schläfen ein Rohrpfel.]²⁹

Ennius stehe als Dichter unter dem besonderen Schutz der Musen („magna sororum Aonidum cura“) und Apollos („dignus Apolline vates“), denn das Schicksal habe für ihn bestimmt, als erster im epischen Versmaß des Hexameters von italienischen Kriegen zu singen („hic canet illustri primus bella Itala versu | attolletque duces caelo“). Nach dieser Prophezeiung Apollos schießt ein rächender Pfeil („ultrix [...] harundo“) in Richtung von Hostus und durchstößt seine beiden Schläfen („per geminum transcurrit tempus“).

Mit der Anrufung Calliope's, der Muse epischer Dichtkunst, dem Vergleich mit Orpheus sowie dem Eingreifen Apollos wird Ennius' Stellung als erster bedeutender Epiker Roms hervorgehoben. Die Valorisierung des kalabrischen Dichters bezieht sich neben seinem poetischen Wirken auch auf seine Taten im Krieg („magni

29 Ebd., 12.407–414.

[...] facta viri“). Poetologisch aufgeladen ist die Beschreibung von Hostus’ Tod: Die Doppeldeutigkeit der Wörter *tempus* – einerseits ‚Schläfe‘, andererseits ‚Zeit‘ – und *harundo* – einerseits ‚Pfeil‘, andererseits ‚Schreibfeder‘ – verdeutlicht sowohl die doppelte Funktion des Ennius als *poeta miles* (Dichter und Soldat) als auch die mit seinem Wirken verbundene doppelte Temporalität.³⁰ Die *ultrix harundo*, der „rächende Pfeil“, führt zu Hostus’ Tod in der gegenwärtigen Schlacht und setzt zugleich ein in die Zukunft gerichtetes Denkmal vor dem Hintergrund des kommenden Wirkens von Ennius als Dichter.³¹ Silius spielt hier auf eine Szene im 9. Buch der *Aeneis* an, in der Nisus mit seinem Speer beide Schläfen seines Kontrahenten Tagus durchstößt (v. 417 f.). Die Szene endet schließlich mit dem Tod von Nisus und Euryalus, deren Erinnerung jedoch, wie es in einem Ausruf des Erzählers heißt, durch die Dichtung bewahrt bleibe.

Silius zollt mit dem Verweis auf Ennius dem Archegeten römischer Epik Tribut. Die Doppelrolle als *poeta miles* mit dem Vorbild Orpheus wird besonders hervorgehoben und gipfelt in der Doppeldeutigkeit der Beschreibung von Hostus’ Tod. Die Valorisierung des Ennius führt bei Silius jedoch nicht zu einer Reaktualisierung bzw. Revitalisierung einer vergessenen Tradition römischer Epik. Stattdessen wird die immortalisierende Kraft der Dichtung intertextuell an den Klassiker Vergil rückgebunden.³²

Der *poeta miles* Ennius, dessen Autorperson und epische Fragmente seinem eifrigen Leser Francesco Petrarca aus einer Vielzahl von Autoren (vor allem Macrobius, *Saturnalien*, aber auch Cicero, Servius, Gellius, Quintilian, Ovid) bekannt waren, spielt in Petrarcas *Africa* eine wichtige Rolle.³³ Das unvollendete Epos in

³⁰ Unsere Interpretation ist verpflichtet den Ausführungen von Catherine Ware: *The Epic Poet in the Prefaces*. In: Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality. Hg. von Monica Gale. Swansea 2004, S. 181–200, hier S. 194–198.

³¹ Auch in rhetorischer Hinsicht ist der letzte Vers bemerkenswert. Der chiastische Aufbau steht bildlich für den Pfeil, der beide Schläfen durchstößt.

³² In unserem Zusammenhang und mit Blick auf Petrarcas Modi der Selbstpräsentation des epischen Dichters (siehe das oben Folgende) ist von Bedeutung, dass Silius Italicus auch andernorts Epiker im Kontext epischer Traditionsbildung episch inszeniert: Wir denken an *Punica* 13.778–797, die Begegnung von Scipio mit Homer in der Unterwelt, die einen Vorausverweis auf Vergil und seine *Aeneis* integriert. Wie oben angedeutet, ist nicht wahrscheinlich zu machen, dass Petrarca Silius Italicus bereits gekannt hätte; die Analogien in der metapoetischen Funktionalisierung der epischen Topoi sind dennoch frappant. Vgl. in diesem Kontext weiterhin die Selbstparallelisierung der Autorfigur Lukans (*Pharsalia* 9.983–986) mit der Autorfigur Homer und den Bezug auf die Rezeption der jeweiligen epischen Texte.

³³ Vgl. zu Petrarca und Ennius außer den folgenden Ausführungen auch Stephen Murphy: Ronsard, Petrarca, Ennius, and Poetic Metempsychosis. In: *Romance Notes* 32.2 (1991), S. 93–99; Mario Marinčić: Latinska res publica litterarum pod avspiciji božanskega Homerja: Enij, Petrarka in druge pesniške investiture (The Latin Res Publica Litterarum under the Auspices of Divine

neun uns erhaltenen Büchern erzählt gleichfalls (wohl ohne Silius Italicus schon zu kennen) die Geschichte des Zweiten Punischen Kriegs nach. Dabei ist für Petrarca zum einen auf der Ebene der *histoire* die Rolle des Scipio Africanus als *exemplum virtutis* zentral.³⁴ Zum anderen ergreift er die Gelegenheit, in der Gestalt des Ennius die Funktion des *miles* und des *poeta* engzuführen, dabei aber sofort den *poeta* in den Vordergrund treten zu lassen und zugleich Ennius als Dichter durch sich selbst und den eigenen Text zu überwinden.³⁵ Obwohl Ennius in den Kampfhandlungen des Krieges kaum in direkten Kontakt mit Scipio gekommen sein dürfte und obwohl der Dichter nach dem Sieg über die Karthager in keinem Fall mit Scipio zusammen lorbeerkränzt auf dem Kapitol aufgetreten ist,³⁶ behauptet der Erzähler der *Africa* genau das und gestaltet unter verschwiegenem Bezug auf Claudian³⁷ eine entsprechende Szene, die den Dichter Ennius als Zeitgenossen Scipios mit diesem zusammen auf das Kapitol schreiten und dort den Lorbeerkrantz empfangen lässt:

Ipse [Scipio] coronatus lauro frondente per urbem
Letus iit totam Tarpeia rupe reversus.
Ennius ad dextram victoris, tempora fronde
Substringens parili, studiorum almeque Poesis

Homer: Ennius, Petrarch, and Some Other Poetic Investitures). In: Keria – Studia Latina et Graeca 23.1 (2021), S. 155–175.

³⁴ Häufig wird behauptet, Scipio sei für Petrarca ein völlig ungebrochenes, rein positives epideiktisches Tugendbeispiel. Das trifft so nicht zu; vgl. Bernhard Huss: „Roma caput rerum? Geschichtsinszenierung, episches self-fashioning und christlicher Selbstzweifel in Petrarcas ‚Africa‘“. In: Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock / La Roma antica e la prima ètà moderna. Varietà del culto di Roma tra Petrarca e il barocco. Hg. von Martin Dissekamp u. a. Tübingen 2006, S. 23–44, hier bes. S. 35–37.

³⁵ Zu Petrarcas Strategien auktorialer Selbstpositionierung in der *Africa* vgl. neben dem Folgenden auch Stephen Murphy: Petrarcha’s ‚Africa‘ and the Poets’ Dream of Glory. In: Italian Culture 9 (1991), S. 75–83; Ronald L. Martinez: The Oblique Glance of the Muse. Invidious Rivalry, Culture Wars, and Disputed Epic Authority in Petrarch’s ‚Africa‘. In: I Tatti Studies in the Italian Renaissance 24.1 (2021), S. 7–39.

³⁶ Vgl. Werner Suerbaum: Poeta laureatus et triumphans. Die Dichterkrönung Petrarcas und sein Ennius-Bild. In: Poetica 5.3–4 (1972), S. 293–328, hier S. 310–313. Vgl. zur oben folgenden Argumentation Bernhard Huss: Hügel des Triumphs und Stätte des Ruins: Petrarcas Kapitol. In: Neulateinisches Jahrbuch / Journal of Neo-Latin Language and Literature 15 (2013), S. 157–170, insb. S. 161–165. Dort auch Näheres zum petrarkischen Topos des Dichter- und des Feldherrnlorbeers.

³⁷ Claudian, De consulatu Stilichonis 3, praef., v. 1–24. Vgl. Petrarcas eigenen Hinweis auf den Beginn dieses Textes in De viris illustribus, Scipio 11.12 f. (über Scipios enge Beziehung zu Ennius). Sowohl Petrarcas Scipio-Vita als auch die Ennius-Darstellung der *Africa* hängen von der Claudian-Stelle ab, wie Suerbaum (Anm. 40), S. 312 f. nachweist.

Egit honoratum sub tanto auctore triumphum.
Post alii atque alii studio certante secuti.

[Scipio selbst zog, mit dem grünenden Lorbeer bekränzt, frohgemut durch die ganze Stadt, nachdem er vom Tarpeischen Felsen [dem Kapitol] zurückgekehrt war. Ennius stand zur Rechten des Siegers und trug das gleiche Laub um die Schläfen: er feierte gleich neben Scipio, der sein großer Gegenstand, Auftraggeber und Schutzherr in einem war, einen ehrenvollen Triumph seiner Studien und der holden Dichtung. Ihm sind später voller Wetteifer viele andere nachgefolgt.]³⁸

Ennius ist, wie Petrarca in seiner Scipio-Vita betont, nicht nur Dichter, sondern auch beständiger Begleiter und Augenzeuge der Taten des römischen Generals („Ante omnes Ennium poetam carum habuit [sc. Scipio], quem bellis omnibus *comitem suarumque testem rerum lateri semper habuit herentem*“; De viris illustribus 21.11.12³⁹). Nicht zuletzt daher röhrt die Bedeutung des Ennius, der im neunten Buch der *Africa* explizit als Augenzeuge des berichteten Geschehens auftritt (bes. *Africa* 9.11 „Ennius, assiduus rerum testisque comesque“) und in dieser Rolle mit Scipio als dem Haupthelden des Kriegs ausführlich konversiert, als die beiden nach dem römischen Sieg zu Schiff auf dem Heimweg aus Nordafrika sind und dem soeben erwähnten Triumph in Rom zusteuern.

Petrarca kann als Dichter der *Africa* nicht in einem buchstäblichen Sinn ein solcher Augenzeuge sein. Über die Gestalt des Augenzeugen Ennius schreibt er sich aber selbst als Autorfigur sowie seine auktoriale Autorität in seinen eigenen Text ein. Petrarcas Ennius stellt Scipios Person und kriegerisches Handeln Scipio selbst gegenüber als das bedeutungsvollste epische Sujet dar, das es jemals gegeben habe:

O flos Italie, iuvenis, stirpisque deorum
Certa fides, quid nunc nostro placet ore moveri,
Quidve iubes? Evidem tacito modo pectore mecum
Volvebam quod nulla ferent iam secula maius
Eximie virtutis opus, quam nostra quod etas
Leta videt, nullusque unquam sub mente movebit
Grande aliiquid, cui non magnas spes inter, honestum
Nomen in ore sonet, qui non venturus ad actum
Scipiade meminisse velit, pro munere vultus
Non cupiat vidisse tuos.

³⁸ Petrarca, Africa 9.398–403. Zit. n. Francesco Petrarca: Africa (lat.-dt.). Hg. von Bernhard Huss, Gerhard Regn. 2 Bde. Mainz 2007 (excerpta classica 24).

³⁹ Zur Textbasis vgl. Francesco Petrarca: De viris illustribus. 4 Bde. Hg. von Silvano Ferrone u. a. Florenz 2006/2007.

Du Blüte Italiens, junger Held und sicheres Versprechen des Geschlechts der Götter! Wovon soll mein Mund nun künden? Was wünschst du von mir? Ich für mein Teil habe gerade in der Stille meines Herzens bedacht, daß kein Jahrhundert je ein größeres Werk herausragender Tugend zeitigen wird als das, das unser Zeitalter froh vor Augen hat. Jeder, der sich in seinem Sinn je etwas Bedeutendes vornimmt, wird bei seinen großen Hoffnungen deinen ehrenvollen Namen auf der Zunge tragen, wird an den Scipionensproß denken wollen, wenn er zur Tat schreitet, und wird sich als Geschenk wünschen, dein Antlitz sehen zu dürfen.⁴⁰

Eigentlich müsste Ennius als Augenzeuge die Verpflichtung unmittelbar einlösen, von diesem Handeln zu berichten. Stattdessen räsoniert er über den Konnex von menschlichem Tun und Sterben, stellt Scipio dichterischen Ruhm erst für später in Aussicht und betont, wie leistungsschwach die derzeitige römische Sprache (also das Latein, in dem Ennius selbst schreibt) angesichts eines solch bedeutungsvollen Themas sei (*Africa* 9.33–60). Der Augenzeuge Ennius wird seinem Stoff als Dichter in keiner Weise gerecht, räumt das selbst ein und sagt zu seinem nur potentiellen Haupthelden:

[loq. Ennius] At tibi, summe ducum, claro quo nullus Homero est
Dignior, in reliquis blanda inque hoc durior uno
Me solum Fortuna dedit.

[Du, mein größter Feldherr, hättest den berühmten Homer so sehr verdient wie kein zweiter. Aber das Schicksal, das dir in allem anderen hold ist, war in diesem einen Punkt allzu grausam: es hat dir nur mich gegeben.]⁴¹

Damit unterzeichnet der Augenzeuge Ennius seine Bankrotterklärung als möglicher Aktualitätsepiker und verweist sofort tröstend auf die Möglichkeit, es werde dereinst ein anderer kommen, der der Aufgabe besser gerecht werde als der Augenzeuge selbst:

Currentibus annis
Nascetur forsan digno qui carmine celo
Efferat emeritas laudes et fortia facta
Et cui mellifluo melius resonantia plectro
Calliope det fila lire vocemque sonoram.

[Vielleicht wird im Lauf der Jahre einer auf die Welt kommen, der mit seinem Gesang dein wohlverdientes Lob und deine Heldenataten bis an den Himmel trägt und dem Kalliope nebst einer wohltonenden Stimme eine Lyra verleiht, deren Saiten unter dem honigsüßen Schlag des Plektrons besser klingen.]⁴²

⁴⁰ Petrarcha, *Africa* 9.26–33.

⁴¹ Ebd. 9.58–60.

⁴² Ebd. 9.60–64.

Wer damit gemeint ist, wird durch die folgenden ausführlichen Darlegungen des Ennius – die die Gattungsgeschichte des Epos seit Homer aufreißen – deutlich, nämlich Petrarca selbst. Er ist es, der die Dinge, die Ennius mit eigenen Augen gesehen hat, episch vertextet und somit zum Substitut des Augenzeugen wird, das diesen übertrifft. Homer sagt dem Ennius in einer Vision,⁴³ die dieser wiederum während jener Überfahrt zu Schiff dem Scipio berichtet:

[loq. Homerus] Agnosco iuvenem sera de gente nepotum,
 Quem regio Italie, quemve ultima proferet etas.
 Hunc tibi Tusca dabit latis Florentia muris
 Romulea radice oriens, urbs inclita quondam,
 Nunc nichil. Utve queas ortus confinia nosse,
 Divitis egregius muros interluet urbis
 Arnus in Ausonie descendens litora Pise.
 Ille diu profugas revocabit carmine Musas
 Tempus in extremum, veteresque Elicone Sorores
 Restituet, vario quamvis agitante tumultu;
Francisco cui nomen erit; qui grandia facta,
Vidisti que cunta oculis, ceu corpus in unum
Colliget: Hispanas acies Libeque labores
Scipiadamque tuum: titulusque poematis illi
 AFRICA.

[Ich erkenne einen jungen Mann aus dem späten Geschlecht unserer Enkel, den ein Landstrich Italiens und das letzte Zeitalter hervorbringen werden. Ihn wird dir das etruskische Florenz mit seinen weiten Mauern schenken – die Stadt erwächst aus der Wurzel des Romulus, wird dereinst berühmt sein, ist jetzt aber ein Nichts. Und damit du den Ort seiner Geburt kennenzulernen: Der prächtige Arno wird die Mauern der reichen Stadt beseppeln, bevor er zum Gestade des italischen Pisa hinabsteigt. Jener Mann wird am Ende der Zeiten mit seinem Gesang die Musen nach langer Abwesenheit wieder zurückrufen, wird die alten Schwestern wieder auf dem Helikon ansiedeln, trotz verschiedenartiger Aufregung und Unruhe. *Francesco wird sein Name sein. Die Heldenaten, die du [sc. Ennius] alle mit deinen Augen gesehen hast, wird er gewissermaßen in einem einzigen Körper versammeln:* die Kämpfe in Spanien, die Mühen in Libyen und deinen Scipionenspross. Und der Titel seines Gedichts soll AFRICA lauten.]⁴⁴

⁴³ Diese Vision entwickelt Petrarca aus Cicero, Somnium Scipionis 1.4 „fit enim fere ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui“ (zit. n. Ambrosii Theodosii Macrobius Commentarii in Somnium Scipionis. Hg. von Jacob Willis. Stuttgart, Leipzig ²1970 = 1994, S. 156); hierzu, mit weiteren Verweisen, Komm. Huss/Regn zu Africa 9.145 (Kommentarband, S. 146 f.). Über die poetische Selbstpositionierung des Ennius gegenüber dem von ihm geträumten Homer vgl. zuletzt Patrick Gauthier: Homer redivivus? Rethinking the Transmigration of the Soul in Ennius’ ‚Annals‘. In: Arethusa 54.2 (2021), S. 185–220 (mit weiterer Lit.).

⁴⁴ Petrarca, Africa 9.222–236.

Die epische Konzentration, die Petrarca am Material des von Ennius Gesehnen vornimmt, verleiht den historischen Ereignissen augenscheinlich erst Struktur. Durch sie erhalten die Ereignisse einen von ‚Homer‘ beglaubigten überhöhten Wert, den der Augenzeuge Ennius nach eigenem Bekenntnis ihnen nicht hätte zuwachsen lassen können. In dem reich ausgestalteten, in mehreren Anläufen und *evocationes* angelegten Proömium des ersten Buches entschuldigt sich Petrarca durch einen Verweis auf dieses Buchprojekt der *Africa* gegenüber dem Widmungs-träger König Robert von Neapel, als er im Gefolge des Statius (*Thebais* 1.15–33⁴⁵) eine *recusatio* unternimmt: Nicht jetzt, womöglich aber zu einem späteren Zeitpunkt wolle er (dann wahrscheinlich ein zeitgeschichtlicher Augenzeuge) die Taten Roberts darstellen. Zunächst aber müsse er sich selbst üben, um diesem gewaltigen aktualitätsepischen Thema überhaupt gerecht werden zu können. Und den Übungs-stoff solle der Zweite Punische Krieg bieten (*Africa* 1.40–70).

Petrarca vollführt dem König gegenüber plakative Gesten einer affektierten Bescheidenheit. Tatsächlich macht aber das neunte Buch in seinen oben besprochenen Passagen den sehr hohen historischen und poetischen Anspruch der *Africa* in aller Deutlichkeit klar. Petrarcas proömiale *recusatio* ist sehr höflich gegenüber dem prominenten Adressaten, schreibt aber zugleich auch den bei Sta-

45 Die Stimme des epischen Dichters spricht hier mit Blick des Augenzeugen auf die Leistungen des Domitian, die nicht zur Darstellung kommen sollen: „Atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi | praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto | Oedipodae confusa domus, quando Itala nondum | signa nec Arctoos ausim spirare triumphos | bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum | et coniurato deiectos vertice Dacos | aut defensa prius vix pubescentibus annis | bella Iovis teque, o Latiae decus addite famae, | quem nova mature subeuntem exorsa parentis | aeternum sibi Roma cupit. Licet artior omnis | limes agat stellas et te plaga lucida caeli, | Pleiadum Boreaeque et hiulci fulminis expers, | sollicitet, licet ignipedum frenator equorum | ipse tuis alte radiantem crinibus arcum | imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa | parte poli, maneas hominum contentus habenis, | undarum terraueque potens, et sidera donec. | Tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro | fata canam.“ [„Doch ich möchte jetzt unerwähnt sein lassen des Kadmus | Unglück und Glück. So sollen die Wirren in Ödipus‘ Hause | Ziel meiner Dichtung sein, wo nicht von italischen Bannern | noch von Triumphen im Norden zu tönen ich wage, daß zweimal | Rhein und Donau unserem Joch und Gesetze gebeugt war, | wie der Empörer hinabgestoßen von Dakiens Bergen, | wie du kaum erst im Jünglingsalter des Jupiter Kriege | führtest zuvor, du weitere Zierde latinischen Ruhmes, | den sich Rom für ewig nun wünscht, wo des Vaters Beginnen | neu auf dich zu nehmen du reif bist. Mag enger der Sternkreis | ganz zusammenrücken, die leuchtende Fläche des Himmels | ohne Schnee und Nordsturm und alles-zerschmetternde Blitze | dich zum Kommen bewegen, selbst feuervöliger Rosse | Lenker die hohe Strahlenkrone ins Haupthaar dir drücken, | Jupiter dir zu gleichen Teilen der mächtigen Pole | Herrschaft einräumen, du bist zufrieden als Leiter der Menschen | Herrscher zu Meer und zu Lande und willst auf die Sterne verzichten. | Einst wird die Zeit sein, deine Taten musen-begeistert | kraftvoll zu singen.“] Zit. n. P. Papinius Statius: *Thebais* / Die Sieben gegen Theben (lat.-dt.). Hg. von Hermann Rupprecht. Mitterfels 2000.

tius (*Thebais* 1.16–18, 1.33–40) angelegten Topos fort, der die Darstellung weiter zurückliegender epischer Stoffe zuungunsten einer Aktualitätsepik privilegiert.⁴⁶

Dies hat bei Petrarca allerdings einen besonderen ideologischen Grund, der mit seiner allenthalben vorgetragenen pessimistischen Einschätzung der Jetzzeit zu tun hat, die er oftmals mit der Antike kontrastiert. Dichtung soll stets exemplarisch sein – das sagt Petrarca an mancherlei Stelle und lässt es insbesondere auch Ennius zu Scipio sagen.⁴⁷ Nun fehlen aber die exemplarischen Stoffe, die ohnehin ganz allgemein sehr selten sind,⁴⁸ der dekadenten Zeit Petrarcas praktisch vollkom-

46 Dabei ist in Petrarcas Proömium eine deutliche Spannung zu spüren, wenn in 1.45–55 einerseits die Freiheiten gefeiert werden, die dem Aktualitätsepiker durch seine Verfügungsmacht über den Stoff zukämen, andererseits aber nicht nur (s. o.) das aktualitätsepische Projekt gleich wieder zurückgestellt wird, sondern obendrein in paraphrastischer Rede Vergil, Statius und Lucan als höchst autoritative Gewährsautoren für Epen genannt werden, die gerade *nicht* die Augenzeugenschaft des Dichters zugrunde legten.

47 In *Africa* 9.97–100 wird über die Verbindung von historischem Stoff, dichterischer Darstellung und exemplarischer Funktion des Textes gehandelt: „Quicquid labor historiarum est | Quicquid virtutum cultus documentaque vite, | Nature studium quicquid, licuisse poetis | Crede“. [„Du darfst gewiß sein, daß den Dichtern jeder Stoff offensteht, der geschichtliche Tatsachen, der eine tugendhafte Haltung und ein beispielhaftes Leben zum Inhalt hat oder der sich mit der Natur befaßt.“] In *Africa* 9.257–267 charakterisiert Homer gegenüber Ennius den zukünftigen Petrarca nicht nur als Epiker, sondern auch als einen „*historicus*“, der exemplarische Stoffe der römischen und italienischen Geschichte bis in die Zeitgeschichte hinein vertexten werde: „Hic quoque magnorum laudes studiosus avorum | Digeret extrema relegens ab origine fortis | Romulidas, vestrumque genus sermone soluto | *Historicus*, titulosque urbis et nomina reddet. | In medio effulgens nec corpore parvus eodem | Magnus erit Scipio; seque ipse fatebitur ultro | Plus nulli debere viro. At si vita manebit | Longior, et nullo prevertet turbine ceptum | Impetus alter iter, tunc ampla volumina cernes | Magnarum rerum vario disctincta colore | In tempus perducta suum.“ [„Er wird auch voller Eifer das Lob der großen Vorfahren verkünden und dabei die tapferen Söhne des Romulus von ihren frühesten Ursprüngen an darstellen. Als Geschichtsschreiber wird er in ungebundener Rede von eurem Geschlecht, von den Ehrentiteln der Stadt und ihren Berühmtheiten berichten. Inmitten des Werkes wird der große Scipio erstrahlen und in seinem Ganzen keinen kleinen Teil bilden. Aus freien Stücken wird er selbst bekennen, daß er keinem Menschen mehr verdanke. Doch wenn ihm ein längeres Leben vergönnt ist und kein anderer Drang ihn mit heftiger Unruhe vom einmal eingeschlagenen Weg abbringt, dann wirst du dicke Bände zu Gesicht bekommen, die mit unterschiedlichen Farben große Taten ausmalen und deren Darstellung bis in seine eigene Zeit fortführen.“] Die Rede ist hier von Petrarcas ‚historischen‘ Buchprojekten *De viris illustribus* (wozu die ausführliche *Vita Scipionis* gehört) und *Rerum memorandarum libri*; vgl. Komm. Huss/Regn z. St.

48 Vorrede zu *De viris illustribus* – Adam-Hercules 27–29: „Illos, inquam, viros describere pollicitus sum quos illustres vocamus, quorum pleraque magnifica atque illustria memorantur, quamquam aliqua obscura sint. Si enim omnia prorsus illustria requirimus, exiguum teximus volumen seu potius nullum. Quis enim ad eum modum illustris reperitur? Quin hoc in plerisque comperatum est quod, ut preclaros vultus, sic illustres sepe animos aliqua insignis nature iniuria afficit.“ [„Ich meine damit: Ich habe versprochen, jene Männer zu beschreiben, die man als berühmt be-

men, wie er in der Vorrede zu seinem Buchprojekt *De viris illustribus* in dessen ausführlicherer Fassung explizit unterstreicht.⁴⁹ Da es demnach keine aktuellen Begebenisse gibt, die der Dichter als wahrhaftiger Augenzeuge berichten könnte („nova“ und „visa“), muss man auf die überlieferten Berichte älterer Ereignisse zurückgreifen („vetera“ und „lecta“).

Was die Darstellung des Zweiten Punischen Kriegs angeht, ist ein solcher Verlust der Augenzeugenschaft für den *poeta et historicus* Petrarca (der ausweislich der Dokumente seiner Krönungszeremonie auf dem Kapitol, näherhin des *Privilegium laureationis*,⁵⁰ offiziell so genannt werden darf) allenfalls zum Teil ein wirkliches Negativum. Denn zum einen ist eben nicht das (keineswegs stets erfolgreiche) Tun König Roberts im vierzehnten Jahrhundert, sondern der Sieg des Scipio Africanus über Hannibal das unübertreffliche Sujet (s. o.). Und zum anderen gewinnt Petrarcas historisch-epische Auktorialität Gewicht nicht durch im Wortsinn direkte, sondern gewissermaßen durch historiographisch-philologische „Augenzeugenschaft“: Petrarca betrachtet als Textzeuge die historischen Ereignisse durch die Brille des Historikers Livius, dessen Bericht er bei der Abfassung der *Africa* nicht nur weithin folgt, sondern den er bekanntlich zu bedeutenden Teilen der Neuzeit überhaupt erst wieder erschlossen hat.⁵¹ Der humanistische Philologe ist am Text des Historikers Livius Gewährsmann und Garant der Texte,

zeichnet und deren Taten zum größten Teil als bedeutend und berühmt erinnert werden, obgleich manches auch im Dunklen verbleibt. Konzentrieren wir uns nämlich ausschließlich auf alles, was im engeren Sinn berühmt ist, dann bringen wir nur ein kleines Bändchen Zustände oder vielleicht auch gar keines. Denn wer darf nach jenem Maßstab als berühmt gelten? Vielmehr hat man bei den meisten Leuten bemerken müssen, dass berühmte Geister ebenso wie herrliche Gesichter irgendein deutlicher Makel der Natur beeinträchtigt“; Übers. Huss.] Lat. Text zit. n. Francesco Petrarca: *De viris illustribus*. Adam-Hercules. Hg. von Caterina Malta. Messina 2008 (*peculiares* 1).

⁴⁹ Ebd., §§ 9 f. „Scriberem libertius, fateor, *visa quam lecta, nova quam vetera*, ut sicut notitiam vetustatis ab antiquis acceperam ita huius notitiam etatis ex me posteritas sera perciperet. Gratiam habeo principibus nostris qui michi fesso et quietis avido hunc preriipiunt laborem; neque enim ystorie sed satyre materiam stilo tribuunt.“ [„Ich gebe zu, ich würde lieber von Dingen schreiben, die ich gesehen, als von solchen, die ich gelesen habe, lieber von neuen als von alten: So könnte eine späte Nachwelt von mir Kenntnis über die jetzige Zeit erlangen, so wie ich Kenntnis der alten Zeit von den antiken Autoren erhalten habe. Ich kann mich bei den heutigen Mächtigen bedanken, dass sie mir müdem, ruhebedürftigem Menschen diese Mühe ersparen: Denn sie liefern meiner Feder nicht Stoff für ein Geschichtswerk, sondern für eine Satire“; Übers. Huss.]

⁵⁰ „Franciscus Petrarca Florentinus poeta et historicus“ heißt es dort in 3.(1).75; zit. n. Dieter Mertens: Petrarca, „Privilegium laureationis“. In: Litterae Medii Aevi. FS Johanne Autenrieth. Hg. von Michael Borgolte, Herrad Spilling. Sigmaringen 1988, S. 225–247, hier S. 241.

⁵¹ Genaueres hierzu bei Huss: „Roma caput rerum?“ (Anm. 38), S. 31, Anm. 22 (mit weiterer Literatur).

die er selbst als *poeta et historicus* hervorbringt. Man könnte von ‚Textzeugenschaft‘ sprechen, die die schlichte Augenzeugenschaft übersteigt.

5 ‚Engagierte‘ Dichtung direkt vom Schlachtfeld – Die Aktualitätsepik zu den Französischen Religionskriegen

Der Topos des Dichters als Augenzeuge spielt in der Aktualitätsepik zu den Französischen Religionskriegen eine wichtige Rolle. Er gewinnt gerade im Zuge der Diskussion um die thematische Ausrichtung von Pierre de Ronsards *Franciade* besondere Relevanz. Ronsard hat sich in seiner eigenen Epostheorie im Rahmen seiner poetologischen Reflexionen zur *Franciade* gegen die Behandlung historisch rezenter Ereignisse ausgesprochen. Der Epiker müsse, so Ronsard, einen Mindestabstand von etwa 300 bis 400 Jahren zu seinem epischen Sujet wahren, um so dem Gebot dichterischer Wahrscheinlichkeit entsprechen zu können und etwaige Fragen nach der Faktizität bzw. Fiktivität der dargestellten Gegenstände nicht aufkommen zu lassen.

Tu noteras encores, Lecteur, ce point qui te menera tout droit au vray chemin des Muses: c'est que le Poete ne doit jamais prendre l'argument de son œuvre, que trois ou quatre cens ans ne soient passez pour le moins, afin que personne ne vive plus de son temps, qui le puisse de ses fictions & vrayes semblances convaincre, invoquant les Muses qui se souviennent du passé, & prophétisent l'advenir, pour l'inspirer & conduire plus par fureur divine que par invention humaine.⁵²

Ronsard verschiebt mit diesem Postulat das Problem des Zeitbezugs historischer Epik fundamental: Es geht nicht um die referentielle ‚Richtigkeit‘ oder die affektive Wirkung von epischen Texten, die durch zeitliche Nähe zum behandelten Stoff zustande kämen (s. oben zu Homer), sondern das von Ronsard vorgetragene Argument entspringt einem aristotelisierenden, wirkungsästhetisch orientierten Verständnis von poetischer Probabilität: Gerade die Entrückung epischer Materie aus einem Bereich augenzeugenschaftlicher Verbürgung garantiert die dichterische Wirksamkeit des Textes; das Publikum kann keinen potentiell riskanten ‚Faktencheck‘ durchführen, und dem Dichter wird so umfassende Verfügungsmacht in der epischen Gestaltung eingeräumt, gerade weil er kein Augenzeuge ist

⁵² Pierre de Ronsard: *La Franciade* (= Œuvres complètes, t. XVI). Hg. von Paul Laumonier. Paris 1983, S. 345.

oder zu sein beansprucht.⁵³ Damit rückt Ronsard zugleich, aus seiner Warte zweifellos im Gefolge der *Poetik* des Aristoteles (Kap. 9, s. u.), die Dichtung von der Historiographie ab. Die Mehrheit der französischen Epiker des 16. Jahrhunderts folgt Ronsards Gebot jedoch nicht, sondern widmet sich der brisanten Zeitgeschichte, wobei man sich durch theoretische Positionen wie die des in Frankreich stark rezipierten J.C. Scaliger (*Poetices libri septem*) bestärkt fühlen konnte.⁵⁴

Ronsard, der zunächst als großer Hoffnungsträger für die Hervorbringung des einen ‚Nationallepos‘ nach vergilischem Vorbild galt, sah sich selbst einiger Kritik ausgesetzt für die Wahl seines mythistorischen Themas um den verscholtenen Hektorsohn Francus. Jean de La Gessée, ein Dichterkollege Ronsards, bittet in einem seiner Sonette den Pléiade-Dichter, die Arbeit an der *Franciade*, von der erst vier der geplanten 24 Bücher veröffentlicht worden sind, abzubrechen und sich stattdessen den zeithistorischen Ereignissen um Heinrich III. zu widmen:

Que sert choysisr ces argumentz si vieus
 Moysis par l'age, et cachéz à nos yeus ?
 Laisse, Ronsard, laisse ta *Franciade*!
 Prenons les faitz (oculaires tesmoins)
 D'un Prince tel, qui ne merite moins
 Que l'œuvre entier d'une *Poloniade*.⁵⁵

La Gessée fordert Ronsard dazu auf, von den alten Geschichten („argumentz si vieus | Moysis par l'age“), die unseren Augen verborgen bleiben („cachéz à nos yeus“) und in der *Franciade* behandelt werden, abzulassen. Die aktuellen Taten des Prinzen Heinrich von Anjou (später Heinrich III.) im Zuge seiner Wahl zum König von Polen, Taten, die durch Augenzeugen belegt seien („oculaires tesmoins“), böten Anlass genug für eine *Poloniade*. Der Aufruf La Gessées an Ronsard blieb freilich folgenlos.

53 Eine ähnliche Argumentation hatten wir oben kurz im Kontext von Ciceros Aktualitätsepos *Marius* angerissen.

54 Für einen ausführlichen Überblick zu den einschlägigen poetologischen Positionen im Frankreich des sechzehnten Jahrhunderts siehe Bernhard Huss: Rinascimento Epostheorie und das Projekt der Aktualitätsepik in Frankreich. In: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 4 (2017); zu Scaliger dort S. 3 f. m. Anm. 7; S. 11, Anm. 42; S. 15–22. Aus produktionsästhetischer Sicht erweist sich zum besseren Verständnis der Aktualitätsepik des späten sechzehnten Jahrhunderts ein Blick auf die besonders hybrid erscheinenden ‚Epen‘ um 1500 zu den Italienkriegen als hilfreich, vgl. dazu die Beiträge in Daniel Melde, Sandra Provini (Hg.): Epic Writing in France around 1500 within the European Humanist Context. In: Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes/Journal of Medieval and Humanistic Studies 43 (2022), S. 15–208.

55 Jean de La Gessée: Les Soupirs de la France 3.19, v. 9–14 (zit. nach Denis Bjai: La ‚Franciade‘ sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque. Genf 2001, S. 375).

Unter den französischen Aktualitätsepikern, die sich als Augenzeugen der von ihnen behandelten Ereignisse besonders in Szene setzen, möchten wir Alexandre de Pontaymeri mit seinem Epos *La Cité du Montélimar, ou les trois prises d'icelle* von 1591 abschließend herausgreifen.⁵⁶ Die in den 7 Büchern des Epos geschilderten Ereignisse fallen in die Anfangsphase des Achten Religionskrieges, nämlich die Jahre 1585 bis 1587. Mit den drei im Titel genannten Einnahmen der südfranzösischen Kleinstadt Montélimar sind, erstens, die Rückeroberung der Stadt durch die Protestant unter dem Kommando des Feldherrn Lesdiguières 1585 (beschrieben in Buch 1), zweitens, die Gegenwehr der katholischen Seite mit der Zurückdrängung der Protestant in die Stadtfestung 1587 (Bücher 2 bis 4) und, drittens, die endgültige Vertreibung der Katholiken aus Montélimar, ebenfalls 1587 (Bücher 5 bis 7) gemeint.⁵⁷

In der Vorrede „Au Lecteur“ betont Pontaymeri, die dargestellten Ereignisse stammten ‚direkt vom Schlachtfeld‘, seien also durch Autopsie verifiziert:

ce mien ouvrage, esbauché parmy les feus des guerres civiles, le brazier des assauts, & la sanglante poussiere des combats [...].⁵⁸

Pontaymeri geriert sich hier – laut der historischen Quellenlage zurecht – als *poeta miles*. Er bezeichnet sein Epos als ‚*histoire*‘ und sieht es der historischen Wirklichkeit verpflichtet, der sich die poetische Dimension nachordne:

seulement *la vérité* princesse unique de mes affections m'a dicté ceste *histoire* [...] sans rien adiouster aux divers evenemens de la guerre, qui est comprise en ce cayer, où ie suis totalement *historien* contre la nature de tous les *poëtes*: ie dy en ce qui est *des principales matieres*. Car pour quelque *legere invention* que ie mesle parmy, il n'est pas raison que tu conclues de *l'universel* par *le particulier*.⁵⁹

Pontaymeri rückt sein Epos zunächst deutlich in die Nähe der Historiographie und grenzt sich von den ‚eigentlichen‘ Verfahren der Dichtung ab. Gleichzeitig relativiert er dies, indem er die historiographische Dimension auf die allgemein stoffliche Basis seines Werkes bezieht („*l'universel*“), wobei poetisch Erfundenes

⁵⁶ Alexandre de Pontaymeri: *La Cite du Montelimar, ou les trois prises d'icelle*, Composees & redigees en sept livres par A. de Pontaymeri, Seigneur de Foucheran. o.O, 1591. Zu Pontaymeris Epos vgl. zuletzt Bernhard Huss: Alte Erzählungen von neuen Kämpfen. Die französischen Religionskriege im Spiegel der Renaissance-Epic. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.2 (2018), S. 291–309; ders., La narration historique dans la poésie épique d’actualité: entre héroïsatation et transmission critique de l’histoire. In: La guerre et la paix dans la poésie épique en France (1500–1800). Hg. von Roman Kuhn, Daniel Melde. Stuttgart 2020 (Text und Kontext 40), S. 61–86.

⁵⁷ Zum historischen Hintergrund vgl. Huss: Alte Erzählungen (Anm. 65), S. 296–299.

⁵⁸ Pontaymeri (Anm. 65), S. 5.

⁵⁹ Pontaymeri (Anm. 65), S. 5 (unsere Kursivierung).

ergänzt werde („le particulier“). Pontaymeri präsentiert mittels dieser Remodelierung der Kategorien, mit denen Aristoteles (*Poetik* Kap. 9) Geschichtsschreibung und Dichtung voneinander abgrenzt,⁶⁰ seinen Text als einen faktuellen mit fiktiven Elementen, wobei letztere dem Wahrheitsanspruch nicht zuwiderlaufen sollen.

Die *Cité du Montélimar* konzentriert sich auf eine relativ kleinschrittige Darstellung lokaler Vorgänge, die zeitlich linear verfährt, und hat insofern einen historisch-chronikalischen Charakter. Dennoch markiert sie sich klar als epischer Text: Der Ortsbezug im Titel greift das Muster der homerischen *Ilias* auf. Außerdem bezieht Pontaymeri aus dem epischen Formularium Standardelemente wie Musenanrufe, episierende Zeitangaben, Gleichnisse, Ekphraseis, Kataloge und typisierte Kampfszenen. Wir haben hier also eine deutliche Hybridisierung epischer und historiographischer Referenzen und Prozeduren vorliegen. Die augenzeugenschaftliche Erzählweise Pontaymeris im Stile einer journalistischen Kriegsreportage zeigt sich neben Verwendungen von Pronomen der ersten Person gerade auch in der Nennung konkreter Örtlichkeiten in Montélimar. Das Lesepublikum kann die Kämpfe sozusagen von Hausecke zu Hausecke mitverfolgen.

Bezüglich des Verhältnisses von Historiographie und Epik sind Passagen besonders bedeutsam, in denen eine solche historisch kleinteilige Darstellung mit Elementen aus der epischen Gattungstradition verknüpft wird, was wir abschließend an einer Szene aus dem Montélimar-Epos verdeutlichen wollen:

Nachdem die Protestanten zunächst die Kontrolle über Montélimar zurückgerlangt haben (beschrieben in Buch 1), kommt es zur Rückeroberung der Stadt durch katholische Truppen (beschrieben in den Büchern 2 bis 4), die einen nächtlichen Überraschungsangriff unternehmen, der spannungsgeladen eingeleitet wird:

Estant proches des murs l'argentine lumiere
 Du Croissant s'esclipsa d'une telle maniere
 Qu'il sembloit aux soldats de chasque bataillon.
 Qu'on tira les rideaux de quelque pavillon
 Chose prodigieuse ! & neantmoins ouye
 Avec estonnement par la troupe ennemye:
 Deux heures sur ce fait l'orologe sonna.

⁶⁰ In der Übersetzung von Manfred Fuhrmann: „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophisches und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit“ (unsere Kursivierung).

Le dernier son batu l'escalade on donna.
 Le ciel donc eut pitié de ce civil dommage
 Et pour ne le voir point voila son clair visage.⁶¹

Die Truppen befanden sich also nahe der Stadtmauer, als das silberne Licht der Mondsichel plötzlich verschwand, als hätte man den Vorhang eines Zeltes zugezogen. Welch unheilvolles Vorzeichen! Die Turmuhr erklang, es war zwei Uhr nachts. Der Himmel war verhüllt, so dass das Elend des Bürgerkriegs kaum zu sehen war. Genau dieses Elend wird jedoch in den folgenden Versen von Pontaymeris Epos ausgeleuchtet.

Unentdeckt marschieren elf Soldaten voran. Und ja, es ist historisch zutreffend, wie wir vom Erzähler erfahren („il est vray que“), dass nur ein Offizier zur Verteidigung der Stadtmauer stationiert war, der jedoch umgehend von einem Heckenschützen ausgeschaltet wurde:

Comme ils sont arrivés tout joignant la cité,
 Sans estre descouvertz le bourreau suscité,
 Et ses onze soldatz vont droit au corps de garde,
 Ou de premier abord le combat se hazarde.
 Il est vray que personne en defense n'estoit,
 Sinon un corporal, qui tout seul attentoit
 D'arrester leur effort & rompre leur bravade:
 Mais soudain atterré par une harquebuzade,
 Il feit place aux vainqueurs, & cedant aux plus fortz
 Quitta ses compagnons blessés ou demy mortz.⁶²

Es kam zu größerem Aufruhr in der Stadt. Einige, die aus dem Schlaf gerissen wurden, griffen zu den Waffen, doch die meisten ergriffen schnell die Flucht und rannten kreuz und quer durch die Stadt.⁶³ Im Stil einer Kriegsreportage aus nächster Nähe fährt der Text fort: Ein seit vielen Jahren unbewohntes Haus in der Nähe des Stadttores nutzten die Eindringlinge als strategisches Versteck, um die protestantischen Verteidiger zu erspähen und von dort aus tiefer in die Stadt zu gelangen:

Une maison estoit de la porte voisine,
 Par les siecles faucheurs beante en sa ruine
 Aux allans & venans, lieu d'immodicité,
 Où personne n'avoit de long temps habité

61 Pontaymeri (Anm. 65), S. 70.

62 Ebd., S. 70–71.

63 „Ils furent aussi tost deffaictz comme allarmé, | Ou contrainctz de fuir, ca & là desarmés, | Icy l'un & là l'autre hors de poux & d'haleine“. Ebd., S. 71.

[...]

Là ces traistres estoient cachés de prime abord
Pour se rendre au portail, ou au lieu le plus fort.⁶⁴

Verglichen wird dieses Vorgehen mit einer Kaninchenjagd, bei der der Jäger von Kaninchenbau zu Kaninchenbau zieht, bis er die passende Beute gefunden hat und sie erschießt.⁶⁵

Eine namenlose Wache des Stadtviertels Saint-Martin fiel einem solchen Schuss aus dem Hinterhalt zum Opfer. Eine „iniuste quadrelle“ – ein ungerechter Pfeil – durchbohrte seine Brust und zerriss ihm die Lunge:

Du cartier S. Martin la foible sentinelle
Tresbucha sous l'acier d'une iniuste quadrelle
Qui luy perca les flancs en biais assenez
Deschirant ses poulmontz en deux partz tronconnez.⁶⁶

Die hier knapp umrissene Szene des nächtlichen Überfalls der katholischen Truppen in Montélimar steht exemplarisch für die aktualitätsepische Arbeitsweise Pontaymeris. Einerseits stellt sie eindringlich und mit großer Detailkenntnis die Straßenkämpfe in der südfranzösischen Kleinstadt vor Augen, wobei konkrete Zeit- und Ortsangaben das Geschehen referentialisierbar machen und Formeln zur Bekräftigung der Faktizität des Dargestellten verwendet werden. Auf der anderen Seite haben wir es hier mit einer aus der Gattungstradition der Epik bekannten Bauform zu tun: der Nyktomachie,⁶⁷ dem epischen Kampfgeschehen bei Nacht, wofür prototypisch die sogenannte ‚Dolonie‘ aus der *Ilias* sowie die Nisus-Euryalus-Episode aus der *Aeneis* stehen. Eine noch weitaus wichtigere Referenzszene für Pontaymeris Montélimar-Epos ist die im zweiten Buch der *Aeneis* beschriebene nächtliche Erstürmung Trojas. Die Verbindungslien Montélimar-Troja zieht sich, teils auch in ganz expliziten Verweisen, durch die gesamte *Cité du Montélimar*. Die mit der epischen Nyktomacie einhergehende Deheroisierung der kämpfenden Akteure (Hinterhältigkeit, Anonymität usw.), wie sie seit Homer ebenfalls typisch ist, nutzt Pontaymeri strategisch, um die moralische Unterlegenheit des Gegners zu verdeutlichen. Ein Abgleich mit historiographischen Texten

⁶⁴ Ebd., S. 72.

⁶⁵ „Comme un arquebuzier ioignant une garene | Se courbe à deux genoux, se tapit & se traine | D'un clapier à un autre, à tant qu'il a loisir | De tirer aux connils & de pres les choisir“. Ebd., S. 72.

⁶⁶ Ebd., S. 72 f.

⁶⁷ Vgl. hierzu Martin Dinter, Simone Finkmann, Astrid Khoo: Nyktomachies in Graeco-Roman Epic. In: Structures of Epic Poetry, Bd. II.1: Configuration. Hg. von Simone Finkmann, Christiane Reitz. Berlin, Boston 2019, S. 245–281.

der Zeit wäre an dieser Stelle lohnenswert, um zu überprüfen, inwieweit es sich bei der Nyktomachie nicht sogar um eine transgenerische Bauform handelt,⁶⁸ die sich dann für die Aktualitätsepik aufgrund ihres hybriden Gepräges als besonders geeignet erweist.

Der Eindruck eines Berichts ‚direkt vom Schlachtfeld‘, wie Pontaymeri im Vorwort seines Epos formuliert, stellt sich bei der Lektüre der hier vorgestellten Szene sicherlich ein. Wie steht jedoch dieser Eindruck im Verhältnis zu der ebenfalls erkennbaren epischen Topik dieser Szene? Pontaymeri inszeniert sich in seinem Epos, gerade auch was die paratextuellen Einlassungen angeht, sowohl als „historien“, der wahrheitsgetreu die dramatischen Ereignisse des Religionskriegs wiederzugeben versucht, als auch als „poète“, der im Rückgriff auf bekannte Motive der epischen Gattungstradition an der Schaffung eines über den unmittelbar zeithistorischen Kontext hinausreichenden Werks von überzeitlicher Gültigkeit arbeitet.⁶⁹

Dabei ist die Aeternisierung des Dargestellten durch literarische Vertextung ein Topos, der – wie gesehen – in der Frühen Neuzeit seit Petrarca mit der klassischen Epik relationiert wird. Was bei Petrarca insgesamt ein mit vielen Zweifeln und Fragen behaftetes Unternehmen bleibt (man könnte hier neben der *Africa* insbesondere auch seine *Triumphi* anführen), wird bei Autoren wie Pontaymeri zum Instrument aktualitätsepischer Selbstaffirmation.

6 Aktualitätsepik und Emergenz

Abschließend einige zusammenfassende Überlegungen und weiterführende Fragen: Aus der Sicht unseres Teilprojekts berühren sich im Topos der epischen Augenzeugenschaft (mindestens) zwei unterschiedliche Gattungstraditionen, die sich in divergenten Schreibhaltungen niederschlagen: Die Linie des Epos und die der Geschichtsschreibung. Theoretisch werden sie von Aristoteles (s. o.) sehr scharf getrennt (dem folgt u. a. Ronsard), von anderen Theoretikern wie Scaliger dagegen enggeführt (was für die französischen Aktualitätsepiker von besonderer Wichtigkeit ist). Lassen sich nun die literarhistorischen Effekte der Berührung

⁶⁸ Eine solche Perspektive deuten Dinter, Finkmann, Khoo (Anm. 67), S. 246 an: „Nyktomachies are by no means restricted to epic poetry but also recur in historiography and tragedy [...]“.

⁶⁹ Der Ewigkeitstopos in Bezug auf das eigene Kunstwerk wird vom Erzähler in Pontaymeris Epos explizit aufgegriffen: „Car tous ceux que ie nomme | Triompheront du temps & de la mort, en somme. | Les vainqueurs de ceux-cy mesme seroient incognus | Sans moy qui fay broncher sous le pois de leur gloire | Le present, le futur aux laps de ma mémoire | Qui triomphe du temps : Car son Antiquité | Appelle mes escris enfans d'éternité“; Pontaymeri (Anm. 65), S. 229.

und Interaktion dieser beiden Linien unter Zuhilfenahme des Begriffs der Emergenz beschreiben? Zwei mögliche Schwerpunkte scheinen sich unserer Betrachtung diesbezüglich zu ergeben:

1. Der Topos der Augenzeugenschaft erzeugt bei Homer und Petrarca poetologische Reflexionen über die Gattung. Homer lässt ein womöglich neuartiges Bewusstsein einer zeitlichen und sachlichen Spannung zwischen der Welt der Diegese und der Welt der Rezeption aufscheinen. In der Diegese beglaubigt Odysseus als Augenzeuge die Erzählung des epischen Sängers als faktisch zutreffend; die Nähe des Protagonisten zur epischen Erzählung führt zur Feststellung der Authentizität (und zu einer starken affektiven Wirkkomponente der Erzählung). Die Welt der Rezipient:innen dagegen ist dem augenzeughafte affirmierten Geschehen zeitlich und sachlich entrückt. Homers Behandlung des Topos der Augenzeugenschaft lässt somit das gattungskonstitutive Spannungsverhältnis zwischen diegetischer Nähe und extradiegetischer Distanz aufkommen, das in der Forschung zur Epik immer wieder thematisiert worden ist und auch zu Missverständnissen geführt hat (etwa bei Bachtin). Im Fall Homers wird die Distanz potentiell durch Teilhabe des Lesepublikums an der Emotion des Odysseus überspielt oder überwunden.

Petrarca nützt den Topos der Augenzeugenschaft, um sich auf die literarische Tradition der Gattung zu berufen und sie zugleich zu überwinden (vgl. die Selbst-Deaurorisierung des ‚Ennius‘). Petrarca schreibt als *poeta et historicus* einen epischen Text, der in seiner zuvor ganz ungekannten Engführung des historiographischen Hypotexts (Livius) und der epischen Vertextungsverfahren zur Emergenz eines neuartigen Gattungsprofils führt.

2. In der französischen Aktualitätsepik ergibt sich aus der Berufung auf die Augenzeugenschaft der Anspruch, etwas Neues und Singuläres hervorzubringen, Texte von höchster Direktheit, die die soeben beschriebene ‚epische Distanz‘ unbedingt annullieren wollen. Pontaymeri verweist für seinen Text auf die kurze Abfassungszeit („tout tel qu'est ce mien œuvre, ie l'ay conceu & enfanté en un seul mois“⁷⁰) und die eigene Schlachtfelderfahrung (s. o.); die Diegese wird als unmittelbarer ‚Ausfluss der Seele‘ des Autors dargestellt („le crayon de mon âme“⁷¹). Auf den ersten Blick scheint die Verwendung des epischen Formulariums diesen Intentionen zuwiderzulaufen. Aber ein Autor wie Pontaymeri bemüht sich, gerade die traditionelle Topik und Formelsprache des Epos für die Darstellung des Außergewöhnlichen, Singulären und Unmittelbaren zu funktionalisieren. Diese

70 Pontaymeri (Anm. 65), S. 5.

71 Ebd.

Form epischer Präsentation von Tagesaktualität, die eine Demonstration kleinteiligen Detailwissens zur Handlungswelt integriert, scheint uns über die aktualitäts-epischen Versuche des italienischen Quattrocento hinauszugehen: Es handelt sich bei der französischen Aktualitätsepik seit dem späten fünfzehnten Jahrhundert um eine aus der Kombination heterogener Elemente ‚emergierende‘ Aktualitätsepik ‚journalistischen‘ Gepräges, die historiographisches Interesse an Partikularität beansprucht.⁷²

72 Die Perspektive des französischen sechzehnten Jahrhunderts auf das Gattungsprofil von ‚Historiographie‘ dürfte sich durch die Rezeption der *Historien* des Thukydides mindestens seit deren 1588 erfolgter Neupublikation durch Henri Estienne geschärft haben: Diese Ausgabe enthält in ihren Paratexten unter anderem Zusammenfassungen der bei Thukydides gehaltenen Reden sowie aller acht Bücher; vgl. Marianne Pade: The Renaissance. In: A Handbook on the Reception of Thucydides. Hg. von Christine Lee, Neville Morley. Chichester 2014, S. 26–42 (mit weiterer Literatur), hier S. 35. Estienne dürfte darüber hinaus bereits 1570 die rinascimentale Auffassung der Struktur und Funktion von Reden in Werken der Geschichtsschreibung fundamental beeinflusst haben, als er nämlich eine umfassende Sammlung solcher Reden aus Thukydides, Herodot, Xenophon, Sallust, Livius und anderen publizierte und lateinische Übersetzungen für die griechischen Texte mitlieferte (ebd., S. 36 f.). Zukünftiger Forschung bleibt eine Untersuchung vorbehalten, die nach der Modellfunktion dieser Reden für die französische Aktualitätsepik zu fragen hätte. Vgl. in diesem Zusammenhang aus dem genannten Handbuch zur Thukydides-Rezeption auch den Beitrag von J. Carlos Iglesias-Zoido: The Speeches of Thucydides and the Renaissance Anthologies, S. 43–60.

Ramunė Markevičiūtė, Bernd Roling

Herder und die wilden Gesänge: Die Frage nach der Gattung der Volksdichtung bei Therese von Jacob und Kristijonas Donelaitis

1 Einleitung

Stand wahre Poesie in Kontrast zur Zivilisation und im Konflikt mit der Literatur, die sie hervorbrachte? Brachte sich Poesie gleichsam aus dem Nichts als Gattung zur Erscheinung? Oder war sie, als mögliche Alternative zu einem solchen Selbstverständnis, auf das überkommene Bildungsgut als Referenzraum angewiesen, um sich überhaupt Resonanz zu verschaffen? Wie gelangte sie in den Besitz ihres dichterischen Instrumentariums? In diesem Beitrag soll die theoretische Verortung einer dem ‚Volk‘ verbundenen und von den Kräften der Natur hervorgebrachten Urpoesie für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert anhand von zwei Gelehrten- und Dichterpersönlichkeiten nachvollzogen und problematisiert werden, die bisher kaum oder nur wenig Beachtung gefunden haben. Wichtigster Gewährsmann einer vergleichbaren ‚Naturpoesie‘ war im ausgehenden 18. Jahrhundert, wie allgemein bekannt, Johann Gottfried Herder gewesen, dessen Modell eines ‚Volksgeistes‘, der als letzter Ursprung alle gesellschaftlich-kulturellen Fundamente einer Literatur transzendieren musste, für die Anhänger einer naturentsprungenen Poesie nahezu verbindlichen Charakter annehmen konnte. Ein ‚Volkslied‘, das geborene Produkt einer natürlichen Dichtergabe, musste diesem ‚Volksgeist‘ entsprungen sein.¹ Eine

1 Zu Herders Konzeption des ‚Volksliedes‘ unter vielen Beiträgen z. B. Liina Lukas: „[...] mit Treue, Lust und Liebe“. Einfühlung in das Volkslied. In: Herder on Empathy and Sympathy. Einfühlung und Sympathie im Denken Herders. Hg. von Eva Piirimäe, Liina Lukas, Johannes Schmidt. Leiden 2020, S. 272–296, hier bes. S. 276–284, und Tore Wretö: Folkvisans upptäckare. Receptionsstudier från Montaigne och Schefferus till Herder. Uppsala 1984, S. 67–122, dazu ebenfalls mit Blick auf die baltische Fundierung der herderschen Volksliedforschung Jaan Undusk: Hamanni ja Herderi vaim eesti kirjanduse edendajana: sünekdohhi printsip. In: Keel ja Kirjandus 38/9–11 (1995), S. 577–587, S. 669–679, S. 746–756, Sabine Wienker-Piepho: Herder and the Development of his Volkslied Concept during his Time in Riga. In: Singing the Nations: Herder’s Legacy. Hg. von Dace Bula, Sigrid Rieuwerts. Trier 2008, S. 30–39, Dace Bula: Johans Gotfrids Herders un tautas dzejas interpretācijas Latvijā. In: Herders Rīgā. Hg. von Ilze Ščegoljhina. Riga 2005, S. 12–19, und der klassische Beitrag von Leonid Arbusow: Herder und die Begründung der Volksliedforschung im deutschbaltischen Osten. In: Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestag J. G. Herders. Hg. von Erich Keyser. Kitzingen 1953, S. 129–256.

der letzten leidenschaftlichen und radikalen Befürworterinnen dieser Konzeption war Therese von Jacob (1797–1870) In diesem Beitrag soll rekonstruiert werden, wie Therese von Jacob im Jahre 1840 ihre Theorie einer indigenen Naturpoesie entwickelt und diese Volkspoesie entschlossen von einer ‚Elitendichtung‘, die als Kunstprodukt für sie nur in Opposition zur Natur stehen konnte abgegrenzt hatte.² Wie wird die Gattung des Volksliedes legitimiert und zugleich von allen anderen sekundären Gattungen in ihrer Einzigartigkeit begründet? Unmittelbar an von Jacobs Definition des Volksliedes schloss sich, wie dieser Beitrag ebenfalls zeigen soll, ihre Auseinandersetzung mit der Gestalt Ossians an, dem sie im gleichen Jahr eine längere Studie widmete. Dass der schottische Barde Macphersons gerade *keine* Volkslieder verfasst hatte, wie von Jacob nachzuweisen versucht, musste sich aus von Jacobs besonderer Definition der Gattung Volkslied als natürliches Resultat ergeben, hatte Ossian zugleich aber als Dichterpersönlichkeit vollständig zu diskreditieren.

In einem Schlussteil soll die Problematik, die durch eine Definition von ‚Volksdichtung‘ aufgeworfen wird, daraufhin anhand der Jahreszeitendichtung des preußisch-litauischen Dichters aus dem 18. Jahrhundert Kristijonas Donelaitis beleuchtet werden. Seit dem Einsetzen einer kritischen Rezeption der *Metai* („Jahreszeiten“) wird in der Forschung um die Gattungsbestimmung des Werks gestritten. Hatte deren erster Herausgeber Martin Ludwig Rhesa das Werk im Titel als „ländliches Epos“ bezeichnet,³ so werden in der modernen Forschung unterschiedliche Gattungskzente gesetzt, wenn die *Metai* als Idylle, als elaborierte Fabel, als Groß- oder Lehrgedicht oder als humanistisches, christliches, christlich-ländliches, humanistisch-christliches oder auch nationales Epos verstanden werden.⁴ Tatsächlich fordert der preußisch-litauische Pfarrer und Begründer der li-

2 Als jüngere Definition des ‚Volksliedes‘ mit einem Überblick, der auch Herder einschließt, z. B. Hartmut Braun: Einführung in die musikalische Volkskunde. Darmstadt 1985, S. 4–36, Wolfgang Suppan: Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung. Stuttgart 1978, S. 1–7, und Otto Holzapfel: Mündliche Überlieferung und Literaturwissenschaft. Der Mythos von Volkslied und Volksballade. Münster 2002, dort bes. S. 11–21.

3 Vgl. Axel Ernst Walter: Kristijono Donelaičio *Metai* Europos nacionalinio epo tradicijoje. In: Kristijono Donelaičio reikšmės. Straipsnių rinkinys. Hg. von Mikas Vaicekauskas. Vilnius 2016, S. 47–68, hier S. 63–64. In einem dem Werk vorausgehenden *Vorbericht* behandelt Rhesa die Gattungsfrage eher vorsichtig und spricht von den *Metai* als einer „Mittelgattung zwischen beschreibender und belehrender Poesie im epischen Ton“, weshalb er zur Bezeichnung „didaktisches Epos“ neigt, Ludwig Rhesa: Vorbericht. In: Das Jahr in vier Gesängen, ein ländliches Epos aus dem Litauischen des Christian Donaleitis, genannt Donalitius, in gleichem Versmaß ins Deutsche übertragen von D. L. J. Rhesa. Königsberg 1818, S. V–XXI, hier S. VI–VII.

4 Mikas Vaicekauskas u. a.: Įvadas. In: Kristijonas Donelaitis, Raštai, I tomas, Metai, Dokumentinis ir kritinis leidimas. Hg. von Mikas Vaicekauskas. Vilnius 2015, S. VII–CXXXV, hier S. XXVII.

tauischsprachigen Literatur mit seinem Werk das Gattungskonzept der ‚Volksdichtung‘ heraus und wirft damit Fragen zum Verhältnis von sogenannter Eliten- und Volksposie auf. Um dieser Fragestellung besonders mit Hinblick auf die Rolle des ‚nationalen Dichters‘ weiter auf den Grund zu gehen, sollen den *Metai* hier schließlich Texte aus der Tradition neulateinischer Lehrdichtung an die Seite gestellt werden, die derselben Gattungslinie zuzuordnen sind wie das Werk des Donelaitis, zu diesem jedoch bisher nicht in Bezug gesetzt worden sind.

2 Aus dem Urgrund der Phantasie: Therese von Jacob und die Poetik des Volksliedes

2.1 Von Serbien nach Amerika

Therese Albertine Luise von Jacob-Robinson, die viele ihrer Arbeiten unter dem Akronym Talvj veröffentlichte, gehört zu den Gelehrtenfiguren, die bisher wenig Beachtung erhalten haben.⁵ In Halle an der Saale geboren, doch in Russland aufgewachsen, hatte sie schon früh begonnen, sich für die slawische Literatur zu interessieren, und war ebenfalls schon in jungen Jahren literarisch tätig geworden. Sie hatte Übersetzungen Walter Scotts in Druck gebracht,⁶ dem sie zeit ihres Lebens verbunden blieb, sowie Gedichte und Erzählungen,⁷ bevor sie im Jahre 1825 mit einer Sammlung serbischer Volkslieder, die sie ins Deutsche übertragen hatte, auf sich aufmerksam machte.⁸ Metrisch wiedergegeben und mit einer aus-

⁵ Zu Leben und Werk der Therese von Jacob ist noch immer grundlegend Irma Elizabeth Voigt: *The Life and Works of Therese Robinson (Talvj)*. Illinois 1913, dort zur Biographie S. 26–42. Die Korrespondenz wurde systematisch erschlossen von Friedhilde Krause: *Die Korrespondenz der Therese von Jacob-Robinson (Talvj). Versuch einer Übersicht und Abdruck einiger Briefe*. In: Talvj. Therese Albertine Luise von Jakob-Robinson (1797–1870). *Aus Liebe zu Goethe: Mittlerin der Balkanslawen*. Hg. von Gabriella Schubert, Friedhilde Krause. Weimar 2001, S. 265–315. Die Beiträge dieses Bandes erschienen noch einmal in serbischer Sprache als Vesna Matović (Hg.): *Talvj i srpska knjizevnost i kultura*. Belgrad 2008, dort S. 271–322.

⁶ Walter Scott: *Der schwarze Zwerg*, übersetzt von Talvj. Zwickau 1822, und ders.: *Die Presbyterianer*, übersetzt von Talvj. Zwickau 1823, mit diversen Neuauflagen.

⁷ Talvj: *Drei Erzählungen (Psyche. Ein Taschenbuch für das Jahr 1825)*. Halle 1825. Die frühen Gedichte werden erst später veröffentlicht, dazu dies.: *Gesammelte Novellen, nebst einer Auswahl bisher ungedruckter Gedichte und einer biographischen Einleitung (2 Bde.)*. Leipzig 1874, Bd. 2, S. 471–497.

⁸ Talvj: *Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet (2 Bde.)*. Halle 1825–26, als Vorlage Vuk Stefanović Karadžić: *Mala prostonarodn'a slaveno-serbska pesnarica (2 Bde.)*. Wien 1814–15.

fürdlichen historischen Einleitung versehen, darf diese Anthologie, die auf der serbischen Vorlage von Vuk Stefanović Karadžić aufbaute, als einer der wichtigsten Beiträge zur Vermittlung der slawischen Volksdichtung in diesen ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gelten, deren Bedeutung sich kaum überschätzen lässt.⁹ Herder hatte, wie Talvīj in ihrer Vorrede festhält, die Tradition der Südslawen in seinen ‚Volksliedern‘ weitgehend außer Acht gelassen.¹⁰ Durch die Zeitläufte hindurch war, trotz aller Wirrungen der serbischen Geschichte, in dieser Nation nie ‚der Sinn für das Schöne‘ verlorengegangen, ja waren, wie von Jacob im Jargon der Romantik festhält, „im Kreis der Frauen“, „auf den Lippen der einsamen Reisenden“ immer wieder „leidenschaftliche Empfindungen“ zu Gehör gebracht worden. Bis in die Gegenwart hinein hatte die „abendländische Kultur“ mit ihren „Opernarien“ diese Gesänge des Volkes nicht verdrängen können.¹¹

Talvījs *Serbische Volkslieder* waren auf erhebliches Echo gestoßen. Nicht zuletzt Jacob Grimm, mit dem von Jacob einen sporadischen Briefwechsel pflegte, hatte sich begeistert über ihre Arbeit geäußert¹² In der Wiederauflage der Sammlung, die erst 1853 erfolgt, lässt von Jacob der ersten Vorrede noch eine zweite folgen, die zwei Grundgedanken anklingen lässt, die für ihr ganzes Werk wesentlich sind. Zum ersten standen etablierte Poesie und mit ihr die klassische autonome Dichterpersönlichkeit im beharrlichen Antagonismus zur Volkspoesie. Was sich in der serbischen Volksdichtung als „Urlaute einer ursprünglichen Poesie“ artikuliert hatte, musste notwendig mit dem „literarischen Dichter“, den die „Zivilisation“ hervorgebracht hatte, kollidieren, nicht anders als „Naturlaute“ vom Lärm der „Dampfwagen und Dampfschiffe“ übertönt wurden. Schon deshalb mussten die

⁹ Zu von Jacobs Bedeutung für die Geschichte der Slawistik schon Milan Čurčin: Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur. Wien 1905, S. 130–162, Nikola Pribič: Goethe, Talvīj und das südslawische Volkslied. In: Balkan Studies 10 (1969), S. 135–144, Manfred Jähnichen: Talvījs Übersetzungen serbischer Volkspoesie im Kontext slawischer Volkspoesie—Übertragungen in der deutschen Spätromantik, in: Schubert, Krause (Anm. 5), S. 129–142, Miloš Okuka: Deutsch-serbische Kulturbereihungen im Spiegel des Volksliedes. Talvīj-Therese Albertine Luise von Jacob (1797–1870). Hamburg 2003, S. 93–143, dazu Wolfgang Geier: Südosteuropa-Wahrnehmungen. Reiseberichte, Studien und biographische Skizzen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Wiesbaden 2006, S. 144–149, und Barbara Becker-Cantarino: Therese von Jacob-Robinson – Talvīj (1797–1870). Volkspoesie, Philologie und Kulturvermittlung. In: „Jetzt kommen andre Zeiten angerückt“. Neue Romantikforschung. Hg. von Martina Wernli. Berlin 2022, S. 219–244, hier S. 228–236.

¹⁰ Talvīj: Volkslieder der Serben (Anm. 8), Bd. 1, Vorrede, S. VII–XII.

¹¹ Ebd., Bd. 1, dort der Abriss der Serbischen Geschichte, S. XLIVf.

¹² Der Briefwechsel ist ediert von Reinhold Steig: Der Briefwechsel zwischen Jacob Grimm und Therese von Jacob. In: Preußische Jahrbücher 76 (1894), S. 346–366, dort vor allem der Brief Jacob Grimms vom 14. August 1825, S. 348–351. Das Original des Briefwechsels findet sich als Nachlass Grimm, MS. 1699, in der Staatsbibliothek zu Berlin und lässt sich digital leicht einsehen.

Zeugnisse der Volkspoesie gesammelt werden.¹³ Und zum zweiten, wie die serbische ‚Dodata‘, die Regengöttin, die in Prozessionen durch die Dörfer getragen wurde, illustrieren konnte, verdankte sich der uranfängliche Impuls, dem die Volksdichtung ihre Existenz zuschrieb, der Kombination von Heidentum und Naturerfahrung.¹⁴ Es waren diese ersten und zentralen Empfindungen, die die Sprache der Volkspoesie geformt und die, immer wieder neu kombiniert, ihre durchgehende, ebenso epochen- wie kulturübergreifende Grundlage geschaffen hatten.

Von Jacob sollte im Anschluss an ihre *Serbischen Volkslieder* noch etliche weitere Arbeiten verfassen, nachdem sie 1833 Deutschland verlassen und mit ihrem Mann, dem Theologen Edward Robinson, an die amerikanische Ostküste ausgewandert war. Zu nennen sind hier vor allem eine Übersetzung von John Pickering's Arbeit zu den ‚Indianersprachen‘, die zu den ersten ihrer Art gehört hatte¹⁵ und im Fall von Talvj vor allem ihre gründliche Lektüre Wilhelm von Humboldts unter Beweis stellt,¹⁶ und eine englische Darstellung der *Sprache und Literatur der slawischen Völkerschaften*,¹⁷ die dem amerikanischen Publikum vor allem die Studien von Joseph Dobrovský, Ján Kollar und anderen frühen Slawisten nahebringen wollte.¹⁸ Auch dieses Werk enthielt auf hundert Seiten eine von enormer

¹³ Talvj: Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet (2 Bde.). Leipzig 1853, Bd. 1, Zweite Vorrede, S. XVIIff.

¹⁴ Ebd., Bd. 1, S. XXXVf.

¹⁵ John Pickering: Über die indianischen Sprachen Amerikas, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet. Leipzig 1834, dazu als Grundlage auch für Talvjs Anmerkungsapparat unter anderem David Zeisberger: Grammar of the Language of the Lenni Lenape or Delaware Indians, translated by Peter Stephen du Ponceau. Philadelphia 1827, David Edwards: Observations on the language of the Muhhekaneew Indians. London 1787, Roger Williams: A key into the language of America, or an help to the language of the natives in that part of America called New England. Providence 1827 (zuerst 1643),

¹⁶ Für von Jacob hier vor allem Wilhelm von Humboldt: Über das Entstehen der grammatischen Formen und ihren Einfluß auf die Ideenentwicklung. In: Abhandlungen der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1822/23), S. 401–430, hier bes. S. 405–410, dazu allgemein unter vielen Jürgen Trabant: Hvor relativistiske er Humboldts ‚Weltansichten‘. In: Herder & Humboldt. Språk og kultur. Language and Culture. Hg. von Olav Gundersen. Kristiansand 2000, S. 83–108.

¹⁷ Talvj: Historical view of the languages and literature of the Slavic nations, with a sketch of their popular poetry. New York 1850.

¹⁸ Hier unter anderem als Vorlagen für von Jacob Joseph Dobrovský: Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur. Prag 1792, ders.: Slavin. Beiträge zur Kenntniß der Slavischen Literatur, Sprachkunde und Alterthümer, nach allen Mundarten. Prag 1808, und ders.: Slovanka. zur Kenntniß der alten und neuen slawischen Literatur, der Sprachkunde nach allen Mundarten, der Geschichte und Alterthümer (2 Bde.). Prag 1814–15, oder für die Volkslieder z. B. Ján Kollár: Národné zpiewanky čili pjsně světské Slowáků w Uhrách (2 Bde.). Buda 1834–35.

Sachkenntnis getragene Darstellung der gesamtslawischen Volksdichtung, die wohl als erste Synopse ihrer Art gelten darf.¹⁹ Entsprechend rasch war diese Studie auch ins Deutsche übertragen worden.²⁰ Wie vielseitig die Autorin war, unterstreichen von Jacobs Studien zur amerikanischen Kolonialgeschichte,²¹ aber auch die englischen und deutschen Novellen, Gedichte und Romane²², die sie bis zu ihrem Tod im Jahre 1870 in Hamburg noch veröffentlichen konnte.²³

2.2 Eine globale Poetologie des Volksliedes

Es waren die *Volkslieder der Serben*, die von Jacob veranlasst hatten, eine eigene Poetik des Volksliedes in Angriff zu nehmen,²⁴ den *Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen*, der, wie der Untertitel verrät, auch die ‚außereuropäischen Völkergesellschaften‘ als Gegenstand der Auseinandersetzung miteinschließen sollte.²⁵ Herder sollte auch im Jahre 1840 die zentrale Autorität dieses Vorhabens bleiben. Im Zentrum fand sich für Verfasserin die germanisch-sprachige Dichtung, die Lieder schwedischer, dänischer, deutscher, eng-

¹⁹ Talv: Historical view of the languages and literature of the Slavic nations (Anm. 17), S. 315–404.

²⁰ Talv: Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur, nebst einer Geschichte ihrer Volks-Poesie. Leipzig 1852, dort S. 265–338.

²¹ Talv: Geschichte der Colonisation von Neu-England, von den ersten Niederlassungen daselbst im Jahre 1607 bis zur Einführung der Provinzialverfassung von Massachusetts im Jahre 1692. Leipzig 1847.

²² Zu den Romanen Talvjs Voigt (Anm. 5), S. 123–135, dazu z. B. Martha Kaarsberg-Wallach: Exile and Nation, Body and Gender in the Works of Talv (1797–1870). In: Writing against Boundaries. Nationality, Ethnicity and Gender in the German-speaking Context. Hg. von Barbara Kosta, Helga Kraft. Amsterdam 2003, S. 29–38, oder Dorothea Diver Stuecher: Twice Removed. The Experience of German-American Women Writers in the 19th Century. New York 1990, S. 53–69, Gisela Licht: Ökonomien des Begehrns. Die Strategien der deutsch-amerikanischen Schriftstellerin Therese Albertine Luise von Jakob Robinson auf dem Weg zur Berufsschriftstellerin. In: Ökonomien des Lebens. Zum Wirtschaften der Geschlechter in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Eva Labouvie, Katharina Bunzmann. Münster 2004, S. 241–264, und Becker-Cantarino (Anm. 9), S. 236–244.

²³ Unter anderem Talv: Heloise, or the unrevealed secret. A Tale. New York 1850 (deutsch 1852), dies.: Die Auswanderer. Leipzig 1852, dies.: Fünfzehn Jahre. Ein Sittengemälde aus dem vorigen Jahrhundert. Leipzig 1868. Eine Auswahl findet sich gedruckt als Therese Albertine Luise von Jacob Robinson. Ein Lesebuch. Hg. von Gisela Licht. Halle 2009, dort z. B. die *Heloise* S. 119–148.

²⁴ Zu Talvjs Aufarbeitung des Volksliedes und seiner Gattung Voigt (Anm. 5), S. 81–87, und ebenfalls allenfalls sondierend Rado Pribić: Beiträge zur Folkloristik auf zwei Kontinenten. In: Schubert, Krause (Anm. 5), S. 207–212. Es ist erstaunlich, dass dieses Werk von Jacobs im Unterschied zu den *Serbischen Volksliedern* bisher so gut wie keine Beachtung gefunden hat.

²⁵ Talv: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen, mit einer Übersicht der Lieder aussereuropäischer Völkergesellschaften. Leipzig 1840.

lischer und schottischer Herkunft, die von Jacob zu großem Teil schon aus vorhandenen Kollektionen auswählen konnte, oft auch, ohne sie neu übersetzen oder redigieren zu müssen. Ungewöhnlich ist der durchgehende Rückbezug dieser Texte auf Zeugnisse einer globalen Volksliedproduktion, der für Talvj alle Ethnien miteinschloss und ihr eine Reise durch alle indigenen Überlieferungen bescherte, die für sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts greifbar waren. Überall und unter oft völlig unterschiedlichen Rahmenbedingungen konnte die naturgebundene schöpferische Kraft des Volkes hervorquellen und auf diese Weise einen anthropologischen Vergleichshorizont ermöglichen. Die europäische Perspektive endet für Talvj mit den germanischen Sprachen. Dass von Jacob geplant hatte, auch die Texte und Gesänge anderer europäischer Sprachfamilien zu behandeln, also romanische, keltische oder finno-ugrische Volkspoesie, offenbaren die gelegentlich eingestreuten Hinweise in ihrem Werk. Ein zweiter Band war anvisiert. Jacob Grimm selbst hatte von Jacob in einem Brief auf das *Kalevala* und die Arbeiten Elias Lönnrots hingewiesen und ihr für ihre Beschäftigung mit dem Volkslied die Auseinandersetzung mit der finnischen Sprache nahegelegt.²⁶ Der Umzug nach Amerika dürfte die Fertigstellung weiterer Studien verhindert haben.

Volkslieder und Volksdichtung wachse aus der Kraft des Volkes und sei, wie von Jacob nahezu durchgehend wiederholt, Resultat der kreativen Energie der Natur. Ihr gegenüber verorte sich, so die beharrlich repitierte These des Werkes, die volks- und schichtenübergreifende ‚Kunst‘, die von individuellen Dichtern verfasste Poesie, die auf klassische Referenzen als Geltungskapital zurückgriff und ihr Repertoire nicht der Natur verdankte, sondern etablierten, zumeist nationenübergreifenden Gattungstypologien. Mit der Volkspoesie konnte diese Elitenpoesie, wie Talvj fortfährt, im Austausch stehen, beide konnten sich dabei durchaus beeinflussen. Segmente der einen drangen zur anderen empor, sanken aber auch zu ihrem Gegenüber herab und wurden popularisiert. Zu einem erheblichen Teil aber mussten Volks- und Elitendichtung in einem Konkurrenzverhältnis zueinanderstehen. Es war, wie Talvj glaubt, die Übernahme von simplifizierter Standarddichtung, die dafür sorgte, dass die autonome Volksliedproduktion zum Versiegen gebracht wurde. Immer gelte es beim Blick auf das Volkslied auch, wie von Jacob durchgehend deutlich macht, der Rolle der Musik, des Rhythmus und des Gesangs Beachtung zu schenken, in denen sich die Affekte, die das Volkslied geformt hatten, noch einmal gesondert Ausdruck verleihen konnten. Je nach Ethnie und Kulturzusammenhang bewahre der blütentreibende Humus eines Volkes dabei seine Kraft und könne sich in manchen Ethnien durch die Musik verstärken, in anderen Fällen je-

²⁶ Steig (Anm. 12), dort der Brief Grimms vom 27. 4. 1840, S. 363–365. Grimm legt ihr dazu auch die Lektüre der altfranzösischen Literatur nahe.

doch auch nur wenig von ihr profitieren. Mochte die Quelle des Volksliedes in Deutschland mit dem 17. Jahrhundert endgültig vertrocknet sein, so in Schottland, wie sich zeigen wird, vielleicht erst im frühen 19. Jahrhundert, während die Volkspoesie in Serbien bis in die Gegenwart spürbar war.

Mit ihrem vergleichenden Zugriff lieferte von Jacob zunächst für Europa eine Enzyklopädie des Volksliedes, die ebenso Materialsammlung sein wollte, wie sie ihre Rahmenfigur, den Antagonismus von Volks- und Elitenpoesie, beweisen und mit einer Fülle von Beispielen illustrieren sollte. Eine Vorauswahl an Texten hatte sich bereits in den von Herder zuerst 1778 und 1779 edierten *Volksliedern* befunden, nicht zuletzt auch mit Blick auf die nordischen Stoffe.²⁷ Dazu war für die globale Perspektive, die von Jacob einnehmen wollte, die *Halle der Völker*, die der unermüdliche Sammler Oskar Ludwig Bernhard Wolff kurz vorher verkaufsfördernd,²⁸ doch unkommentiert zusammengetragen hatte,²⁹ sicher eine große Hilfe gewesen. Bei weitem nicht nur als Nebenprodukt der Sammlung entstand auf diese Weise von Seiten Talvjs die erste Theorie des Volksliedes, die für sich in Anspruch nehmen konnte, eine weltumspannende Theorie zu sein. Dass diese Synopse indigener Traditionen zugleich von Stereotypen und Klischees getragen war, sowohl mit Blick auf ihre transkontinentalen Aspekte wie auch auf Europa selbst, muss nicht weiter verwundern. Auch Therese von Jacob war ein Kind ihrer Zeit. Auch wenn von Talvjs Kollektion selbst wieder von Verfassern diverser

²⁷ Johann Gottfried Herder: *Volkslieder* (2 Bde.). Leipzig 1778–79, dort vor allem Bd. 1, Zweytes Buch, Nr. 14–17, S. 152–176, Bd. 2, Drittes Buch, Nr. 1–6, S. 183–212, in der neuen Ausgabe ders.: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*. Hg. von Ulrich Gaier (Werke 3). Frankfurt 1990, Zweites Buch, Nr. 14–17, S. 140–152, und Kommentar, S. 1018–1023, und Drittes Buch, Nr. 1–6, S. 350–369, und Kommentar, S. 1153–1166.

²⁸ Wolff gehört zu den Figuren, die heute fast völlig vergessen sind. Zu seinen Sammelausgaben z. B. Marion Steffen: *Der Improvisor als Anthologist. Zu Leben und Werk Oscar Ludwig Bernhard Wolffs (1799–1851)*. In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Helga Eßmann. Berlin 1996, S. 450–470. Komplett ignoriert wird von Talvj der epigonale Johann Braun: *Die Volksharfe. Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen*. Stuttgart 1838.

²⁹ Oskar Ludwig Bernhard Wolff: *Halle der Völker. Sammlung vorzüglichster Volkslieder der bekanntesten Nationen, größtentheils zum ersten Male* (2 Bde.). Frankfurt 1837, dort zu Skandinavien Bd. 2, S. 69–98, und ders.: *Proben altholländischer Volkslieder*. Mit einem Anhange altschwedischer, englischer, schottischer, italienischer, madecassischer, brasiliianischer und altdeutscher Volkslieder. Greiz 1832, dort zu Skandinavien S. 113–123, S. 128–140, S. 147–173. Der Vielschreiber Wolff sorgte auch für eine Sammlung altfranzösischer Texte, als ders.: *Altfranzösische Volkslieder, gesammelt, mit sprach- und sacherklärenden Anmerkungen versehen*. Leipzig 1831, und vorher schon für eine Sammlung vergleichbarer italienischer Texte.

Nachfolgewerke ausgeschlachtet wurde,³⁰ blieb dieser Versuch einer vergleichenden Völkerpsychologie im Geiste Herders, vielleicht auch, weil er sich zeitlich schon so weit von seinen romantischen Ursprüngen entfernt hatte, weitgehend ohne besonderes Echo.

2.3 Die Phantasie und Herders Sprache der Natur

Von Jacob stellt ihrer Topographie des globalen Volksliedes zunächst die entsprechende Theorie voran. Dass sie selbst keine Feldstudien betreiben konnte, lag für sie auf der Hand. Dennoch wollte auch das schon „gefundene Gold in gangbare Münze“ geprägt werden, um es den „Gebildeten“, wie sie betont, wieder ins Gedächtnis zu rufen.³¹ Was war die allgemein-menschliche Quelle der Volksdichtung? Von Jacob beantwortet diese Frage mit Herder als dem großen Herausgeber der *Volkslieder*, aber beruft sich auch auf Johann Hamann. In der Zivilisationsgeschichte verorte sich die „Materie“ in der Entwicklung des Menschen lange vor der Schrift und die „Hieroglyphe“ vor dem Buchstaben.³² Poesie in ihrer konkreten Metaphorik müsse daher die natürliche Sprache des Menschen sein, denn das Bild sei älter als der Begriff. Am Anfang der Sprache habe die sinnliche Nachahmung der Natur gestanden, eine oft kindliche, onomatopoetische Wiedergabe der Mannigfaltigkeit der Welt. Erst auf einer zweiten Stufe habe sich dann die „objektive Dichtkunst“ eingestellt, die den subjektiven Weltzugriff hinter sich gelassen habe und mit Begriffen operierte. „Primitive Poesie“ bleibe in ihrem Charakter subjektiv. Zu dieser elementaren Voraussetzung geselle sich die Musik als bestimmendes Moment. Ohne rhythmisches Heben und Senken und einem Rezitativ, das mit der Kindersprache Gemeinsamkeiten hatte, seien die ersten Formen von Dichtung in ihrer Genese nicht denkbar gewesen. „Singen und Sprechen“ fielen zusammen, wie Herder es für die „Morgenröte der menschlichen Poesie“ formuliert.³³ Der Rhythmus

³⁰ Als Beispiel wiederum Oskar Ludwig Bernhard Wolff: Hausschatz der Volkspoesie. Sammlung der vorzüglichsten und eigenthümlichsten Volkslieder aller Länder und Zeiten in metrischen deutschen Übertragungen. Leipzig 1850, dort aus Talvj die ‚asiatischen Völkerschaften‘, S. 68–72.

³¹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), Vorwort, S. VII–X.

³² Zum Konzept der ‚Hieroglyphe‘ bei Herder im Detail Annette Graczyk: Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik. Berlin 2015, S. 71–113.

³³ Zu Herders Poetik und Hermeneutik, deren diverse Aspekte für Talvj durchgehend vorausgesetzt werden sollten, unter vielen möglichen Perspektiven z. B. Christian Helmreich: Herders Lyrik. Über die Möglichkeit von Poesie im prosaischen Zeitalter. In: Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte. Hg. von Elisabeth Décultot, Gerhard Lauer. Heidelberg 2013, S. 141–159, Patricia Rehm: Herder et les Lumières. Essai de biographie intellectuelle. Hildesheim 2007, S. 151–161, Valerio Verra: Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder. Pisa

diene der Memorierbarkeit ebenso wie der Reim; Wissenstransfer habe so zu Beginn allein mit Hilfe von Dichtung stattgefunden, so von Jacob, wie man bei den Druiden, aber auch den Gesängen Odins leicht erkennen könne.³⁴

Natürlich ließ sich, was möglichen Anfangsgründe der Poesie betraf, die Perspektive noch weiter schärfen. Mit welcher Form der Dichtung hatte die Volkspoesie begonnen? Auf den ersten Blick schien es vor allem epische Dichtung gewesen zu sein, so von Jacob, die sich als älteste Poesie der Menschheit erhalten habe, Homer, Hesiod, die poetischen Passagen der Bücher Mose, aber auch das *Mahabharata* oder das *Ramayana*. Auch ein Volkslied-Sammler wie der Schotte Robert Jamieson hatte behauptet, die Ballade, also die sich episch ausfaltende subjektive Wiedergabe einer oft historischen Begebenheit, habe den Anfang dichterischer Praxis gemacht. Von Jacob sieht es anders. Auch wenn die schriftliche Überlieferung hier später einsetzte, dokumentierten schon die Zauberkraft des Orpheus oder Valmikis Legende vom trauernden Mädchen, das vom Vogelsang inspiriert die ersten Verse über ihrem toten Bräutigam hervorgestoßen hatte, dass die Lyrik als Archetyp der Poesie zu begreifen sei. Epik setze als Bedingung ihres Entstehens ein lineares Zeitempfinden voraus, die abstrahierende Fähigkeit, Zukunft und Vergangenheit zu einer Einheit zusammenzufügen. Lyrik sei nur auf die Fülle der Variationen des Augenblicks angewiesen, sie spiegle den Gefühlsreichtum des Jetzt. Epik gehe also, wie von Jacob unterstreicht, notwendig einen Schritt weiter und verflechte das Elementaralphabet an emotionalen Eindrücken und sinnlichen Bildern, das ihr die Lyrik bereitgestellt habe, zu größeren erzählrischen Komplexen. Nahm man, so von Jacob, die Gesänge der Völkerschaften der polynesischen Gesellschaftsinseln, wie sie William Ellis oder Adalbert Chamisso beschrieben hatten, zum Vorbild, so mochte Genese der Poesie tatsächlich in vergleichbarer Weise vonstatten gegangen sein.³⁵

2006, S. 119–196, Kristin Gjesdal: Herder's Hermeneutics. History, Poetry, Enlightenment. Cambridge 2017, S. 43–72, Rüdiger Singer: „Nachgesang“. Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian, der Popular Ballad und der frühen Kunstballade. Würzburg 2006, S. 96–212, zur Metapherntheorie Herders außerdem ausführlich Vanessa Albus: Weltbild und Metapher. Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert. Würzburg 2001, S. 288–400.

³⁴ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), Einleitung, S. 1–5, dazu für Talvj vor allem Johann Gottfried Herder: Fragmente zur deutschen Literatur. Hg. von Christian Gottlob Heyne (2 Bde.). Stuttgart 1827, Bd. 1, S. 150–158, in der kritischen Ausgabe ders.: Frühe Schriften 1764–1772. Hg. von Ulrich Gaier (Werke 1). Frankfurt 1984, Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste Sammlung. Zweite völlig umgearbeitete Ausgabe 1768, S. 609–615.

³⁵ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), Einleitung, S. 5–8, hier für Talvj mit Blick auf den scheinbaren Vorrang der ‚epischen Ballade‘ Robert Jamieson: Illustrations of Northers Antiquities, from the Earlier Teutonic and Scandinavian Romances, being an Abstract of the Book of Heroes, and Nibelungen Lay. Edinburgh 1814, S. 237–239, zu den

Zumindest einige allgemeine Merkmale der Volkspoesie konnte Talv̄ zu Beginn festhalten. Die Volkspoesie sei in ihren Inhalten nicht an einzelne Nationalitäten und Räume gebunden, sondern fuße in der Natur und dem kollektiven Seelenhaushalt einer Ethnie. Zugleich sei die Volkspoesie, wie von Jacob betont, nicht zwangsläufig im Volk populär, denn sie konnte in Vergessenheit geraten, während viele im Volk verbreiteten Gesänge und Texte nicht von diesem selbst stammen mussten. Dazu hatte sich der Sammler von Volksliedern vom einzelnen Text zu lösen. Auch wenn Volkslieder durch ihre Weitergabe Kodifizierungsprozessen unterworfen waren, so von Jacob, war es nicht das konkrete Lied oder die einzelne Sage, das über das Lied als Gattung Auskunft gab, sondern der Verbund an ähnlich gelagerten Liedern, die sich durch gemeinsame Motive und formale Merkmale zu Gruppen bündeln ließen. Unter dem Wust moderner Überformungen oder neuer dichterischer Adaptationen könne sich noch immer das alte Volkslied verbergen. Angesichts der recht rigiden Definition, die für die Volkspoesie eine emotionale Unmittelbarkeit einforderte und die ästhetische Aufrüstung mit Bildungsgut ausschloss, müsse an die bisherigen Volkslied-Sammlungen ein kritischer Maßstab angelegt werden, der viele der Lieder, so von Jacob, die in diesen Sammlungen erschienen waren, als Volkslieder diskreditiere. Weder durfte ein lateinischer Text in einer deutschen Sammlung seinen Platz behaupten, noch hatten die langen „chronikalischen Reime“, die sich in vielen Anthologien fanden und die man nie im Volk gesungen oder rezitiert hatte, dort eine Berechtigung.³⁶ Auch deshalb waren die Kollektionen, die von Wolff, Friedrich Leonhard von Solttau, Friedrich Carl von Erlach, aber auch von Clemens Brentano oder Herder selbst zusammengestellt worden waren, einer Prüfung zu unterwerfen. Weitete man den Herkunftsraum, ergab sich ein ähnliches Bild. In seine *Halle der Völker* hatte Wolff auch Zeugnisse der Sanskrit-Literatur und des klassischen Arabisch aufgenommen.³⁷ Auch diese Verse aber konnten laut Talv̄ schon der Definition

,Anfangsgründen‘ der Poesie in der Südsee Aldalbert von Chamisso: Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungs-Reise, unternommen in den Jahren 1815–1818. Weimar 1821, S. 152, dazu Willibald Alexis: Über Balladenpoesie. In: Hermes. Ein kritisches Jahrbuch 21 (1824), S. 1–113, hier S. 3–11.

³⁶ Herder hatte in seinen *Volksliedern* auch einen Auszug aus Catull gedruckt, dazu ders.: Volkslieder (Anm. 27), Bd. 2, Drittes Buch, Nr. 13, S. 248–253, in der kritischen Ausgabe ders.: Volkslieder (Anm. 27), Drittes Buch, Nr. 13, S. 390–393, und Kommentar, S. 1177–1179, dazu auch Catull: Carmina. Hg. von Henry Bardon. Stuttgart 1973, 62. Auch Sappho oder ein mittellateinischer Poet wie Walter Map hatten bei Herder ihren Platz gefunden.

³⁷ Wolff: Halle der Völker (Anm. 29), dort aus dem Sanskrit z. B. der *Hammer der Thorheit*, S. 102–105, genommen aus William Jones: A Dissertation on the Orthography of Asiatick Words in Roman Letters. In: Asiatick Researches 1 (1806), S. 1–56, dort Text in Devanagari, Umschrift und englischer Übersetzung, S. 32–40.

nach nicht unter den Oberbegriff des Volksliedes fallen, ebenso wenig wie die klassische antike Literatur. Mehr noch, ihr Einfluss habe die eingeborene Kraft des Volkslieds nur schwächen können. Lauschen musste der Forscher, so von Jacob, dem „Echo der Vorzeit“, einem Echo, das aus dem „Urgrund des Volkes“ hervordrang und „Bewußtlosigkeit“ voraussetzte.³⁸

2.4 Eine Weltkarte des Volksliedes

Bevor sich von Jacob den germanischen Idiomen zuwendet, gilt es zunächst, die versprochene Globalgeschichte zu schreiben. Aufbauend auf Herder und Wolff unternimmt Talvj eine Ethnographie des Volksliedes, die zwar noch einer romantischen Weltsicht verpflichtet ist, doch zugleich alle verfügbaren Reise- und Missionsberichte sichtet, um neues Material zu gewinnen. Immer fragt sie dabei auch nach der Musik, der affektiven Ursprache des Menschen; zugleich müssen für sie beharrlich die indigene, dem Volk zuzuschreibende Produktivkraft, und deren kulturelle Überformung durch ‚Kunstpoesie‘ und externe Ästhetiken getrennt voneinander betrachtet werden. Schon für Indien fällt die Ausbeute an echten Volksliedern daher, wie von Jacob festhält, spärlicher aus, als man es vielleicht erwarten könnte, natürlich auch, weil der aktuelle Wissensstand noch überschaubar war. Bei keinem Zeugnis der Sanskrit-, Pali- oder Pahlavi-Literatur oder anderer Gelehrten sprachen könne es sich um ein Volkslied handeln. Keine Textproben lagen auf der anderen Seite für Weber- oder Schifferlieder vor, obwohl sie im Hindi, Marathi, Panjabi oder Telugu existieren mussten. Waren die Lieder, die das Liebesspiel Krishnas mit den Hirtinnen besangen, nicht auch im Volk vorge tragen worden? Zumindest im Gujarati sei man inzwischen einzelner Lieder habhaft geworden.³⁹ Die eigentliche autonome Volkspoesie finde sich eher, wie Talvj glaubt, in den Weiten der asiatischen Steppen, also dort, wo die Stadtkulturen noch keine dominante Rolle spielen konnten. Die chinesische Poesie habe sich be-

38 Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), Einleitung, S. 8–12.

39 Ebd., S. 15–19, dazu für Talvj zum Verhältnis von Sanskrit und ‚Volkssprache‘ in Indien Henry Thomas Colebrooke: On the Sanscrit and Pracrit Languages. In: Asiatick Researches 7 (1803), S. 199–231, zu Kostproben des indischen ‚Volksgesangs‘ Marianne Young: Cutch, or Random Sketches, taking during a residence in one of the Northern provinces of India, interspersed with Legends and Traditions. London 1839, S. 192–203, ebd. auf S. 196 der von Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 36 f. abgedruckte Text als Vorlage. Dazu legt Talvj ebd., S. 35 f. noch zwei *Schifferlieder* vor, die überliefert sind bei Alexander Burnes: Travels into Bokhara, being an Account of a Journey from India to Cabool, Tartary and Persia (3 Bde.). London 1834, Bd. 3, Hindi und englisch, S. 54.

reits als Elite-Dichtung erwiesen und das Volkstümliche, so spekuliert von Jacob, allenfalls dem Theater überlassen, auch wenn Reisende in den letzten Dekaden einzelne Zeugnisse zutage gefördert hätten.⁴⁰ Von Jacob präsentiert die *Klage einer chinesischen Prinzessin* und eine chinesische *Romanze*, zwei Texte mit erheblicher Vorgeschiede, von denen der zweite auch von Wolff schon gedruckt worden war.⁴¹ Dass es sich bei Rustavelis *Mann mit dem Pantherfell* um Eliten-dichtung gehandelt hatte, stehe außer Zweifel, ebenso wie bei den persischen Großenpen, auch wenn Verfasser wie Al-Firdusi, so von Jacob, vielleicht auf lokale Sängertraditionen zurückgegriffen hatten.⁴²

Ein anderes Bild boten die agrarisch oder nomadisch geprägten Völkerschaften Afghanistans oder der Mongolei. Die afghanischen Hirten und Bauern, so hatte Lord Elphinstone gezeigt, verfügten noch immer über eine reiche mündliche Tradition, die sich unmittelbar aus ihrer Lebenswirklichkeit befeuerte und die Liebe als zentrales Thema hatte.⁴³ Mehr als ein Karawanenlied, das Arthur Connolly 1834 aufgezeichnet hatte, kann Talvj dennoch nicht vorweisen, dazu aber noch ein armenisches Liebeslied, das ihr ein Reisender in Tartu aus dem Gedächtnis vorgetragen hat.⁴⁴ Farbenfroh mussten die mündlichen Liedtraditionen der Mongolen, Burjaten und Kalmücken sein, denn wie bei den Afghanen sei ihr Brauchtum noch eng an den Kreislauf der Natur gebunden gewesen. Leider bestand, wie Talvj etwas

⁴⁰ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 19–22, dazu für von Jacob z. B. Egor Timkovskij: Reise nach China durch die Mongolei, übersetzt von Johann Adolph Schmidt (4 Bde.). Wien 1826, Bd. 2, S. 318–321, und John Barrow: Reise durch China von Peking nach Canton, im Gefolge der Großbritannischen Gesellschaft in den Jahren 1793 und 1794. Übersetzt von Johann Christian Hüttner (2 Bde.). Weimar 1804–05, Bd. 1, S. 261–270.

⁴¹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 37–40, als Vorlage der *Prinzessinnen-Klage* Carl Ritter: Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen oder Allgemeine vergleichende Geographie als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physicalischen und historischen Wissenschaften: Siebenter Theil. Drittes Buch. West-Asien. Berlin 1834, S. 617, übersetzt nach russischer Vorlage, zur *Romanze* schon deutsch Wolff: Halle der Völker (Anm. 29), S. 99–102, übersetzt nach der französischen Fassung von Stanislas Julien: Romance de Mou-Lan. In: Revue de Paris 37 (1832), S. 193–195.

⁴² Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 22–24, dazu für Talvj zur georgischen Dichtung Georges Brosset: Recherches sur la poésie géorgienne. In: Nouveau Journal Asiatique 5 (1830), S. 257–284, zu Al-Firdusi William Ouseley: Travels in Various Countries of the East, more particularly Persia (3 Bde.). London 1918–23, Bd. 2, Appendix 12, S. 504–527.

⁴³ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 24–26, dazu für Talvj Mountstuart Elphinstone: An Account of the Kingdom of Caubul and its dependencies in Persia, Tartary and India (2 Bde.). London 1819, Bd. 2, S. 139 f.

⁴⁴ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 41 f., dazu Arthur Connolly: Journey to the North of India, overland from England, through Russia, Persia, and Affghaunistaun (2 Bde.). London 1834, Bd. 2, dort englisch, ohne Original, S. 208.

desillusioniert konstatiert, die Mehrzahl der Gesänge der altaischen Völkerschaften aus Huldigungen an ihre Kriegsherren und Eulogien auf ihre Pferde, Gedichte, die „keinen Funken Poesie“ enthielten.⁴⁵ Bei den abgedruckten Stücken handelte es sich dementsprechend um Kriegs- und Trinklieder,⁴⁶ lediglich von Seiten der Kalmücken ließ sich dank Peter Simon Pallas ein Liebeslied beisteuern.⁴⁷ Im arabischen Raum bestätigte sich, wenn auch mit anderer Gewichtung, die generische Antinomie, die für Talvj so wichtig war. Unterhalb der literarischen Dichtung der hocharabischen Tradition und Poeten wie Al-Mutanabbi lokalisierte sich eine lebendige Volkspoesie, eine dichterische Improvisationsgabe selbst des „einfachen Mannes im Beduinenzelt“, die die Poeten Europas, mochte der „Geist der Poesie“ auch gen Westen gewandert sein, in der Praxis weit in den Schatten stelle.⁴⁸ „Emotional aufrüttelnd“, situativ variiert und in metrischer Perfektion sei im Volk gesungen worden, und seine Schaffenskraft schien ungebrochen, wie von Jacob an diversen Beispielen zeigen kann. Einer ‚Hodjeini‘, einer ‚Serenade‘, die sich in Burckhardts Arabien-Reisebericht finden lässt, kann von Jacob eine gewisse „Galanterie“ nicht absprechen.⁴⁹ Über bemerkenswerte Gedichte schienen schließlich auch die Turkmenen, Kirgisen und Baschkiren zu verfügen, doch sei man hier, wie von Jacob notiert, über die Anfangsgründe einer Sichtung noch nicht hinausge-

⁴⁵ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 26–29, dazu für von Jacob der schon genannte Timkovskij (Anm. 40), Bd. 1, S. 261 f., und Peter Simon Pallas: Sammlungen historischer Nachrichten über die Mongolischen Völkerschaften (2 Bde.). St. Petersburg 1776–79, Bd. 1, S. 152 f., S. 172.

⁴⁶ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 42–49, genommen aus Sagang Sečen: Geschichte der Ost-Mongolen und ihres Fürstenhauses. Übersetzt von Isaak Jacob Schmidt. St. Petersburg 1827, S. 93, S. 107 f., dort auch das mongolische Original in uigurischer Schrift, und ergänzend Hans Conon von der Gabelentz: Über die mongolische Poesie. In: Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 1 (1837), S. 20–32. Die übrigen Lieder stammen aus Timkovskij (Anm. 40).

⁴⁷ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 49–52, dazu Pallas (Anm. 45), Bd. 1, S. 153–157, dort der erste Gesang, S. 153 f., auch mit dem kalmückischen Original in Transkription.

⁴⁸ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 29–32, dazu für von Jacob Johann Ludwig Burckhardt: Travels in Arabia, comprehending an Account of those Territories in Hedjaz which the Mohammedans regard as Sacred (2 Bde.). London 1829, Bd. 1, S. 398–402, und zu Al-Mutanabbi Johann Gottfried Ludwig Kosegarten: Motenebbi, der größte arabische Dichter, zum ersten Mal ganz übersetzt von Joseph von Hammer. In: Hermes. Ein kritisches Jahrbuch 21 (1823), S. 1–62.

⁴⁹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 53 f., genommen aus Johann Ludwig Burckhardt: Notes on the Bedouins and Wahabys, collected during his Travels in the East (2 Bde.). London 1830–31, Bd. 1, S. 43–50, mit den arabischen Originalen.

kommen.⁵⁰ Ein erstes, bisher nur in russischer Übersetzung vorliegendes Großgedicht der Baschkiren lasse zumindest erahnen, dass man es mit einem poetisch-sensiblen Volk zu tun habe.⁵¹

Frei von der Gefahr, mit importiertem Bildungsgut überwuchert zu sein, präsentiert sich für Talvj die Volkspoesie der Malaien und Polynesier. Sie könne auch deshalb in ihrem Wesen als Volksdichtung gelten, weil sie zwar Motive der Sanskrit-Tradition enthalte, doch diese Motive, wie von Jacob behauptet, in ihrer Verwendung so äußerlich und oberflächlich blieben, dass sie die Substanz der indigenen Tradition nicht gefährdeten. Talvj stützt sich auf Reiseberichte, die wie John Crawfords *History of the Indian Archipelago* erst wenige Jahre alt waren.⁵² Die Dichtung der Polynesier und Malaien sei, so von Jacob, „selten mit feuriger Einbildungskraft versehen“, gewinne aber ihre Kraft durch den Wohlklang und die Harmonie des Vortrags. Immer wieder seien gerade den javanesischen Sängern „innige Liebeslieder“ gelungen. Auch die Gesänge der Malaien, die mit „mehr poetischem Gepräge“ versehen gewesen seien, seien „voll von Liebe“⁵³ Gleiches habe sicher auch, so die Vermutung unserer Autorin, von den Einwohnern der Philippinen gegolten, deren reiche Überlieferungen, man denke an Texte in Tagalog, wie sie auf Luzon verbreitet waren, in weiten Teilen von den Missionaren vernichtet worden waren. Noch weniger, so konstatiert von Jacob, wisse man von den weiteren austronesischen Völ-

⁵⁰ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 32–34, Textbeispiele S. 54–56, aus Burnes (Anm. 39), Bd. 2, S. 59, S. 115 f., englisch ohne turkmenische oder kurdische Originalfassung, dazu zur Praxis des Gesangs bei den Turkmenen John Malcolm: Sketches of Persia from the Journals of a Traveller in the East (2 Bde.). London 1827, Bd. 2, S. 16 f.

⁵¹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 34, dazu in der Übersetzung von Timofei Beliaev: Kuz-Kurpiach', bashkirskaia povest', pisannaya na bashkirkom iazyke odnim kuraichem i perevedennaia na rossiiskii v dolinakh gor Rifeiskikh 1809 goda. Kazan 1812, in Auszügen in russischer Übersetzung und mit russischer Paraphrase.

⁵² Allgemein zu John Crawfords ethnographischen Arbeiten, die für Jahrzehnte unersetztlich blieben, Gareth Knapman: Race and British Colonialism in Southeast Asia, 1770–1870. John Crawford and the Politics of Equality. New York 2017, S. 42–124.

⁵³ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 57–62, dazu für von Jacob John Crawfurd: History of the Indian Archipelago, containing an Account of the Manners, Art, Languages, Religions, Institutions, and Commerce of its Inhabitants (3 Bde.). Edinburgh 1820, Bd. 1, S. 126–131, und William Marsden: The History of Sumatra, containing an account of the government, laws, customs, and manners of the native inhabitants, with a description of the natural productions, and a relation of the ancient political state of that island. London 1783, S. 161 f.

kern, auch wenn Missionare wie Dunmore Lang hier ebenfalls erste Zeugnisse von Poesie ausfindig gemacht hatten.⁵⁴

Die Epoche der Glorifizierung der Südsee sollte zwar ihr Ende gefunden haben, so von Jacob, doch wusste man durch jüngere Reisen nun auch, dass die Gesellschafts- und Sandwich-Inseln reich an Volksliedern waren, die in diesem Teil der Welt zugleich auch die Weitergabe des historischen Wissens garantierten. Ihre Totengesänge, die William Ellis aufgezeichnet hatte, seien von einer elegisch-lyrischen Schönheit, die es, so Talvj, mit den Gesängen der Serben aufnehmen konnte.⁵⁵ Von Jacob präsentiert ein von Crawfurd protokolliertes Lied aus Java, das mit einer sehr expliziten Beschreibung des weiblichen Körpers aufwartet, dazu einen weiteren Gesang der Macassen aus Celebes und der Bugis, die sie aus Crawfurds Englisch ins Deutsche überträgt. Auch diese Texte, deren Aufführungspraxis sich nur ahnen lässt, scheinen sich elegant in ihre Grundannahme einer emotionalen Ursprache einzufügen.⁵⁶ Trivialer würden vor diesem Hintergrund die polynesischen Lieder wirken, die der Kriegsvorbereitung dienten, doch sei hier auffällig, wie von Jacob notiert, wie sehr ihre Bildsprache in jedem Detail der sinnlichen Erfahrungswirklichkeit des überwältigenden pazifischen Ozeans entnommen war.⁵⁷ Eher kurioser Natur und, wenn man der Logik der Verfasserin folgen würde, auch kontraintuitiv mutet die Hinzufügung einiger der *Chansons madécasses* an, die Évariste Parny 1787 zum

⁵⁴ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 62–64, dazu für von Jacob Jan Leyden: On the Languages and Literature of the Indo-Chinese Nations. In: Asiatick Researches 10 (1898), S. 158–289, dort mit einer kurzen Kostprobe aus dem Tagalog S. 213–215, genommen wiederum aus Gaspar de San Agustín: Compendio de la arte de la lengua Tagala. Sampaloc 1787, S. 170–184, und John Dunmore Lang: View of the Origin and Migrations of the Polynesian Nation, demonstrating Their Ancient Discovery and Progressive Settlement of the Continent of America. London 1834, S. 247.

⁵⁵ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 64–67, dazu William Ellis: Polynesian Researches, during a Residence of Nearly Eight Years in the Society and Sandwich Islands (4 Bde.). London 1833, Bd. 4, S. 342–344.

⁵⁶ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 67–73, dazu Crawfurd (Anm. 53), Bd. 2, der javanensische Gesang S. 22–24, dort das Original mit englischer Übersetzung, und ein Lied der Macassen in englischer Sprache S. 62 f., Leyden (Anm. 54), S. 181–184, dort die Originale mit englischer Übersetzung, und Thomas Stamford Raffles: The History of Java (2 Bde.). London 1817, Bd. 1, S. 447–458, dort eine ganze Serie von Originalen mit englischer Übersetzung.

⁵⁷ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 74 f., dazu Ellis (Anm. 55), Bd. 1, S. 200–202, dort der vollständige Gesang in englischer Sprache, und Alexis (Anm. 35), dort der schon übersetzte Gesang aus den Carolinen S. 6.

ersten Mal zum Druck gebracht hatte.⁵⁸ Schon Herder und nach ihm Wolff hatten ihnen Aufmerksamkeit geschenkt, doch stammten sie von Parny selbst.⁵⁹ Es hatte sich zudem um für diese Zeit nahezu avantgardistische Prosa-Gedichte gehandelt. Dass in ihrem Fall keine autochthonen Stimmen der madegassischen Eingeborenen vorlagen, ahnt auch von Jacob. Dennoch wiesen sie gerade die Eigenschaften auf, die Talvj einforderte; sie drückten unmittelbare Naturerfahrung aus und transformierten diese Naturerfahrung in Metaphorik, um nicht minder elementare Gegenstände zu verhandeln wie die Schönheit des Weltganzen und ihre göttlichen Urheber, die Liebe und im Fall von Parny dazu noch die Übergriffigkeit des Kolonialismus, der die indigene Bevölkerung versklavt und ihrer Würde beraubt hatte.⁶⁰ „Misstraute den Weißen, Küstenbewohner“, „Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage“ war die Schlussfolgerung, die der Kreole Parny aus Réunion gezogen hatte.⁶¹ Vor Ort unter der madegassischen Bevölkerung war der Dichter nie gewesen, auch wenn er vielleicht auf der Île Bourbon den einen oder anderen Vertreter getroffen haben könnte.

Auf dem afrikanischen Kontinent, so die Behauptung Talvjs, sei die Allianz zwischen Urpoesie und Musik als ihrem organischen Korrelativ noch enger als auf den übrigen Kontinenten gewesen. Die Musik Afrikas, die von Jacob vor allem aus der Lektüre der Beschreibungen Mungo Parks und Hugh Clappertons geläufig war, die das Gebiet des Nigers bereist hatten, sei im besten Sinne „glücklich“ zu nennen. Die Mandingo Parks verfügten über eine Harfe mit 18 Saiten, deren

⁵⁸ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 75–80, genommen aus Évariste Parny: Chansons madécasses, traduites en françois, suivies de poésies fugitives. London 1787.

⁵⁹ Wolff: Proben altholländischer Volkslieder (Anm. 29), S. 140–146, Wolff: Halle der Völker (Anm. 29), Bd. 2, S. 139–154, und Johann Gottfried Herder: Stimmen der Völker in Liedern. Hg. von Johann von Müller. Tübingen 1807, S. 435–450, dazu Wolff: Halle der Völker (Anm. 29), Bd. 2, S. 302 f., der betont, die ‚Naturlaute‘ hätten in Prosa eines ‚eigenthümlichen Reizes‘ entbehrt und sich daher wie Talvj für eine Versübersetzung entscheidet, während Herder seine Fassung in Prosa belassen hatte.

⁶⁰ Als aktuelle Lektüre der innerkolonialen Perspektive, die Parny mit seinen *Chansons* bietet, z. B. Noro Rakotobe-D'Alberto: L'univers culturel malgache dans les ‚Chansons madécasses‘ d'Évariste Parny. In: Lumières et l'Océan indien. Bernardin de Saint-Pierre, Évariste Parny, Antoine de Bertin. Hg. von Chantale Meure, Guilhem Armand. Paris 2017, S. 67–84, zur besonderen äußereren Form der *Chansons* auch Fabienne Moore: Prose Poems of the French Enlightenment. London 2009, S. 213–223.

⁶¹ In einer neuen Ausgabe Évariste Parny: Selected Poetry and Prose. Hg. von Françoise Lionnet, übers. von Peter Low, Blake Smith. New York 2018, dort die von Talvj abgedruckten Texte in französischem Original in Reihenfolge Chanson XII, französisch und englisch, S. 126–129, Chanson VIII, S. 120 f., Chanson IX, S. 120–123, Chanson VII, S. 118–121, Chanson XI, S. 124–127, Chanson V, S. 116 f.

Klänge ebenso beruhigen wie in Ekstase versetzen konnten. Entsprechend entfaltete sich auch der von Melancholie getränktes, schllichte, aber klare und angenehme Gesang der Eingeborenen.⁶² Er müsse auch europäischen Gemütern wie eine Universalssprache und harmonisch erscheinen, während, wie für Talvj einige Beispiele zeigen konnten, die begleitenden Texte eher schlicht daherkämen.⁶³ Ganz anders verhalte es sich, so will es von Jacobs Gegenbeispiel, mit der komplexen und durchdachten, auf den Intellekt gerichteten Musik Indiens und Persiens, deren artifizielle Melodiebögen das Gemüt des Europäers überforderten, ja sein Harmoniegefühl sogar torpedierten. Hinzu kam, wie Talvj meint am Beispiel Jayadevas belegen zu können, eine Theorie, die den affektiven Zugriff hinter Wissenschaft verschwinden lasse.⁶⁴ Sei die afrikanische Musik also Manifestation einer anthropologischen Konstante, habe die indische Musik sich als Analogon der Elitenpoesie von ihr gelöst. Dass von Jacob die eine wie die andere Klangformation nur aus Schilderungen geläufig war, doch sie nie Kostproben gehört hatte, musste solchen Pauschalurteilen sicherlich förderlich sein, selbst wenn auch die Afrika- wie Indienreisenden diese Pauschalurteile immer wieder repetiert hatten. Den Gipfel afrikanischer Musik erreichten die Gesänge der Ashanti in Guinea, deren Überwältigungspotential Thomas Bowdich 1819 geschildert und auch mit Beispie-

⁶² Die Gesänge und Überlieferungen der Mandinka sind heute, gerade mit Blick auf ihre musikalische Aufführungspraxis, sehr gut erschlossen, dazu Katrin Pfeifer: Sprache und Musik in Mandinka-Erzählungen. Köln 2001, passim.

⁶³ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 81–84, dazu zur afrikanischen Musik für von Jacob Mungo Park: Travels in the Interior Districts of Africa, performed under the Direction and Patronage of the African Association, in the Years 1795, 1796, and 1797. London 1800, S. 414–418, Hugh Clapperton, Dixon Danham: Narrative of Travels and Discoveries in Northern and Central Africa, in the Years 1822, 1823, and 1824 (2 Bde.). London 1826, Bd. 1, S. 269 f., Johann Ludwig Burckhardt, Travels in Nubia. London 1819, S. 146 f., Henry Salt: A Voyage to Abyssinia and Travels into the Interior of that Country, executed under the Orders of the British Government, in the Years 1809 and 1810. London 1814, S. 41 f., und Richard Lander, John Lander: Journal of an Expedition to Explore the Course and Termination of the Niger, with a Narrative of a Voyage down that River to Its Termination (3 Bde.). London 1832, Bd. 1, S. 201 f., Bd. 3, S. 18 f.

⁶⁴ Zur Komplexität der persischen Harmoniebögen für Talvj der Erfahrungsbericht von James Justinian Morier: A Second Journey through Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, between the Year 1810 and 1816. London 1818, S. 19 f. Allgemein zur indischen Musik für Talvj William Jones: On the musical modes of the Hindus. In: Asiatick Researches 3 (1796), S. 312–353, später auch in deutscher Fassung als ders.: Über die Musik der Indier. Übersetzt von Johann Friedrich Hugo von Dalberg. Erfurt 1802. Eine deutsche Übersetzung des Jayadeva lag auch vor von Friedrich Rückert: Gita-Gowinda. In: Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 1 (1837), S. 129–173, mit Kommentar S. 286–296, dazu vorher schon Jayadeva: Gita-Govinda. Ein indisches Singspiel. Aus der Ursprache ins Englische von William Jones, und aus diesem ins Deutsche übersetzt und mit einigen Erläuterungen begleitet von Friedrich Majer. Weimar 1802.

len illustriert hatte.⁶⁵ Nach einigen Bemerkungen zu den Liebesliedern der Mau- ren, also der Tuareg und Berbervölker, die für Talvj vor allem belegen, dass auch „moralisch verkommene Völker“ „anmutige Liebeslieder“ schreiben konnten, wendet sie sich den Ägyptern zu.⁶⁶ Arabische Dialektdichtung bewegte sich unterhalb der genuinen Poesie des Hocharabischen, vor allem aber offenbarte die Pra- xis dieser Dichtung, dass es sich um Volkslieder im eigentlichen Sinne handelte. Auch längere epische Texte wurden von ‚Mihadattin‘, von ‚Erzählern‘, mit Instru- menten und Gesang begleitet, auswendig vorgetragen und immer wieder nach Gelegenheit adaptiert und variiert. Die eingestreuten Lieder waren „Extravagan- zen, voll von Leidenschaft, doch oft leer an Gefühl“, wie Talvj zu wissen meint; die Liebeslieder, die William Lane dokumentiert hatte, trügen dennoch alle Merk- male der Volkspoesie. Zu den weiteren Völkernschaften des südlichen Afrikas fehlte es schlicht an Feldforschung.⁶⁷

Zuletzt blieb noch der Blick nach Amerika, der notgedrungen noch kurso- rischer und stereotyper ausfallen musste. Einige der von Talvj aufgeführten Text- zeugen hatte auch schon Herder abgedruckt. War Afrika der Kontinent, der dem gemeinmenschlichen sensuellen Instrumentarium in der Musik am nächsten ge- kommen war, so geschah dies, wie von Jacob glaubt, auf dem amerikanischen Kontinent in Gestalt der Sprache. Vor allem Alexander von Humboldt wird für diese These von Jacobs zum Gewährsmann, doch bemüht sich unsere Autorin ein weiteres Mal, möglichst viele Belege aus jüngeren Reiseberichten anzuführen. Der „Indianer“ hatte den „ursprünglichen Zustand der Unabhängigkeit in seine reinste poetische Form gegossen“, seine von Affekten getragene „Laster waren Zeichen von Unreife“, nicht „von Entartung“. Zu den Leidenschaften gehörten

⁶⁵ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 84–89, dazu für von Jacob Thomas Bowdich: Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, with a Statistical Account of that Kingdom, and Geographical Notices of Other Parts of the Interior of Africa. London 1819, S. 368 f., ohne Originalfassung.

⁶⁶ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 89–92, dazu als Quelle für von Jacob Wilhelm Freiherr von Pflügl: Tagebuch der Reise der k. k. Gesandtschaft in das Hoflager des Sultans von Marokko nach Mequinez im Jahre 1830. In: Jahrbücher der Lite- ratur 67 (1833), S. 1–36, hier als deutsche Texte ohne Noten S. 17–26, und William Hodgson: Gram- matical Specimens and Sketch of the Berber Language, preceded by four Letters on Berber Etymologies. In: Transactions of the American Philosophical Society 4 (1834), S. 1–48, dort das Ori- ginal mit englischer Übersetzung S. 45 f.

⁶⁷ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 92–100, dazu für von Jacob zu Ägypten Edward William Lane: An Account of the Manners and Customs of the modern Egyptians (2 Bde.). London 1836, Bd. 2, dort zu den öffentlichen Rezitatoren S. 117–166, die von Talvj gedruckten Beispiele mit Transkription und englischer Übersetzung dort S. 83–91, zu Botswana, das Talvj kurz anreißt, John Campbell: Travels in South Africa, undertaken at the Request of the London Missionary Society (2 Bde.). London 1822, Bd. 2, S. 203–210.

„Stolz, Unbeugsamkeit und Beharrlichkeit“, die Liebe war dagegen nur „ein einsamer Stern am indianischen Himmel“. Auf die Sprachen, die den Anschein von „Ruinen untergegangener Idiome“ hatten, hatten die Affekte unmittelbar übergriffen und entfalteten ihre Wirkung überall, so von Jacob. So wie den Indianern ein ursprünglicher und unreflektierter Pantheismus vertraut war, so unterschieden ihre Sprachen, um nur ein Beispiel zu nennen, belebte und unbelebte Objekte schon auf grammatischem Wege und erkannten das All-Leben als erste Naturerfahrung an. Der Einbezug von Tieren in ihre Genealogien habe viele ihrer Ethnien darüber hinaus zu Vegetariern werden lassen. Mehr noch, wie Talvj glaubt, die indianischen Idiome nahmen aufgrund ihrer Affektgebundenheit auf nahezu natürliche Art und Weise einen metaphorischen Charakter an, weil sie zu jedem Zeitpunkt das Einzelding in den Vordergrund rückten. Indianersprachen seien also, ähnlich wie die afrikanische Musik, schon durch ihre Anlage zur Hervorbringung von Poesie geschaffen; sie seien Sprachen des reinen Gefühls.⁶⁸

Fraglich war angesichts der idealen Vorbedingungen nur, warum die heute greifbaren Zeugnisse dieser Poesie, wie Talvj konstatiert, so „mager und uninteressant“ ausfielen. Spanischsprachige Historiographen wie Molina oder Clavijero hatten auf die großartige Dichtkunst der amerikanischen Indigenen hingewiesen, die von „reinem Enthusiasmus“ getragen war, doch keine Kostprobe gegeben. Talvj hat eine Antwort. Die erwähnte Fülle von Leidenschaften blockierte auch das kreative Vorstellungsvermögen, das zur Ausbildung komplexerer Volksposie unerlässlich war. Die poetischen Bilder, die das dichterische Vermögen der indigenen Bevölkerung Amerikas charakterisierten, verdankten sich ausschließlich der unmittelbaren Lebensumwelt dieser Völkerschaften. Dass die Reizarmut der nordamerikanischen Savannenlandschaft damit ihr Übriges tun musste, um der Poesie enge Grenzen zu setzen, liege auf der Hand. Die Bevölkerung verspürte darüber hinaus wenig Drang, so fabuliert von Jacob weiter, ihre eigentlich so überreichen Gefühle zu artikulieren, ein Hang zur Einsamkeit und Verschlossenheit zeichnete sie aus, der dem zentralen Motiv der Dichtung, der Liebe, eine untergeordnete Position einräumte. Etwas Anderes war stattdessen in den Vordergrund gerückt, die Performanz. Was in den Gesängen der Indianer die Metaphorik selbst

⁶⁸ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 101–107, dazu für von Jacob Henry Schoolcraft: *Mythology, Superstitions and Languages of the North American Indians*. In: *Literary and Theological Review* 2 (1835), S. 96–121, und vor allem John Heckewelder: *An Account of the History, Manners and Customs of the Indian Natives who once inhabited Pennsylvania and the neighbouring States*. In: *Transactions of the Literal Committee of the American Philosophical Society* 1 (1819), S. 1–349, ders.: *Correspondence with Mr. Duponceau on the Languages of the American Indians*. In: ebd., S. 351–448, und David Sabin Buttrick: *Antiquities of the Cherokee Indians*. Vinita 1884, das Talvj wohl noch als Manuskript eingesehen hatte.

nicht leisten konnte, kompensierten Gestik und Tanz und zum Gesang begleitend die Pantomime, wie sich ein weiteres Mal aus einschlägigen ethnographischen Berichten belegen lasse. Indianersprachen wie die Idiome der Algonkin seien mehr noch als das Italienische oder Griechische vokalisch geprägte Sprachen, die für sich genommen, so Talvj, auch im Klangbild für Poesie regelrecht geschaffen seien und in ihrer harmonischen Melodik und ihrem Klangreichtum die Schönheit der Natur auf ideale Weise einfangen könnten.⁶⁹

Um die Gedichte der Grönländer, für die der Missionar David Cranz die Quelle war, hatte schon Herder gewusst. Sie kannten, wie von Jacob wiederholt, weder Reim noch Metrum, sondern bestanden aus rhythmischen Sätzen. Auch in ihrem Fall lag der Schwerpunkt in der Aufführungspraxis. Nahezu agonal würden sie, wie ihre Analogie in Ägypten, im öffentlichen Raum zur Aufführung gebracht, ja sie besäßen eine sozialhygienische Funktion, wenn auch Streitigkeiten durch Satiren auf den Kontrahenten beigelegt wurden. Nach dem Vortrag der Pasquelle vor Publikum hatte eine Versöhnung zu erfolgen. Dazu kamen elegische Totenklagen, die Jonathan Carver von den ‚Nadovessen‘ überliefert hatte und die schon Schiller inspirieren konnten, und Kriegsgesänge, die einen ebenso „wilden wie schmerzlichen Eindruck“ auf die Zuhörer machten. An Trinkliedern fehlte es den amerikanischen Ureinwohnern völlig, wohl auch, wie Talvj vermutet, weil sie kaum Alkohol zu sich nahmen.⁷⁰ Neben Carvers Klagen, Kriegsgesängen und Jagdliedern, die schon geläufig waren, stützt Talvj ihr Panorama auf Auszüge aus den *Tribes of America*, die Thomas McKenney und James Hall erste einige Jahre

⁶⁹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 107–114, dazu für von Jacob zum Sprachvergleich allgemein Alexander von Humboldt: Relation historique de Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent (3 Bde.). Paris 1814–25 (Nachdruck Stuttgart 1970), Bd. 1, S. 462–486, zur Qualität der ‚indianischen‘ Poesie bei gleichzeitigem Fehlen der Dokumente Francisco Xavier Clavijero: Storia antica del Messico cavata da’ migliori storici spagnuoli, e da’ manoscritti, e dalle pitture antiche degl’indiani (4 Bde.). Cesena 1780–81, Bd. 4, S. 240–247, und Juan Ignacio Molina: Saggio sulla storia civile del Chili. Bologna 1787, S. 93–99, dazu zum Klang der Algonkin-Sprachen John Dunne: Notices relative to some of the Native Tribes of North America. In: Transactions of the Royal Irish Academy 9 (1803), S. 101–137.

⁷⁰ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 114–118, dazu zur indianischen Totenklage Jonathan Carver: Travels through the Interior Parts of North-America in the Years 1766, 1767, and 1768. London 1778, S. 398–407, Pierre-François-Xavier de Charlevoix: Journal d’un voyage fait par ordre du Roi dans l’Amérique septentrionale (3 Bde.). Paris 1754, Bd. 3, Lettre 26, S. 370–378, zu den Sängerkämpfen der Grönländer David Cranz: Historie von Grönland, enthaltend Die Beschreibung des Landes und der Einwohner, insbesondere die Geschichte der dortigen Mission der Evangelischen Brüder zu Neu-Herrnhut und Lichtenfels. Leipzig 1765, S. 231 f., zur Komplexität der Sprache mit Kostprobe dort auch S. 287–291.

zuvor veröffentlicht hatten und auf die Recherchen von John Heckewelder, die Gesänge der Irokesen und der Chippewa dokumentierten.⁷¹ Das interessanteste Zeugnis waren vielleicht zwei Liebeslieder zweier, wie es heißt, weitgehend assimilierter Stammesangehöriger der Chippewa, ein Stamm der heute Anishinabe genannt wird, die Talvj von einem Dr. Julius erhalten haben wollte.⁷² Die Totenklage eines Grönlanders und die Leid einer Peruanerin, das der Regengöttin gewidmet war, hatte schon Herder beigesteuert; sie waren Cranz und der *Historia Incarum* des Inca Garcilaso de la Vega entnommen worden.⁷³

2.5 Das germanische Volkslied in seinen Variationen

Die ethnographische Synopse hatte für von Jacob gezeigt, dass Volkslieder sich in ihrer Genese nicht durch lange Transmissionsketten oder durch Urtraditionen erschließen ließen. Wollte man die Entstehung ihrer Gattung erklären, musste zu anthropologischen Kategorien gegriffen werden. Eine Naturerfahrung, von der das Vorstellungsvermögen unmittelbar erfasst wurde, und eine vorbegriffliche Metaphorik, die sich aus dieser Naturerfahrung ableiten ließ, seien die gemeinmenschlichen Grundlagen der Urpoesie und der Volkslieder. Je nach Umfeld und den geographisch-klimatischen Rahmenbedingungen, die die Natur selbst bereithielt, mussten Großethnien daher ihren spezifischen Zugang zur Lyrik entwickeln, ein Zugang, der aus der rezeptiven Natur des Menschen dann seine Regelhaftigkeit gewonne. Je nach Umweltbedingungen konnten sich dann auch im Wechselverhältnis mit der Natur bald der besondere Gefühlshaushalt, der die Bilder der Phantasie kolorierte, bald die Musik, die diese Gefühle weiter nach außen trug, oder die frei flottierende Imagination, die Bilder zu poetischen Einheiten verknüpfte, ihre besondere Geltung verschaffen und sich als treibende Kraft in den

⁷¹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 119–122, S. 124–126, dazu unter anderem Heckewelder (Anm. 68), S. 203 f., und Thomas Lorraine McKenney, John Hall: *History of the Indian Tribes of North America, with biographical Sketches and Anecdotes of the Principal Chiefs* (2 Bde.). Philadelphia 1837, Bd. 1, S. 26.

⁷² Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 123 f.

⁷³ Ebd., S. 118 f., S. 126 f., dazu Cranz (Anm. 70), S. 303, dazu auch Herder: Volkslieder (Anm. 27), Bd. 2, Zweites Buch, Nr. 13, S. 128 f., in der kritischen Ausgabe ders.: Volkslieder (Anm. 27), Viertes Buch, Nr. 13, S. 318 f., Kommentar, S. 1129, und Herder: Stimmen der Völker (Anm. 59), S. 101–103, das *Regenlied* bei Herder: Volkslieder (Anm. 27), Bd. 2, Drittes Buch, Nr. 2, S. 196, und in der kritischen Ausgabe ders.: Volkslieder (Anm. 27), Drittes Buch, Nr. 2, S. 359, Kommentar, S. 1160, die berühmte Vorlage war Inca Garcilaco de la Vega: *Comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas* (2 Bde.). Madrid 1723, Bd. 1, Pars I, c. 27, S. 68, dort im Original und mit lateinischer und spanischer Übersetzung. Die Reichweite dieses Gedichtes verfolgt Wretö (Anm. 1), S. 17 f.

Vordergrund rücken. Weitaus wichtiger als für alle ihre Gewährsleute war für von Jacob in diesem Zusammenhang, dass die entscheidende Quelle der Gedichtproduktion, die Natur, von den klassizistischen Maßgaben einer Literatur, die einem externen Kanon folgte, getrennt betrachtet werden müsse. Auch individuelles Schöpfertum oder gar das Genie des Einzelnen konnten keine Bedeutung besitzen; der eigentliche Ursprung liege in einer kollektiven Wahrnehmung, die noch keine Begriffe kannte.⁷⁴

Aus einer vergleichbar entgrenzenden Perspektive müsse sich auch die Volksdichtung der Skandinavier, Deutschen und Engländer betrachten lassen. Natürlich wurden Motive von Sänger zu Sänger weitergetragen, natürlich auch überlagerten sich Überlieferungsschichten, doch bringe es wenig Sinn, zu einem „Urgedicht“ gelangen zu wollen. Viel wichtiger, so von Jacob, sei das Moment der Purifizierung, mit dessen Hilfe sich zur eigentlichen Quelle der Poesie vordringen lasse, zur Natur. Schon Herder, so erinnert von Jacob in ihren ausführlichen Anfangsbetrachtungen, habe deshalb festgestellt, dass die Volkslieder der germanischen Völkerschaften untereinander mehr Gemeinsamkeiten aufwiesen als ihre eigentlichen Literaturen. Ihre Urheber hätten sich aus einer weitgehend gemeinsamen „Vorratskammer“ bedienen können. Die Resultate seien aus demselben Satz an Grundfarben gemacht, so Talvj, aus Farben, die man wie in einem Kaleidoskop kombiniert hatte. Es existiere ein generischer Motivkanon und ein Stilgefühl, die der germanischen Volkspoesie gemeinsam seien, doch sich zugleich, dank besagter gemeinmenschlicher Fundierung, auch als Menschheitserbe begreifen lassen müsse. Germanische Dichtung neige dazu, Epitheta-Ketten auf stereotype Weise zu verflechten; die Beinamen, die dem Helden beigelegt wurden, variierten dabei so gut wie nie.⁷⁵ Kehrreim und Rhythmus teile die germanische Volksdichtung ebenso mit anderen Ethnien, wie das Bedürfnis nach Verrätselung, das vor allem die skandinavische und slawische Volkspoesie ausgezeichnet habe.⁷⁶ Andere Motivfelder seien nichtgermanischen Volkspoesien zwar nicht unbekannt, doch nähmen sie gerade, so von Jacob, in den germanischen Volksliedern eine bevorzugte Position ein. Nach einem gewaltsamen Tod müsse es eine Vergeltung geben, gerne aus dem Jenseits heraus oder mit Hilfe einer Naturkraft, wie es auch die serbischen Volkslieder wiederholt zum Thema gemacht hätten. Grimms plattdeut-

⁷⁴ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 131–133.

⁷⁵ Ebd., S. 133–135.

⁷⁶ Ebd., S. 135–137, als Beispiel für Talvj unter anderem die *Drei Fragen* aus Herder: Stimmen der Völker (Anm. 59), Nr. 38, S. 378 f., im englischen Original aus Henry Playford: Wit and Mirth, or Pills to purge Melancholy, being a collection of the best merry ballads and songs (5 Bde.). London 1707–12, dort Bd. 2, S. 129–133, und aus der Sammlung von Peter Götze: Stimmen des russischen Volkes in Liedern. Stuttgart 1828, Nr. 56, S. 163–165.

sches Märchen vom *Machandelboom* habe dieses Prinzip auf ideale Weise artikuliert. Ebenso häufig werde in Liedern besungen, wie getrennte Liebende nach dem Tod in Gestalt von Pflanzen wieder zueinander fanden. Auch die Afghanen hätten dieses Bild einer Zusammenführung im Jenseits geschätzt und wiederholt in ihre Gesänge eingeflochten, wie Elphinstone berichtet hatte.⁷⁷ Schließlich solle es trauernden Hinterbliebenen in der Volkspoesie immer wieder gelingen, die Verstorbenen durch ihre Trauer oder die magnetische Kraft der Liebe aus dem Totenreich zurückzuholen oder zu Handlungen zu veranlassen, die im Diesseits noch Wirkung hatten. Auch in Serbien war dieses Motiv häufig anzutreffen, aber auch, wie von Jacob weiß, in den Volksliedern der Griechen und in vergleichbaren spanischen Texten. Das menschliche Kollektiv und der poetische Geist einer Großethnie wie der Germanen, der selbst durch die Natur geformt worden war, konnten also ineinander greifen, wie diese Beispiele illustrierten.⁷⁸

Wie Volkslieder im nationalen Verbund entstanden, hatte für Talvj Wilhelm Grimm erklärt, dessen Bild sich allerdings nicht ganz in das Modell der Verfasserin einzufügen vermochte. Das Volkslied habe nur eine Quelle, hatte Grimm betont, es fließe durch viele unterschiedliche Felder und bricht dort, je nach Bodenbeschaffenheit, unterschiedliche Blüten hervor. Dieser Strom der Poesie sei, so Talvj, von den Germanen, deren poetische Blüten sich auf eine gemeinsame Wurzel zurückführen lassen mussten, weiter zu den Kelten und den romanischen Völkernschäften geflossen, dann zu den Slawen, aus deren Wurzelwerk auch die Lieder der Griechen gewachsen seien, um schließlich zu den Litauern und den finno-ugrischen Völkern vorzudringen und wieder an seinen germanischen Ursprung zurückzukehren.⁷⁹ Bevor sich von Jacob den germanischen Ethnien im Detail zuwendet, hebt sie das vielleicht wichtigste Motiv hervor, das ihnen als einendes Band giebt hatte

⁷⁷ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 137–140, dazu als Beispiel für Talvj unter anderem aus der eigenen Sammlung, Talvj: Volkslieder der Serben (Anm. 8), Bd. 1, S. 68, Bd. 2, S. 162, und Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen (2 Bde.). Berlin 1812–15, Bd. 1, Nr. 47, S. 203–217.

⁷⁸ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 140 f., dazu als Beispiele für von Jacob unter anderem Wilhelm Müller, Claude Charles Fauriel: Neugriechische Volkslieder (2 Bde.). Leipzig 1825, Nr. 30, griechisch und deutsch, S. 64–67, oder Johann Nikolaus Böhl von Faber: Floresta de rimas antiguas castellanas. Hamburg 1821, Nr. 123, S. 244 f., deutsch Beauregard Pandin: Spanische Romanzen. Berlin 1823, Nr. 24, S. 86 f.

⁷⁹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 141–143, dazu für von Jacob Wilhelm Grimm: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen. Heidelberg 1811, Nachwort, S. 419–422. Grimm sollte seine arg gescholtene Ausgabe noch einmal verteidigen als ders.: Drei Altschottische Lieder in Original und Übersetzung aus zwei neuen Sammlungen. Nebst einem Sendschreiben an Herrn Professor F. D. Gräter. Angehängt sind Zusätze und Verbeserungen zu den altdänischen Heldenliedern. Heidelberg 1813, S. 23–50.

und das zugleich helfen konnte, Poesie als Naturartikulation noch plausibler zu machen. Talvj wird es daher im Fortgang ihrer Ausführungen immer wieder in Gedächtnis rufen. Gerade die germanischen Völker, so von Jacob, glaubten an Naturgeister aller Art, an jene Elfen, Feen, Nixen, die auch Grimm besonders benannt hatte.⁸⁰ Diese Gemeinsamkeit sei nicht durch wechselseitige Beeinflussung oder den Transfer von Erzählgut zu erklären; sie beruhe auf einem gemeinsamen Erbe, einer Erfahrung der Natur.⁸¹ Selbst wenn der zivilisatorische Fortschritt diese Erfahrungen als Aberglaube deklariert hatte, sollten sie in der Poesie ihr Reservat bewahren. Auch Motivkomplexe wie die Nibelungen oder Wölsungen seien in ihrer unbeholfenen Sperrigkeit mit ihren Brüchen ein gemeinsames germanisches Erbe. Es seien einheitliche Töne, so hatte Wilhelm Grimm betont, die in den verschiedenen Völkerschaften der Germanen zu unterschiedlichen Melodien vereinigt worden waren.⁸²

2.5.1 Skandinavien

Den Auftakt machen für Talvj die Skandinavier. Gerade sie offenbarten deutlich, wie nahe und doch zugleich unterschiedlich sich unter weitgehend deckungsgleichen Rahmenbedingungen die Pflanze des Volksliedes ausfalten konnte. Schon Herder hatte aus Thomas Bartholins antiquarischer Abhandlung zur Todesverachtung der Nordvölker Auszüge in seinen *Volksliedern* abgedruckt.⁸³ Von Jacob

⁸⁰ Zur Schlüsselfunktion der Gebrüder Grimm in der Erschließung gerade der europäischen Volkssagen unter vielen jetzt z. B. Éilís Ní Dhuibhne Almqvist: Pioneers: Thomas Crofton Croker and the Brothers Grimm. In: Grimm Ripples. The Legacy of Grimm's 'Deutsche Sagen' in Northern Europe. Hg. von Terry Gunnell. Leiden 2022, S. 259–287, und Pertti Anttonen: Grimmin veljekset ja 1800-luvun tarinantutkimus suomalaisessa folkloristiikkassa. In: Kaanon ja marginaali. Kultuuriperinnön vaiennetut äännet. Hg. von Niinä Hämäläinen, Lotte Tarkka. Helsinki 2022, S. 23–50.

⁸¹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 144–148, dazu für Talvj Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Irische Elfenmärchen. Leipzig 1826, dort die Einleitung S. IX–CXXVI, auf der Grundlage von Thomas Crofton Croker: Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland. London 1825, mit durchgehendem Anmerkungsapparat.

⁸² Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 148–154, dazu für Talvj Wilhelm Grimm: Die deutsche Heldensage. Göttingen 1829, dort s.v. Nibelungen und s.v. Siegfried.

⁸³ Herder: Volkslieder (Anm. 27), Bd. 1, Zweites Buch, Nr. 16–17, S. 166–176, in der kritischen Ausgabe Herder: Volkslieder (Anm. 27), Erster Teil, Zweites Buch, Nr. 16–17, S. 147–153, Kommentar, S. 1021–1024, aus Thomas Bartholin: Antiquitatum Danicarum de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis libri tres. Kopenhagen 1689, Liber I, altnordisch und lateinisch S. 178–182, Liber II, S. 582–588.

weiß, dass die Erschließung der nordischen Überlieferungen seither erheblich vorangeschritten war und man nicht zuletzt die Edda erheblichen Deutungen unterzogen hatte.⁸⁴ Mit Blick auf ihre Verwurzelung in der Volkstradition ist Talvjs weitaus skeptischer als ihre Vorgänger. Mochten die Skaldenlieder mit ihren Kenningar zu Anfang auch „naturerzeugt“ gewesen sein, so seien sie doch durch ein Übermaß an Gelehrsamkeit und Subtilität bis zur „Künstlichkeit verbildet“ worden. Ihre komplexen Stabreime mussten dem Volk unverständlich gewesen sein. Standen zu Beginn das Lob von Tugenden wie Tatkraft oder die pralle Darstellung von Lastern wie Gier und Neid, eingeschlossen „scheußliche Frauengestalten“, so hätten sich diese Gesänge durch Allegorien rasch in Kunst verwandelt. Gleichzeitig, so von Jacob, wusste man jedoch, dass Island über eine reiche Sängertradition verfügte und die entsprechenden Lieder lange Zeit vor allem mündlich weitergetragen worden waren.⁸⁵ Als Beispiel dient Talvjs *Sigurds Ermordung*, die aus den *Nibelungen* geläufig war, und der *Gestohlene Hammer*, also die *Thrymsqviða*. In beiden Fällen, so glaubt unsere Autorin, lagen volkstümliche und mündlich weitergegebene Erzählungen vor, die erst später in komplexere Formen der Darstellung transformiert wurden, nicht zuletzt, wie im Fall der Geschichten um Thor, in Gestalt der Lieder- und Prosa-Edda⁸⁶. Im 12. und 13. Jahrhundert habe in Island ein Prozess der Kodifizierung und Verschriftlichung begonnen, der zugleich Motivkomplexe wie die Karlssage oder die Artuslegende in die Sagas integrierte.⁸⁷ Deutlicher in ihrer Oralität fassbar sind die nordischen Stoffe für von Jacob auf den Färöer-Inseln, deren Volkslieder erst 1822 in einer ersten Kollektion gesammelt wurden.

⁸⁴ Als alte Ausgabe Edda Islandorum an. Chr. MCCXV islandice conscripta per Snorronem Sturlae Islandiae nomophylacem. Kopenhagen 1665, und Philosophia antiquissima norvego-danica dicta Wøluspa quae est pars Eddae Saemundi. Kopenhagen 1665, dazu noch Ethica Odini pars Eddae Saemundi vocata Haavamaal una cum appendice appellato Runa Capitule. Kopenhagen 1665, die von Talvjs herangezogene Edition war Edda Saemundar hinns fróða – Edda rhythmicæ seu antiquior, vulgo Saemundina dicta (3 Bde.). Kopenhagen 1787–1828. Als deutsche Übersetzung für Talvjs wie zu erwarten Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Edda Saemundi. Lieder der alten Edda. Aus der Handschrift hg. und erklärt. Berlin 1815.

⁸⁵ Talvjs: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 154–165, als Beispiel einer Skaldenstrophe ein Auszug aus Saxo Grammaticus: Historiae Danicae Libri XVI. Hg. von Stephan Stephanius. Kopenhagen 1644, Notae, Liber II, dort aus der *Rolfs Krake Saga*, S. 75 f., von Talvjs aus dem Altnordischen oder Lateinischen ins Deutsche übertragen.

⁸⁶ Talvjs: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 165–186, dazu als Vorlage wohl Grimm, Grimm: Edda Saemundi (Anm. 84), S. 243–274, doch von Talvjs neu übersetzt, und Adalbert von Chamisso: Gedichte. Leipzig 1831, S. 403–409, aus Edda Saemundar hinns fróða (Anm. 84), Bd. 1, S. 183.

⁸⁷ Talvjs: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 186–189, dazu zur mündlichen Tradition für von Jacob Ebenezer Henderson: Iceland, or the Journal of a Residence in that Island, during the Year 1814 and 1815. London 1815, S. 283 f.

melt worden waren. Ihre Sänger waren noch in der eigenen Zeit imstande, Stoffe wie das *Skrymner-Lied*, das Talvj abdruckt, oder das *Lied von der Heiligen Gertrud* zu memorieren; eine Dichte von zweihundert Liedern, die bei fünftausend Einwohnern in Umlauf waren, illustrierte, wie sehr Gesellschaften auch im 19. Jahrhundert noch immer von Mündlichkeit geprägt sein konnten.⁸⁸

Wieder anders gestaltete sich das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, damit aber auch das Miteinander von Volks- und Elitenpoesie in Dänemark und Schweden. Die dänische Liedertradition in ihrer Rückbindung an die agrarische Bevölkerung, die sie hervorgebracht hatte, sei in Dänemark, wie Talvj behauptet, weitgehend zum Erliegen gekommen, um allenfalls erstarrt und im Format der Volksbücher weitergetragen zu werden. In Schweden „blühte noch immer am Wegesrand“, so Talvj, was in Dänemark „längst im Herbarium lag“. Die großen Anthologien von Anders Vedel und Peder Syv, die wiederholt überarbeitet und auch um Kollektionen von Liebesliedern erweitert wurden, hatten schon im ausgehenden 16. Jahrhundert eine erste Gestalt erhalten. Die Genese dieser Lieder reichte bis ins 13. Jahrhundert zurück. Die Mehrzahl dieser Lieder beschrieb die Ereignisse, die sie enthielten, wie man aus Phänomenen wie der Brautwerbung erkennen konnte, noch aus unmittelbarer Anschauung.⁸⁹ Von noch älterer Substanz waren aus kulturtheoretischer Perspektive die Gesänge, die die besagten hypostasierten Naturkräfte beschrieben, Nixen, Geister oder Elfen. Schon Grimm hatte sich, wie Talvj weiß, für diese Lieder begeistern können. Gerade die ‚Gespensterlieder‘ wie *Die Mutter im Grabe* gingen, so von Jacob, oft mit den „heiligsten und schönsten Empfindungen“ einher, während die dänischen Liebeslieder nicht selten Gewalt und Unmoral enthielten.⁹⁰ Drei Viertel

⁸⁸ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 189–203, dazu die Sammlung von Hans Christian Lynbye: Færøiske Qvæder om Sigurd Fofnersbane og hans Æt. Kopenhagen 1822, dort die Einleitung von Peter Erasmus Müller S. 3–42, die von Talvj übersetzte *Skrujmsli Rujma* färöisch und dänisch, S. 480–499, und *Santa Gjörtrygv*, S. 530–533.

⁸⁹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 204–227, dazu die Sammlungen von Bertel Christian Sandvig, Rasmus Nyerup: Levninger af Middel-Alderens Digtekunst (2 Bde.). Kopenhagen 1780–84, Anders Sørensen Vedel, Peder Syv: Udvalgte danske viser fra middelalderen. Hg. von Rasmus Nyerup, Knud Lyne Rahbek (5 Bde.). Kopenhagen 1812–14, und Rasmus Nyerup: Udvalg af Danske Viser fra Midten af det 16de Aarhundrede til nemimod midten af det 18de (2 Bde.). Kopenhagen 1821, die zum Ende auf die Ausgabe von 1591 zurückgehen und auch der Grimmschen Sammlung in Teilen die Vorlage geliefert hatten, die *Brautwerbung* z. B. deutsch aus Grimm: Altdänische Heldenlieder (Anm. 79), Nr. 38, S. 171–173, das dänische Original in Vedel, Syv: Udvalgte danske viser, Bd. 1, Nr. 18, S. 139–143.

⁹⁰ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 227–239, dazu z. B. als Vorlage der *Mutter im Grabe* Vedel, Syv: Udvalgte danske viser (Anm. 89), Bd. 1, Nr. 28, S. 205–209, Grimm: Altdänische Heldenlieder (Anm. 79), Nr. 30, S. 147–149, von Talvj jedoch neu übertragen.

davon handelten von „gefallenen Mädchen“, nur gelegentlich leuchtete ein „Goldfaden im dunklen Gewande“ auf. Von Jacob drückt eine ganze Reihe dieser Gedichte ab, darunter *Schön Anna* und *Michel und Christel*, die in etlichen Fassungen existiert hatte.⁹¹

Während die Mündlichkeit und mit ihr auch die volkspoetische Kreativität in Dänemark schon mit den Volksbüchern des 16. Jahrhunderts stark an Bedeutung eingebüßt habe, sollte die Schöpferkraft des Volkes, wie Talv^j fortfährt, in Schweden, dessen Freiheitsdrang den dänischen weit übersteige, noch bis ins 18. Jahrhundert unangefochten existieren. Die „Blüten der Ritterzeit“ fanden sich hier noch immer „verwahrt am Busen des Landmädchen^s“. Eric Geijer und Arvid August Afzelius und nach ihnen noch Adolf Ivar Arvidsson, die mit ihren Volksliedsammlungen auch Gottlieb Mohnike als Grundlage seiner Ausgabe gedient hatten, hatten auch in der eigenen Zeit noch aus dem Vollen schöpfen können.⁹² Wieder sind es für Talv^j die Natursagen, die das organische Zentrum dieser Lieder bilden. Den Glauben an Geister, Nixen, Meermänner und Elfen hatte in Schweden auch die Reformation nicht tilgen können, vor allem auch weil die Landbevölkerung die Konfrontation mit diesen Wesen als Erfahrungswirklichkeit durchgehend beglaubigt hatte. Die Parallelen zu den ‚Silent People‘ der Iren sei hier, wie von Jacob betont, mehr als augenfällig. Entsprechend reich seien die Elfenlieder in den Übersetzungen der schwedischen Volkslieder vertreten, die schon Gottlieb Mohnike angefertigt hatte. Zu den weiteren Gesängen zählten Gespensterlieder wie *Der tote Bräutigam* und *Die Erscheinung*, die die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits in der Glaubenswelt des Nordens noch einmal bestätigen konnten.⁹³

⁹¹ Talv^j: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 240–281, dort z. B. *Midel und Christel* S. 267–269, variiert nach Knud Lyne Rahbek: Das Lied vom schönen Midel. In: Bragur 3 (1794), S. 292–311, in anderer Form bei Grimm: Altdänische Heldenlieder (Anm. 79), Nr. 83, S. 322–333.

⁹² Talv^j: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 281–287, dazu die Sammlungen von Eric Gustaf Geijer, Arvid August Afzelius: Svenska folk-visor från forntiden (2 Bde.). Stockholm 1814–16, adaptiert von Gottlieb Mohnicke: Volkslieder der Schweden, aus der Sammlung von Eric Gustaf Geijer und Arvid August Afzelius (2 Bde.). Berlin 1830, dazu ders.: Altschwedische Balladen, Märchen und Schwänke sammt einigen dänischen Volksliedern. Stuttgart 1836, und Adolf Ivar Arvidsson: Svenska Fornsånger, en samling af kämpavisor, folk-visor, lekar och dansar, samt barn-och vall sänger (3 Bde.). Stockholm 1834–42. Zu jüngeren Texten Jakob Laurenz Studach: Schwedische Volksharfe, mit einer Beilage Norräländedern und Melodien. Stockholm 1826. Eine weitere deutsche Übersetzung mit einer Vorrede von Ludwig Tieck sollte sich noch anschließen, dazu Arvid August Afzelius: Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit (2 Bde.). Leipzig 1842.

⁹³ Talv^j: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 287–314, als Beispiel *Die Erscheinung*, aus Geijer, Afzelius: Svenska folk-visor (Anm. 92), Bd. 2, S. 233 f., übersetzt von Mohnike (Anm. 92), Nr. 4, S. 11 f.

Deutlicher als bei den Dänen ließen sich in Schweden sowohl Phasen in der Historie der Volkspoesie wie auch unterschiedliche Darstellungsformen unterscheiden, wie Talv̄j glaubt. Die schwedische Volksdichtung sei in ihren Anfangsgründen bis etwa zur Kalmarer Union eine „romantische“ gewesen, habe also dem Herderschen Ideal des Gefülsalphabetes entsprochen. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts drangen dann vor allem historische Stoffe ins Volkslied; eine lyrische Phase, die Sujets wie *Die Königskinder* oder den *Fuhrmann als Braut* verhandelte, reiche dann bis zur Gegenwart. Epochenübergreifend ließen sich dazu, wie Talv̄j glaubt, drei Varianten der epischen Darstellung voneinander trennen, die mit unterschiedlicher Intensität in den Vordergrund rückten. Stoffe ließen sich, so von Jacob, rein „historisch“ darstellen, linear erzählt und oft mit entsprechender Weitschweifigkeit, oder „pittoresk-plastisch“. Diese Darstellungsform gab sich bildreich, wandte sich direkt an die Einbildungskraft und bot dem Zuhörer „lebende Gemälde“. Bei der dritten Variante handelte es sich um die dramatische, die dem Stoff, so Talv̄j, mit eingestreuten Gesprächen oder in durchgehend dialogischer Form Leben einflößte. Im Ganzen charakterisiere die schwedische Volkspoesie bei aller Natura Nähe eher ein Mangel an Gefühl und Vorstellungsvermögen, wie von Jacob festhält. Verantwortlich dafür sei die Natur selbst, die „gewaltige Stille des Nordens“, die dem Menschen oft als Opponent erscheinen musste, als „Geist“, der auf den menschlichen Geist antwortete. Die Reizarmut werde bei den Schweden, ganz wie bei den schon genannten Naturvölkern Afrikas und Asiens, durch Musik kompensiert. Der „eingeborene kunstlose Tiefsinn“, der die Bevölkerung Schwedens auszeichne, stehe eine nahezu durchgehend melancholische Musik zur Seite, die auch den dramatischen Strophen einem eher tragischen Grundton als Kontinuum beigab.⁹⁴

2.5.2 Deutschland

Den größten Raum in der ganzen Untersuchung Talvjs nimmt, wie zu erwarten, das deutsche Volkslied ein.⁹⁵ Neben den fundamentalen Arbeiten von Jacob und

⁹⁴ Talv̄j: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 314–341, zur schwedischen Musik für von Jacob Studach (Anm. 92), Vorrede, S. IX–XXII.

⁹⁵ Einen Überblick über die Volksliedsammlungen im Gefolge Herders in Deutschland und die Auseinandersetzung mit dem Volkslied allgemein geben Miriam Noa: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation um 19. Jahrhundert. Münster 2013, S. 153–182, dort auch zu Herder selbst S. 76–98, und Jesko Reiling: Volkspoesie versus Kunstmephisto. Wirkungsgeschichte einer Denkfigur im 19. Jahrhundert. Heidelberg 2019, S. 60–104, dort ebenfalls noch zum Echo Herders S. 17–42, und vorher auch Waltraud

Wilhelm Grimm⁹⁶ waren es hier die Sammlungen von Andreas Kretzschmer,⁹⁷ Oskar Ludwig Bernhard Wolff,⁹⁸ Johann Gustav Büsching,⁹⁹ Friedrich Leonhard von Soltau,¹⁰⁰ Bernhard Joseph Docen,¹⁰¹ Friedrich Karl von Erlach¹⁰² und natürlich der *Knabe mit dem Wunderhorn* von Clemens Brentano und Achim von Arnim, die von Jacob als Fundus heranziehen konnte.¹⁰³ Dass ein erheblicher Teil des dort aufgeführten Materials nicht den Eigenschaften gerecht wurde, die Talvī für das Volkslied definiert hatte, war offenkundig. Zu überformt und oft auch sehr dem künstlerischen Ehrgeiz des einzelnen Dichters verpflichtet, statt dem natürlichen Impetus der bäuerlichen Bevölkerung, mussten viele der hier gelisteten Texte in ihren Augen erscheinen. Schon Grimm hatte betont, dass die nordische Skaldenkaste in Deutschland über kein Gegenstück verfügt hatte. Allen bisherigen Versuchen, „Meistersinger“ über lange Filiationsketten in eine obskure Vergangenheit zurückzuverfolgen,¹⁰⁴ mussten, wie auch Talvī unterstreicht, ins

Linder-Beroud: Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied. Frankfurt 1989, S. 17–31.

⁹⁶ Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Altdeutsche Wälder (2 Bde.). Kassel 1813–15.

⁹⁷ Andreas Kretzschmer: Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen (2 Bde.). Berlin 1838–40.

⁹⁸ Oskar Ludwig Bernhard Wolff: Sammlung historischer Volkslieder und Gedichte der Deutschen, aus Chroniken, fliegenden Blättern und Handschriften. Stuttgart 1830.

⁹⁹ Johann Gustav Büsching, Friedrich Heinrich von der Hagen: Sammlung deutscher Volkslieder, mit einem Anhange flammländischer und französischer, nebst Melodien (2 Bde.). Berlin 1807.

¹⁰⁰ Friedrich Leonhard von Soltau: Einhundert deutsche historische Volkslieder, chronologisch geordnet. Leipzig 1836.

¹⁰¹ Bernhard Joseph Docen: Miscellaneen zur Geschichte der teutschen Literatur, neu-aufgefunde Denkmäler der Sprache, Poesie und Philosophie unsrer Vorfahren enthaltend (2 Bde.). München 1807.

¹⁰² Friedrich Karl von Erlach: Die Volkslieder der Deutschen, Eine vollständige Sammlung der vorzüglichsten deutschen Volkslieder von der Mitte des fünfzehnten bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (6 Bde.). Mannheim 1834–37.

¹⁰³ Clemens Brentano, Achim von Arnim: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder (3 Bde.). Heidelberg 1806–08.

¹⁰⁴ Eine Übersicht über die vielen historischen Konstruktionsversuche geben Michael Baldzuhn: The Companies of Meistersang in Germany. In: The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe (2 Bde.) Hg. von Arjan van Dixhoorn, Susie Speakman Sutch. Leiden 2008, Bd. 1, S. 219–255, dazu jetzt Bernd Roling: Skalden, Barden, Meistersinger: Die Debatte um den Vorrang und das Alter der deutschen Dichtung von Spangenberg bis zu Gottsched. In: Lyrische Kohärenz im Mittelalter – Spielräume, Kriterien, Modellbildung. Hg. von Susanne Köble, Eva Locher, Andrea Möckli, Lena Oetjens. Heidelberg 2019, S. 335–365, als ältere Arbeit ist grundlegend Horst Brunner: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975.

Leere laufen.¹⁰⁵ Althochdeutsche Gedichte wie das schon von Johann Georg von Eckhardt herausgegebene *Hildebrandslied* oder das *Lied auf Ludwig II.*, das Johann Schilter zur Verfügung gestellt hatte, konnten belegen, dass eine Liedertradition existiert hatte, selbst wenn diese Gedichte nicht als Volkslieder zu veranschlagen waren. Die Lieder seien situativ verfasst worden, wie von Jacob glaubt, und hätten auf aktuelle Ereignisse Bezug genommen.¹⁰⁶

Der Entfremdungsprozess zwischen dem genuinen Volkslied und seinen kollektiven Wurzeln und den fassbaren mittelhochdeutschen Dichtern habe im 12. Jahrhundert seinen Anfang genommen, als sich der Minnesang etablierte. Kulturgeschichtlich ließe sich diese Entfremdung jener Form der Skaldendichtung an die Seite stellen, die in Island die kunstvoll gewundenen Verse und die Eitelkeit des Dichters über die eigentliche Überlieferung gestellt hatte. Auch die Minnelieryk verhalte sich, wie Talvj mit Sarkasmus formuliert, zur Volksdichtung wie der polnische Adelige, der aus dem Schuh seiner Dame trank, zum ehrlichen slawischen Bauern, der seiner zeitweilig vernachlässigten Frau zur Versöhnung ein Liebeslied sang. Immer sei dem Volk die überzüchtete Minne fremd gewesen, gerade auch weil ihre Weise, Emotionen zu artikulieren, so stereotyp daherkam und „mit kaum zu ertragender Eintönigkeit dasselbe Gefühl“ in allen Minneliedern widerklang, ein Gefühl, dessen „künstlicher Ausdruck“ dem Volk fremd bleiben musste. Auch wenn von Jacob es nicht explizit macht, war hier aus der Perspektive Herders, der Talvjs Skrupel gar nicht geteilt hatte,¹⁰⁷ jeder romantischen Überhöhung des Minnesangs, wie sie Ludwig Tieck und vor ihm schon Johann Jacob Bodmer und Jacob Breitinger betrieben hatten, eine deutliche Grenze

¹⁰⁵ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 341–346, dazu für von Jacob Jacob Grimm: Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen. In: Heidelberger Studien 4 (1808), S. 75–121, S. 216–269, und im Anschluss als Verteidigungsschrift ders.: Über den altdeutschen Meistersgesang. Göttingen 1811, vor allem gegen Docen gerichtet.

¹⁰⁶ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 346–352, dazu für das *Hildebrandslied* Johann Georg von Eckhardt: Commentarii de rebus Franciae Orientalis et Episcopatus Virceburgensis (2 Bde.). Würzburg 1729, Bd. 1, Text, S. 864–866, Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Die beiden ältesten deutschen Gedichte. Kassel 1812, Text, S. 1–6, für das Ludwiglied Johann Schilter: Epinikion rhythmo teutonico Ludovico regi acclamatum, cum Nortmannos an. DCCCLXXXIII vicisset. Strasbourg 1696, Text, S. 11–21, Bernhard Joseph Docen: Lied eines fränkischen Dichters auf König Ludwig III., Ludwig des Stammlers Sohn, als selber die Normannen im Jahr 881 besiegt hatte. München 1813, passim, aufgenommen auch bei Herder: Volkslieder (Anm. 27), Bd. 2, Drittes Buch, Nr. 8, S. 227–233, in der kritischen Ausgabe ders.: Volkslieder (Anm. 27), Zweiter Teil, Drittes Buch, Nr. 8, S. 378–383, Kommentar, S. 1171–1173, und Soltau (Anm. 100), S. 4–11. Talvj übersetzt neu.

¹⁰⁷ Johann Gottfried Herder: Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande, nebst vierundvierzig alten Minneliedern. Leipzig 1778, dort Nr. 3, mit Vorrede, S. 156–216.

gesetzt worden. Die Übergänge zwischen dem Volkslied und den Erzeugnissen der professionellen Minnedichter waren durchaus fließend. Auch ein Minnedichter könnte Tanzlieder zu Pergament bringen, die vom Geist des Volkes getragen waren. Joseph Görres hatte das Sujet der ‚Wächterlieder‘ zu den Volksliedern gezählt. Schon hier jedoch, so Talvj, war der Heidelberger Professor einem Irrtum aufgesessen, denn bei den ‚Tage- und Wächterliedern‘ handle es sich um völlig artifizielle Produkte.¹⁰⁸ Wer die mittelhochdeutsche Dichtung in ihrem Umgang mit den überkommenen Stoffen sichtete, musste, so Talvj, erkennen, dass die Gegenstände, die in den nordischen Literaturen noch fester Bestandteil der Volksliedtradition gewesen waren, durchaus auch im deutschsprachigen Raum noch kursierten, doch als Sujet für die Mehrzahl der Dichter nicht mehr von Interesse waren. Auch der Marner oder Hugo von Trimberg hatten über Dietrich von Bern und die Helden sage gesungen, doch galt die Suche der Minnesänger dem sprichwörtlich Neuen und Unerhörten. Die logische Unvereinbarkeit der Bearbeitungen, die der Nibelungen-Stoff im Hochmittelalter erhalten hatte, seien ein Beleg dafür, so von Jacob, dass seine Tradition im Untergrund immer noch mündlich weitergetragen worden war. Die Verfasser von *Ortnit*, *Wolf dittrich*, des *Rosengarten* oder von *Alpharts Tod* hätten sich jedoch um einen individuellen Zugang bemüht und das eigentlich Poetische in den Hintergrund treten lassen.¹⁰⁹

Die Kluft zwischen Elitedichtung und Volkslied sollte sich, so Talvj weiter, in der Folgezeit noch vergrößern. Die erste Sammlung, die Caspar von der Röhn zum Ende des 15. Jahrhunderts aus Zeugnissen der Heldendichtung angefertigt hatte, dokumentierte nur, wie sehr die alten Überlieferungen „in die gemeinsten Hände herabgefallen“ waren. Spätere Bearbeitungen des *Hildebrandsliedes* oder ein Rätselgedicht wie das *Tragemundslied* konnten zwar als Beleg dafür dienen, dass die Volksdichtung ihren Widerhall in der hohen Literatur bewahrte, doch war, wie Talvj glaubt, die Kluft zwischen „Meistersgesang und Volksgesang“ längst

¹⁰⁸ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 352–358, dazu für von Jacob Joseph Görres: Altdeutsche Volks- und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek. Frankfurt 1817, Vorrede, S. I–LXIV, dort z. B. Nr. 62, S. 111 f., Nr. 65, S. 117–120, und als allgemeine Textgrundlage der Minnelieder Karl Lachmann: Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des 13. Jahrhunderts. Berlin 1820, dort z. B. Walther von der Vogelweide S. 178–203. Als Alternative und von Talvj komplett ignoriert, Johann Jakob Bodmer: Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts, aus der Maneßischen Sammlung. Zürich 1748, und Ludwig Tieck: Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, neu bearbeitet. Berlin 1803.

¹⁰⁹ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 358–364, dazu für von Jacob vor allem Karl Lachmann: Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth. Berlin 1816, und als Echo der Helden sage Grimm: Die deutsche Helden sage (Anm. 82), zum Marner S. 161, zu Hugo von Trimberg S. 171.

unüberbrückbar geworden. „Zunft- und Handwerkslieder“ wurden zwar auch weiterhin gesungen, doch war das Volkslied durch den Buchdruck und die konservative Stasis, die mit ihm einherging, noch größer geworden. Von Jacob wendet sich hier regelrecht energisch gegen alle Versuche des Germanisten Bernhard Joseph Docen, in den gedruckten Liedersammlungen noch Reste der alten volkspoetischen Energie zu entdecken. Der „poetische Hauch war längst verduftet“. Hans Sachs oder Jacob Ayrer mochten Stoffe der Volksdichtung in ihre Werke integriert haben, doch seien die gedruckten historischen Balladen im 17. Jahrhundert „platte Berichte ohne poetische Farben“. Erst die Dichter der schlesischen Schule, Paul Gerhard oder Paul Fleming, die sich ausdrücklich von den Maximen der Adelslyrik distanzierten, hätten die Stimme des Volkes in Teilen wieder zu Gehör gebracht, doch auch in ihrem Fall sorgte das Übergewicht der Lektüre für das Vergessen des Gesangs. Die poetische Schöpferkraft des Volkes selbst war zum Erliegen gekommen.¹¹⁰ Das Zeugnis, das von Jacob zum Ende der deutschen Volkspoesie ausstellt, ist für sie frustrierend. Es dürfte sich vor allem von den Verklärungsbemühungen vieler ihrer Zeitgenossen deutlich abgehoben haben. Schlecht fiel es vor allem auch aus, weil man um den Reichtum der Vergangenheit wusste und sich daher die Verluste, gerade im Vergleich im Skandinavien, ermessen ließen. Die deutsche Volksdichtung sei in der Vergangenheit „universell, reichhaltig und vielseitig“ gewesen, wenn auch nie so „tragisch groß“ wie die Poesie der Skandinavier oder so „plastisch“ wie die serbische. Sie habe „Herzensgefühl und sinnliche Derbheit“ gekannt und sei „phantasievoll und innerlich reich“ gewesen. Übrig geblieben sei davon so gut wie nichts, sah man, so von Jacob, von einigen Resten in Österreich ab.¹¹¹

Die Blütenlese, mit der Talv̄ ihre Bilanz illustriert, orientiert sich in der Gliederung an der skandinavischen Vorlage. Sie unterstreicht damit zugleich, dass die deutschen Volkslieder variierten, doch an Reichtum nicht mit ihrem nordischen Analogon konkurrierten konnten. Wie die Skandinavier kannten die deut-

¹¹⁰ Talv̄: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 364–388, dazu für von Jacob z. B. zu den Redaktionen des *Hildebrandsliedes* Johann Joachim Eschenburg: Denkmäler Altdeutscher Dichtkunst. Bremen 1799, S. 437–446, zu den Liedersammlungen allgemein Erduin Koch: Compendium der deutschen Literatur-Geschichte von den ältesten Zeiten bis auf das Jahr 1781. Berlin 1790, S. 99–102, zur intellektuellen Überhöhung dieser Liedersammlungen Docen: Miscellaneen (Anm. 101), Bd. 1, S. 247–263, zu Gerhard und Fleming Franz Horn: Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart (4 Bde.). Berlin 1823–29, Bd. 1, S. 191–193, S. 326 f., oder Friedrich Bouterwek: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts (12 Bde.). Göttingen 1802–19, Bd. 10, S. 127–139.

¹¹¹ Talv̄: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 388–391, zu den österreichischen Volksliedern für von Jacob Julius Max Schottky, Franz Tschischka: Österreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen. Pest 1819, dort die Vorrede S. V–X.

schen Volkslieder ihre Hilfsgeister, Nixen und Rübezahls, also jene Artikulationen des numinosen Naturgefühls, die wie Talvj glaubt, den anfangs entscheidenden Impetus der Volksdichtung gebildet hatten. Lieder über den *Wechselbalg*, das *Kronschlänglein* oder *Des Wassermanns Braut* fanden sich nicht zuletzt unter den ‚Volksliedern aus dem Kuhländchen‘, doch dokumentierte dieser „widerlich verdorbene Dialekt“ des Sudeten-Deutschen, so die Verfasserin, auch deutlich die Grenzen dieser Tradition.¹¹² Auch verschiedene Gesänge, die den Kontakt zur Geisterwelt zum Thema hatten, ließen sich noch verzeichnen, dazu historische Stoffe wie *Die Herzogstochter* oder *Die Schwanenritter* und weitere Balladen. Kaum eines dieser Stücke aber hatte, so rezensiert von Jacob unbarmherzig, noch „romantischen Schwung“. Die überkommene Liebesdichtung sei „heiter gehalten“, wie man aus *Des Knaben Wunderhorn* ersehen konnte, doch rangiere sie im Niveau weit unterhalb der Zeugnisse der Schweden.¹¹³

2.5.3 England und Schottland

Die niederländische Volksdichtung war, wie Talvj glaubt, erst von Hoffmann von Fallersleben in Ansätzen erschlossen worden. Ihr „poetischer Genius“ habe sich analog zur deutschen Volkspoesie entfaltet und mutet von Jacob weitgehend vernachlässigbar an.¹¹⁴ Um vieles bedeutender erscheinen ihr innerhalb der germanischen Völkerschaften die Engländer und Schotten. Ähnlich wie Dänen und Schweden dokumentierten sie gerade im Verhältnis zueinander, wie synchron und zugleich unterschiedlich sich Volkspoesie entfalten konnte. Für die englische Volksdichtung hatte schon Herder auf die Ausgaben von Thomas

¹¹² Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 391–402, dazu Jacob Grimm: Deutsche Sagen (2 Bde.). Berlin 1816–18, Bd. 1, Nr. 30, S. 38 f., Nr. 152, S. 227–229. und ders.: Deutsche Mythologie. Göttingen 1835, Nr. 13, S. 246–295, und als Beispiele *Des Wassermanns Braut*, aus Joseph Georg Meinert: Alte deutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens (2 Bde.). Wien 1817, Bd. 1, S. 77–79, das *Kronschlänglein* aus Kretzschmer (Anm. 97), Bd. 1, Nr. 47, S. 77–79.

¹¹³ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 402–458, als Beispiele die *Herzogstochter* aus Brentano, Arnim (Anm. 103), dort als *Wächter hüt dich das*, Bd. 2, S. 243–247, oder die *Stiefmutter* aus Erlach (Anm. 102), Bd. 4, S. 596 f.

¹¹⁴ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 458–472, dazu für von Jacob August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: Horae belgicae II: Holländische Volkslieder. Breslau 1833, von dort z. B. zwei Kostproben Nr. 22, *Scheide-liet* und Nr. 23, *Van jone Gherrit ende moj Aeltje*, S. 155 f., die wie die übrigen von Talvj neu übersetzt werden.

Percy zurückgreifen können,¹¹⁵ dazu in Teilen auch auf die Literaturgeschichte von Thomas Warton.¹¹⁶ Seither waren die Kollektionen von George Ellis und die Studien von Joseph Ritson dazugekommen.¹¹⁷ Spätestens seit Johann Jacob Bodmer,¹¹⁸ aber auch Johann Joachim Eschenburg, dem sich auch eine deutsche Teilübertragung Percys verdankte,¹¹⁹ hatte die volkstümliche Dichtung Englands im Sog der Shakespeare-Begeisterung in Deutschland einen besonderen Stellenwert erworben.¹²⁰ Herder hatte ihr reichlich Rechnung getragen und dabei auch

¹¹⁵ Herder: Volkslieder (Anm. 27), z. B. Bd. 1, Erstes Buch, Nr. 2, S. 18–30, Nr. 7, S. 41–47, Nr. 13, S. 69–72, Drittes Buch, Nr. 1, S. 219–231, in der kritischen Ausgabe ders.: Volkslieder (Anm. 27), Erster Teil, Erstes Buch, Nr. 2, S. 76–82, Kommentar, S. 978 f., Nr. 7, S. 87–91, Kommentar, S. 982 f., Nr. 13, S. 101 f., Kommentar, S. 987, Drittes Buch, Nr. 1, S. 172–178, Kommentar, S. 1033 f. Zu Herders Lektüre Percys z. B. Satu Apo: Kansanlaulujen ääni 1700-luvun kirjallisuudessa – Johdatus MacPhersonin, Percyn ja Herderin runojulkaisuihin. In: Herder, Suomi, Eurooppa. Hg. von Sakari Ollitervo, Kari Immonen. Helsinki 2006, S. 216–264, hier S. 241–251.

¹¹⁶ Thomas Percy: Reliques of ancient English poetry, consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date (3 Bde.). London 1765, Thomas Warton: The History of English Poetry from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century, to which are prefixed two dissertations (3 Bde.). London 1774–81.

¹¹⁷ Joseph Ritson: Pieces of Ancient Popular Poetry from authentic Manuscripts and old printed copies. London 1791, ders.: Ancient Songs, from the Time of King Henry the Third to the Revolution. London 1790, ders.: Ancient English Metrical Romances (3 Bde.). London 1802, ders.: Bibliographia poetica, a catalogue of English poets of the twelfth, thirteenth, fourteenth, fifteenth, and sixteenth, centurys, with a short account of their works. London 1802, ders.: A collection of English Songs with their original Airs (3 Bde.). London 1813, und George Ellis: Specimens of the early English poets, to which is prefixed an historical sketch of the rise and progress of the English poetry and language (3 Bde.). London 1805. Als Einführung in die Anfänge mittelenglischer Studien, von denen von Jacob stark profitiert hatte, David Matthews: The Making of Middle English, 1765–1910. London 1999, dort bes. S. 25–53, ders.: Medievalism. A Critical History. Cambridge 2015, S. 165–181, oder z. B. Marilyn Butler: Mapping Mythologies. Countercurrents in Eighteenth-Century British Poetry and Cultural History. Cambridge 2015, S. 136–150. Eine Einführung in den ‚Medievalismus‘ des 19. Jahrhunderts allgemein in England, der immer auch in Konfrontation mit Schottland betrachtet werden muss, gibt die Übersicht von Charles Dellheim: Interpreting Victorian Medievalism. In: History and Community. Essays in Medievalism. Hg. von Florence Boos. New York 1992 (Nachdruck London 2016), S. 39–58, dazu auch zur Auseinandersetzung mit dem ‚Angelsächsischen‘ im 19. Jahrhundert der Überblick von Paul Hill: The Anglo-Saxons. The Verdict of History. Stroud 2006, dort S. 131–166.

¹¹⁸ Johann Jacob Bodmer: Altenglische Balladen (2 Bde.). Zürich 1780–81.

¹¹⁹ Johann Joachim Eschenburg und August Friedrich Ursinus: Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart. Berlin 1777.

¹²⁰ Johann Joachim Eschenburg: Britisches Museum für die Deutschen (6 Bde.). Leipzig 1777–80, ders.: Annalen der Britischen Literatur. Leipzig 1780–81, zu Shakespeare Johann Joachim Eschenburg (Hg.): Wilhelm Shakespear's Schauspiele (22 Bde.). Mannheim 1779–83, und dazu ders.: Über W. Shakespeare. Zürich 1787, und Elizabeth Montagu: Über Shakespears Genie und

Auszüge Shakespeares in seine Sammlung aufgenommen.¹²¹ Wie die Isländer ihre Skalden hatten auch die alten Angelsachsen ihre Harfner und Sänger, ‚Sceopas‘ und ‚Glee-men‘ gekannt, die als professionelle Poeten für die Abfassung von Gedichten verantwortlich waren. Fundamental hatte das Bild der angelsächsischen Literatur, wie Talvj weiß, die Entdeckung des *Beowulf* verändert. Die entscheidende Frage, die sich für sie stellte, war: Handelte es sich bei dem *Beowulf* um ein Erzeugnis der Volkspoesie? Angesichts der inhaltlichen Komplexität des Werkes erscheint dies unserer Autorin zweifelhaft, während viele der Lieder, die mit der *Angelsächsischen Chronik* überliefert worden waren, sicher den Charakter eines Volksliedes besaßen.¹²²

Wie für die skandinavische und deutsche Volkspoesie glaubt von Jacob ein weiteres Mal, die Brücke zu den universellen Wurzeln der Volksdichtung schlagen zu können. Auch die Engländer hatten Naturgewalten hypostasiert und ihre numinose Kraft in Zwergen, Elfen, Kobolden und anderen Geistwesen verdichtet. Vergleichbare Vorstellungen hätten nicht erst mit der Invasion der Britischen Inseln bei den Engländern Einzug gehalten, sondern hätten zu ihrem primordialen Erbe gehört. Nach und nach sei der angelsächsische Glaube an Naturgeister dann im Mittelalter mit den ähnlich gelagerten Vorstellungen der Kelten vermengt worden, um schließlich im Hochmittelalter auch den romanisch geprägten Gestalten Raum zu geben. Die normannischen Feen hätten den Raum der englischen Elfen eingenommen und schlicht ihr Erbe angetreten. Keine gelehrte Autorität oder gar der Einfluss Shakespeares, wie Walter Scott fabuliert hatte, sei für diese Assimilation verantwortlich gewesen, wie Talvj unterstreicht; sie habe im Volk selbst stattgefunden. Mit gleichem Recht galt es Kritiker zurückzuweisen, die davor gewarnt hatten, die Volksdichtung mit dem Aberglauben zu vermengen. Was war durch diese rigide Trennung gewonnen? Überkommene Naturmythologie, damit aber auch „Aberglaube“ sei, wie von Jacob ein weiteres Mal betont, der erste Motor der Poesie und ihre eigentliche anthropologische Konstante. Die Phantasie der Menschen, die die Fülle an auratischer Naturerfahrung in sich aufgesogen

Schriften in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen, übersetzt von Johann Joachim Eschenburg. Leipzig 1771.

¹²¹ Herder: Volkslieder (Anm. 27), z. B. Bd. 1, Drittes Buch, Nr. 3–5, S. 235–241, in der kritischen Ausgabe ders.: Volkslieder (Anm. 27), Erster Teil, Drittes Buch, Nr. 3–5, S. 180–182, Kommentar, S. 1036–1038.

¹²² Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 473–476, zum *Beowulf* für von Jacob John Josias Conybeare: Illustrations of Anglo-Saxon Poetry. Hg. von William Daniel Conybeare. London 1826, und John Mitchell Kemble: The Anglo-Saxon poems of Beowulf, the travellers song and the battle of Finnesburgh, edited together with a glossary of the more difficult words and an historical preface. London 1833, und ders.: A translation of the Anglo-Saxon poem of Beowulf, with a copious glossary, preface and philological notes. London 1837.

habe, verschaffe sich dann im Medium der Dichtung Gehör. Die Natur müsse dabei, wie gerade die Volkslieder mit ihren „Elfchen“ und Hobgoblins bekräftigen konnten, keinesfalls als Bedrohung wahrgenommen werden.¹²³

Weitaus kreativer und lebendiger sei in England auch der Umgang mit der Helden sage verlaufen, die der Natursage nachfolgte. Während die artifiziell-bemühten Helden sagen in Deutschland Erzeugnis der ‚Elitendichtung‘ seien und damit im Charakter zweitrangig, obwohl das eigentliche Fundament der Heldenlieder lange vorher schon die traditionelle Poesie gebildet hatte, sei die Entwicklung in England umgekehrt verlaufen. Die englischen Zeugnisse der Heldendichtung hätten längst schon kodifizierte Gestalt angenommen, als die Volkssänger begannen, sie ins Balladenformat zu übertragen. Auf die überkommene, gleichsam objektive Wahrheit der Geschichte, wie sie in den großen Epen weitergetragen wurde, habe, wie von Jacob glaubt, die „poetisch-subjektive“ Wahrheit der Verfasser der historischen Balladen geantwortet. Die Urheber der *Ballade von Robin Hood* oder der *Ballade von Chevy Chase* hätten ihre persönliche Sicht auf die spätmittelalterlichen Verwerfungen wiedergegeben und sie wieder dem Volk zugänglich gemacht. Es seien jene ‚Menestrels‘ gewesen, die Warton und Ritson zurecht als Erben der altenglischen Sänger, aber auch der keltischen Barden angesprochen hatten. Drei Spielarten der Ballade ließen sich hier unterscheiden, die heroische, zu der die genannten gehörten, die rein romantische, die zum Teil schon Bodmer und Herder abgedruckt hatten, und schließlich als eigene Kategorie die arthurischen Stoffe, die zum Inhalt der ‚Metrical Romances‘ geworden waren.¹²⁴

Die glückliche Allianz aus etablierten Stoffen und einer lange lebendigen Sängerkaste, die sie kontinuierlich aufgriff und adaptierte, habe in Deutschland

¹²³ Talvī: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 476–480, dazu zum Feenglauben Walter Scott: *Minstrelsy of the Scottish Border, consisting of Historical and Romantic Ballads, collected in the Southern Counties of Scotland with a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition* (3 Bde.). Edinburgh 1810 (4. Auflage), Bd. 2, S. 109–186, zum möglichen Einfluss Shakespeares dort im besonderen S. 159–162. Zur Vermengung von Volksdichtung und Abergläuben der als Rezension angelegte Artikel ‚Fairy Tales or the Lilliputian Cabinet, containing twenty-four choice pieces of Fancy and Fiction‘. In: *Quarterly Review* 21 (1819), S. 91–112.

¹²⁴ Talvī: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 480–516, zur Tradition der ‚Menestrels‘ für von Jacob Joseph Ritson: *Dissertation on Romance and Minstrelsy*. In: ders.: *Ancient English Metrical Romances* (Anm. 117), Bd. 1, S. I–CCXXIV, zur Robin-Hood-Tradition dazu ders.: *Robin Hood. A collection of all the ancient poems, songs, and ballads, now extant, relative to that celebrated English outlaw, to which are prefixed historical anecdotes of his life*. London 1823, dort auch die historische Vorrede S. III–XXIII. Talvī druckt eine Reihe der Robin Hood-Balladen ab, die sie neu übersetzt, dazu eine Reihe von historisch-humoristischen Balladen wie z. B. *Die Beichte der Königin Eleonore*, aus Percy: *Reliques of Ancient English Poetry* (Anm. 116), Bd. 2, S. 155–159.

keine Entsprechung besessen, wie Talvj unterstreicht. Auch in England lösten sich Gelehrte und Volkspoesie mit dem Beginn des Buchdruckes voneinander ab. Die Volksdichtung habe in ihrem Niveau herabzusinken begonnen, während Balladendichter nun auch klassische Stoffe und Mythologeme adaptierten und die Volksdichtung damit in ihrem Charakter verwässerten. Schließlich habe sich die Balladendichtung aus Trivialitäten gespeist, während die Volkspoesie in Vergessenheit geriet. Im 18. Jahrhundert sei sie endgültig zerstört oder auf den Status „belangloser Heftchen“ reduziert worden, um zum Ende das Feld den sentimentalen Romanen und der Gothic Novel zu überlassen, wie Talvj meint schließen zu müssen. Nur gelegentlich habe ein „solider Humpen Bier“ noch fast Vergessenes zutage fördern können.¹²⁵ In den *Christmas Carols* und Neujahrliedern hätten sich alte Traditionen noch erhalten können. In ihren Wesenszügen sei die englische Volksdichtung schließlich ungleich „zartfühlender“ gewesen als die deutsche und weitaus empfindlicher für die Schönheit der Natur. „Noch die ärmste englische Hütte ruhte in einem Blumenkörbchen“¹²⁶ Die langwährende Begeisterung der englischen Dichter für Naturschilderungen, die in der Volkspoesie ihren Anfang genommen habe, sollte, wie Talvj glaubt, noch in der „beschreibenden Poesie“ des 18. Jahrhunderts ihre Fortsetzung und Bestätigung erhalten, einem Genre, das zu den „langweiligsten Ausartungen“ der englischen Literatur gerechnet werden müsse.¹²⁷

125 Wie sehr die Vertreter der englischen Ballade bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Energie auch aus den sozialen Verwerfungen der Zeit schöpften und die alltägliche Misere der Landarbeit und der Enteignung durch Grundherren im Besonderen zum Gegenstand ihrer Gesänge gemacht hatten, zeigt sehr anschaulich und mit einer Fülle von Zeugnissen Robin Ganev: Songs of Protest, Songs of Love. Popular Ballads in Eighteenth-Century Britain. Manchester 2009, S. 42–147, dazu kamen, S. 148–183, sexuell durchaus explizite Lieder. Vergleichbare Texte aber kamen in den Sammlungen, die von Jacob auswertete, gar nicht erst vor. Zum Stand der Erschließung des englischen Volksliedes in Talvjs Zeit E. David Gregory: The Emergence of a Concept in Victorian England: From ‚Old Ballads‘ and ‚Songs of the Peasantry‘ to ‚Folk Song‘. In: From ‚Wunderhorn‘ to the Internet. Perspectives on Conceptions of ‚Folk Songs‘ and the Editing of Traditional Songs. Hg. von Eckhard John, Tobias Widmaier. Trier 2010, S. 19–30.

126 Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 516–526, dazu unter anderem als Beispiel ein *Christmas Carol*, aus William Sandy: Christmas Carols, ancient and modern, including the most popular in the West of England and the airs to which are sung, also specimens of French Provincial Carols. London 1833, S. 159 f., zu den Neujahrliedern mit einer von Talvj übersetzten Kostprobe John Brand: Observations on Popular Antiquities, chiefly illustrating the Origin of our Vulgar Customs, Ceremonies, and Superstitions. Hg. von Henry Ellis (2 Bde.). London 1813, Bd. 1, S. 6 f.

127 Als Gattungsbestimmung der ‚beschreibenden Dichtung‘ in der englischen Literatur Tim Fulford: ‚Nature‘ Poetry. In: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry. Hg. von John E. Sitter. Cambridge 2001, S. 109–131, dazu auch der Beitrag von Bernd Roling in diesem Band.

Man gewinnt den Eindruck, als verhielte sich für von Jacob die schottische Volksdichtung zur englischen wie die schwedische zur dänischen. Gesammelt hatten die Zeugnisse der schottischen Volkspoesie Joseph Ritson, Robert Jamieson, doch vor allem Walter Scott.¹²⁸ Das von Talv̄ postulierte pulsierende Zentrum germanischer Volkskultur, die Konfrontation mit den Naturmächten, sei den Schotten bis weit in die Neuzeit erhalten geblieben, ja reichte weithin bis in die Gegenwart. Brownies, Banshees und Wassernixen seien fester Bestandteil schottischer Lebenswirklichkeit geblieben. Wies man Reisenden nicht noch immer die Felder von Selkirshire, in der sich die Ballade von Tamlan zugetragen hatte? Die historischen Stoffe verdankten sich in weiten Teilen den englisch-schottischen Grenzkonflikten des Spätmittelalters, wie sich vor allem an den Balladen über Robert Bruce ablesen ließ und jenen ‚Freibeuter-Balladen‘, um deren Feldforschung sich ebenfalls schon Scott verdient gemacht hatte. Wichtig ist für Talv̄, dass sich die schottische Volksdichtung dem Phasenmodell, das sie für die englische Volkspoesie angenommen hatte, entzog. Die schottischen Balladen hätten die „romantische“ Dimension von Anfang an miteingeschlossen, auch weil sie, so von Jacob, nicht in einem Konkurrenzverhältnis zu den französischen Stoffen gestanden hätten. Von Jacob drückt eine Reihe von Feen-Balladen ab, *Treu Thomas und die Elfenkönigin*, *Die Hexen-Schwiegermutter*, dazu auch historische Gesänge wie *Die Schlacht von Otterborn* oder die Freibeuter-Ballade von *Johnny Armstrong* und *Der Höllische Liebhaber*.¹²⁹ Weder der Buchdruck noch die harsche Politik der

¹²⁸ Als Einführung in Scotts Sammlertätigkeit und die Konzeption seiner ‚Minstrelsy‘ Kenneth McNeil: Ballads and Borders. In: The Edinburgh Companion to Sir Walter Scott. Hg. von Fiona Robertson. Edinburgh 2012, S. 22–34, dazu noch zur Wirkung Steve Newman: Ballad Collection, Lyric, and the Canon. The Call of the Popular from the Restoration to the New Criticism. Philadelphia 2007, S. 44–96, und auch Sigrid Rieuwerts: The Voice of the Scottish Muse on the Shores of the Frozen Baltic: Robert Jamieson, Sir Walter Scott and Riga. In: Bula, Rieuwerts: Singing the Nations (Anm. 1), S. 51–60, zur weiteren Kollektionstätigkeit in dieser Zeit, mit besonderem Blick auf Joseph Ritson, Karen McAulay: Our Ancient National Airs: Scottish Song Collecting from the Enlightenment to the Romantic Era. London 2013, S. 31–70. Zur Sammlung von Scott, Minstrelsy of the Scottish Border, die seit der Erstauflage 1802 kontinuierlich erweitert worden war, kamen für Talv̄ noch Robert Jamieson: Popular Ballads and Songs, from tradition, manuscripts and scarce editions, with translations of similar pieces from the ancient Danish language, and a few originals by the editor (2 Bde.). Edinburgh 1806, Joseph Ritson: Scottish Songs (2 Bde.). London 1794, und ergänzend William Motherwell: Minstrelsy, ancient and modern with an historical introduction and notes. Glasgow 1827, und Robert Chambers: The Scottish Songs (2 Bde.). Edinburgh 1829.

¹²⁹ Talv̄: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 526–548, als Beispiele einer Feenballade für von Jacob unter anderem *Die grausame Schwester*, aus Scott: Minstrelsy of the Scottish Border (Anm. 123), Bd. 3, S. 79–86, *Die Schlacht von Otterburn*, aus Scott: Minstrelsy of the Scottish Border (Anm. 123), Bd. 1, S. 57–71, als Freibeuter-Ballade z. B. *Johnny*

heimischen Calvinisten mit ihren bizarren Versuchen, Volkslieder in „Moralisationen“ zu verwandeln, hätten der Volkspoesie in Schottland das Wasser abgegraben; im Gegenteil, wie lebendig sie gerade im Umgang mit zeitgenössischen historischen Stoffen war, lasse sich durch ein noch recht frisches Spottgedicht auf König Georg I. illustrieren oder durch eine Ballade über eine *Kindsmörderin*, die man in Galloway gesungen hatte.¹³⁰

Als sie sich der schottischen Liebesdichtung zuwendet, scheint die Begeisterung Talvj regelrecht zu überwältigen. Die „angeborene Galanterie“ der schottischen Landbevölkerung sorgte für „Liebeslieder von natürlicher Einfachheit und Herzlichkeit“, die vom „Geist der Natur“ getragen seien. „Keusch und unschuldig“ präsentierten sich diese Gesänge im Vergleich zu den „Schlingpflanzen“ der modernen Poesie. Schon Herder hatte einige der von Talvj als Beleg herangezogenen Gedichte der schottischen ‚Minstrels‘ in seine *Volkslieder* aufgenommen, Ritson und Scott waren ihm gefolgt oder vorausgegangen. Die Sängerkreise wie die Town Pipers, über die jede Metropole verfügen musste, waren bis in von Jacobs eigene Zeit nicht verschwunden, sondern noch Scott hatte sie gehört. Viele der Gedichte von Robert Burns hätten ohne Rückgriff auf dieses indigene Milieu nicht entstehen können.¹³¹ „Endgültig adeln“ musste die schottische Volkspoesie, so von Jacob, ihre musikalische Orchestrierung, die nach der Dichtung zweite Sprache der Natur. Gemeinsam mit den Melodien, die für sie geschrieben wurden, verwandelte sich eine Ballade wie *Edmund und seine Mutter*, wie Talvj glaubt, zu dem „Gewaltigsten, was die tragische Dichtkunst je hervorgebracht“ hatte. „Wo jedes Wort einen lebendigen Begriff gibt, ist jedes Wort ein Bild“.¹³² Ein schotti-

Armstrong aus Ritson: *Scotish Songs* (Anm. 128), Bd. 2, S. 7–13, als Feenballade z. B. *Die Hexen-Schwiegermutter* aus Jamieson: *Popular Ballads* (Anm. 128), Bd. 2, dort als *Sweet Willy* S. 367–370.

¹³⁰ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 548–588, hier unter einer großen Zahl von Exempeln *Die Schlacht an der Bothwellbrücke*, aus Scott: *Minstrelsy of the Scottish Border* (Anm. 123), Bd. 2, S. 78–92, *Ein puritanisches Brautpaar*, aus R. H. Croomeck: *Remains of Nithsdale and Galloway Song, with historical and traditional Notices relative to the Manners and Customs of the Peasantry*. London 1810, S. 20 f., oder das *Spottlied auf Georg I.*, ebd., S. 144–146.

¹³¹ Zur komplexen Rolle der Oralität in der schottischen Volksdichtung und ihrem Verhältnis zu den ersten Sammlungen die fundamentale Studie von Maureen N. McLane: *Balladeering, Minstrelsy, and the Making of British Romantic Poetry*. Cambridge 2008, dort S. 16–83, dazu noch Nicholas Hudson: *Oral Tradition. The Evolution of an Eighteenth-Century Concept*. In: *Tradition in Transition. Women Writers, Marginal Texts and the Eighteenth-Century Canon*. Hg. von Alvaro Ribeiro, James G. Basker. Oxford 1996, S. 161–176.

¹³² Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 588–607, zu den *Town Pipers* für von Jacob Scott: *Minstrelsy of the Scottish Border* (Anm. 123), S. CXX–CXXII, zur allgemeinen Charakteristik des schottischen Nationalcharakters James Currie: *The Life of Robert Burns*. London 1826, Vorrede, S. 14–16, zur Ballade von *Edward und seiner Mutter* bei Her-

sches Volkslied entsprach damit unmittelbar dem Ideal, das Talvj zu Beginn mit Herder für die Volkspoesie formuliert hatte. „Abstraktion gehört in das Gebiet der Philosophie und der Wissenschaft, nicht der Einbildungskraft“. Der schottischen Poesie gelinge es, gerade durch ihre vollkommene Subjektivität, das Universelle im Menschen, eben die menschliche Natur an sich, wiederzugeben, aus der das Volkslied hervorgegangen sei. Im Verbund mit der Naturgabe der Musik, dem Idiom der Gefühle, in dem in Schottland wie in Schweden die Melancholie den Grundton vorgab, seien so Kunstwerke entstanden, die es in ihren Wesenszügen mit dem Gesang der Vögel aufnehmen konnten.¹³³

3 Ossian als Prüfstein der Volkspoesie

Noch im selben Jahr, 1840, lässt Theresa von Jacob einen längeren Traktat folgen, der wie eine Zugabe zu ihren *Volksliedern* erscheint und auf ein nur zu bekanntes Dilemma eingeht,¹³⁴ das sich seit Jahrzehnten mit der Diskussion um das Volkslied verbunden hatte.¹³⁵ Wie verhielt es sich mit Ossian und seinen Gesängen? Tatsächlich manifestierte sich in dem Oeuvre, mit dem der Schotte James Macpherson in seinem patriotischen Überschwang Europa beglückt hatte und um dessen Konstruktionsgrad sich Talvj vollständig im Klaren war, jene Konstellation, die das Verhältnis von Volksdichtung und akademischer Poesie für unsere Autorin durchgehend ausgezeichnet hatte. Wie ein Fettauge schwamm der erfundene spätantike Homer der Schotten auf der indigenen, im Werk traktierten Poesie, ohne dabei allerdings die wahre Naturdichtung je zu berühren. Mehr noch, gerade sein artifizieller Charakter, so die Grundthese von Jacobs, hätte Ossian von Anfang an enttarnen müssen. Zwei aktuelle Veröffentlichungen waren

der: *Volkslieder* (Anm. 27), Bd. 2, Drittes Buch, Nr. 5, S. 207–209, in der kritischen Ausgabe ders.: *Volkslieder* (Anm. 27), Zweiter Teil, Drittes Buch, Nr. 5, S. 365–367, Kommentar, S. 1163 f., aus Percy: *Reliques of Ancient English poetry* (Anm. 116), Bd. 1, S. 57 f., und, wie Talvj erinnert, von Carl Loewe: *Drei Balladen von Herder, Uhland, Körner, Goethe und Alexis*, für eine Singstimme und Piano. Berlin 1830, vertont, oder *Hanns und Hannchen*, aus Ritson: *Scotish Songs* (Anm. 128), Bd. 1, S. 186 f.

¹³³ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder (Anm. 25), S. 607–611, dazu mit Blick auf die Musik Schottlands William Tytler: Dissertation on the Scottish Music. In: *Transactions of the Society of Antiquarians of Scotland* 1 (1792), S. 469–498.

¹³⁴ Zu Talvjs Auseinandersetzung mit Ossian kurz Voigt (Anm. 5), S. 112–123, und Wolf Gerhard Schmidt: „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur (4 Bde.). Berlin 2003–04, Bd. 2, S. 1097–1105.

¹³⁵ Talvj: Die Unächttheit der Lieder Ossian's und des MacPherson'schen Ossian's insbesondere. Leipzig 1840.

Anlass für die Arbeit von Jacobs gewesen. Im Jahre 1839 war die Übersetzung Ossians, die Christian Wilhelm Ahlwardt angefertigt hatte, neu zum Druck gebracht worden.¹³⁶ Der Greifswalder Altpphilologe Ahlwardt hatte mit Nachdruck auf der Echtheit der Lieder des schottischen Barden beharrt,¹³⁷ dazu aber war wenige Jahre vorher, im Jahre 1831, die finale Abrechnung zweier irischer Gelehrter, William Hamilton Drummond und Edward O'Reilly, erschienen, die den gesamten Ossian-Mythos, wie er sich bei den Anhängern Macphersons dargeboten hatte, zur vollständigen Erosion gebracht hatten.¹³⁸

Die ganze Debatte um Ossian sei, so Talvīj schon in ihrer Einleitung, denkbar unglücklich verlaufen. Herders Begeisterung hatte sich auch in Deutschland über die Skepsis eines Adelung hinweggesetzt,¹³⁹ auf den Britischen Inseln waren alle seriösen Argumente im Streit um die Echtheit Ossians von patriotischen Motiven

¹³⁶ Die erste Auflage war 1811 erschienen, erste Vorarbeiten dazu von Ahlwardt schon seit 1802 vorgelegt worden. Ahlwardt hatte auch eine ‚Galische Sprachlehre‘ verantwortet und direkt aus dem Gälischen übertragen. Auch nach Ahlwardt sollten sich noch weitere Übersetzungen anschließen.

¹³⁷ Ossian: Die Gedichte, aus dem Gälischen übersetzt von Christian Wilhelm Ahlwardt (3 Bde.). Leipzig 1839, dort Bd. 1, Vorrede, S. 1–22. Dass die Debatte auch nach Talvīj nicht zum Erliegen kommen war, zeigt z. B. die Abhandlung von Heinrich Link: Die Ächtheit der Ossianischen Gedichte. Berlin 1843, die direkt auf von Jacobs Traktat Bezug nimmt, und die Studie von Johannes Pieter Arend, in Ossian, naar het Gaelisch. Amsterdam 1845, S. 1–158, der mit weitaus mehr Material noch einmal die Echtheit der Gesänge verteidigt und von Jacob ebenfalls zu seinen Gegnerinnen zählt. Begeistert repetiert die Studie von Jacobs dagegen z. B. Eduard Waag: Ossian und die Fingal-Sage. Mannheim 1863, S. 47–70.

¹³⁸ William Hamilton Drummond: Subject proposed by the Royal Irish Academy, to investigate the Authenticity of the Poems of Ossian, both as given in MacPherson's translation as published in Gaelic, London 1807. In: Transactions of the Royal Irish Academy 16/2 (1831), S. 3–161, und Edward O'Reilly: Essay, to investigate the Authenticity of the Poems of Ossian, both as given in MacPherson's translation as published in Gaelic, London 1807. In: ebd., S. 163–336. Drummond sollte selbst später eine Kollektion von Liedern mit Material herausgeben, das überwiegend mit Ossian verbunden war, dazu ders.: Ancient Irish Minstrelsy. Dublin 1852, passim.

¹³⁹ Herder hatte Auszüge aus Ossian in die ‚Volkslieder‘ aufgenommen, dazu ders.: Volkslieder (Anm. 27), Bd. 2, Zweites Buch, Nr. 14–16, S. 130–139, in der kritischen Ausgabe ders.: Volkslieder (Anm. 27), Zweiter Teil, Zweites Buch, Nr. 14–16, S. 319–324, Kommentar, S. 1129–1135, dazu Johann Christoph Adelung: Älteste Geschichte der Deutschen, ihrer Sprache und Litteratur bis zur Völkerwanderung. Leipzig 1806, S. 391 f. Zur Illustration, wie sehr Herder an der ganzen Debatte Anteil nahm, auch von Johann Gottfried Herder, Herder und Ossian. In: ders.: Schriften zur Literatur und Philosophie 1792–1800 (Werke 8). Hg. von Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt 1998, S. 71–87. Ausführlich zur Auseinandersetzung Herders mit Ossian die Zusammenfassung bei Schmidt: ‚Homer des Nordens‘ (Anm. 134), Bd. 2, S. 642–723.

hinweggeschwemmt worden.¹⁴⁰ Überlegungen zur Natur des Volksliedes hatten darüber hinaus, wie Talvj konstatiert, so gut wie keine Rolle in der Diskussion gespielt, obwohl doch in den Highlands die „Berge noch immer widerhallten vom Flügelrauschen des Genius der Volksdichtkunst“.¹⁴¹ Von Jacob fasst noch einmal den Verlauf der Kontroverse zusammen und lässt ihr eine persönliche Perspektive angedeihen.¹⁴² Im Jahre 1760 hatte Macpherson die ersten *Fragments of Ancient Poetry* herausgegeben und dann die komplette Ausgabe des uralten Barden Ossian folgen lassen, die rasant und nahezu europaweit auf begeisterte Reaktion gestoßen war.¹⁴³ Zweifel am Alter der Gedichte und der Existenz Ossians hatte es von Seiten David Humes gegeben, fundamentale Kritik sogar von Seiten Samuel Johnsons,¹⁴⁴ doch hatten die schottischen Patrioten, unter ihnen vor allem Hugh Blair mit seiner *Dissertation* alle nationale schottische Euphorie aufgeboten, um Ossian als einen der ihren zu verteidigen.¹⁴⁵ Nur wo, so hatte schon William

140 Zur wechselhaften Aufnahme und Diskussion Ossians in den keltisch-dominierten Regionen unter vielen z. B. die Beiträge von Mary-Anne Constantine: *Ossian in Wales and Brittany*. In: *The Reception of Ossian in Europe*. Hg. von Howard Gaskill. London 2004, S. 67–90, dies.: *The Truth against the World. Iolo Morganwg and Romantic Forgery*. Cardiff 2007, S. 85–144, Mícheál MacCraith: „We Know all these Poems“: *The Irish Response to Ossian*. In: Gaskill: *The Reception*, S. 91–108, ders.: *The ‚Forging‘ of Ossian*. In: *Celticism*. Hg. von Joep Th. Lerssen. Amsterdam 1996, S. 125–142, und als Zusammenfassung noch einmal Lesa Ní Mhunghaile: *Ossian and the Gaelic World*. In: *The International Companion to James MacPherson and the Poems of Ossian*. Hg. von Dafydd Moore. Glasgow 2017, S. 26–38, zur Inszenierung Ossians als Schotten dazu bes. Fiona J. Stafford: *The Sublime Savage. A Study of James MacPherson and The Poems of Ossian*. Edinburgh 1988, S. 151–162, zur besonderen Rolle Ossians im keltischen Antiquarismus auch Bernd Roling: *Vergegenwärtigungen und Transformationen eines Mythos: Die Historisierung Merlins und Taliesins zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*. In: *Frühmittelalterliche Studien* 46 (2012), S. 437–483, hier S. 473–482, und Thomas M. Curley: *Samuel Johnson, the Ossian Fraud, and the Celtic Revival in Great Britain and Ireland*. Cambridge 2009, S. 123–155.

141 Talvj: Die Unächtheit der Lieder Ossian's (Anm. 135), Einleitung, S. 1–6.

142 Ebd., S. 13–44.

143 James Macpherson: *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language*. Edinburgh 1760, dort zum Alter S. Vf., und ders.: *Temora, an Ancient Epic Poem in eight Books: together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal, translated from the Galic*. London 1763, dort A Dissertation, S. XIIf., zur ästhetischen Überlegenheit gegenüber der bisher bekannten keltischen Literatur dort z. B. S. IIIIf., S. XVIIf., S. XIX, dazu gleich die deutsche Übersetzung als Ossian: *Die Gedichte eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt von Johann Nepomuk Michael Denis (3 Bde.)*. Wien 1768–69, dort Bd. 1, ohne Seitenzählung die *Abhandlung zum Alter Ossians*. Noch etliche weitere deutsche Übersetzungen sollten folgen.

144 Samuel Johnson: *Journey to the Western Islands of Scotland – James Boswell, Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*. Hg. von R. W. Chapman. London 1965, *Journey of Tour to the Hebrides*, S. 107 f., S. 219.

145 Hugh Blair: *A critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*. London 1763.

Shaw gefragt, waren trotz aller begleitenden Legenden die Manuskripte des Poeten,¹⁴⁶ aus denen Macpherson dessen Verse genommen hatte?¹⁴⁷ Eine neue Dimension hatte der Streit erreicht, wie Talyj erinnert, als man auch in Schottland begonnen hatte, nach indigenen Überlieferungen zu suchen, die Ossians Lieder in einen größeren Kontext stellen konnten. John Clark und John Smith hatten entsprechende ‚schottische Altertümer‘ aufbieten können, die jedoch kein genuin osianisches Material enthalten hatten;¹⁴⁸ zugleich waren zwischenzeitlich diverse Sammlungen von schottischen Volksliedern erschienen, die einen Vergleich ermöglichten.¹⁴⁹ Auf schottischer Seite hatte man Ossian längst historisiert und als Quelle der eigenen Frühgeschichte verbucht,¹⁵⁰ trotz einiger ironischer Bemerkungen Edward Gibbons,¹⁵¹ als man in Irland Gedichtzyklen und Gesänge bekannt machte, die tatsächlich einen Oisin im Zentrum hatten.¹⁵² Es war schon

¹⁴⁶ William Shaw: *An Enquiry into the Authenticity of the Poems ascribed to Ossian*. London 1781, dort z. B. S. 54 f., S. 74 f.

¹⁴⁷ Wie sehr in der Debatte um Ossian über die Beglaubigung durch die Handschriftentradition auch für die Zukunft eine neue Argumentationslinie gelegt wurde, zeigt sehr schön Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin 2015, S. 437–460.

¹⁴⁸ John Smith: *Galic Antiquities, consisting of a history of the druids, particularly of those of Caledonia, a dissertation on the authenticity of the poems of Ossian, and a collection of ancient poems, translated from the Galic of Ullin, Ossian, Orran*. Edinburgh 1780, die Gedichte S. 126–353, auch deutsch als ders.: *Gallische Alterthümer oder eine Sammlung alter Gedichte aus dem Gallischen des Ullin, Ossian, Orran* (2 Bde.). Leipzig 1781, dort die Gedichte Bd. 1, ergänzend ders.: *Sean Dana, le Oisian, Orran, Ulann. Ancient poems of Ossian, Orran, Ullin, collected in the western Highlands and isles, being the Originals of the Translations some time ago published in the Gaelic antiquities*. Edinburgh 1787, und John Clark: *The Works of the Caledonian Bards, translated from the Galic*. Edinburgh 1778, ebenfalls deutsch als ders.: *Die Werke der Caledonischen Barthen, aus dem Gallischen ins Engländische und aus diesem ins Deutsche übersetzt*. Leipzig 1779.

¹⁴⁹ Als Beispiel *Sean dain agus orain Ghaidhealach*. Perth 1786. Dazu auch im deutschen Raum Edmund von Harold: *Neuentdeckte Gedichte Ossians*. Düsseldorf 1787. Freiherr von Harold hatte 1775 selbst für eine dreibändige deutsche Übersetzung Ossians gesorgt.

¹⁵⁰ John Macpherson: *Critical Dissertations on the Origin, Antiquities, Language, Government, Manners, and Religion of the Ancient Caledonians: their Posterity, the Picts, and the British and Irish Scots*. London 1768, Dissertation XIV, S. 207–211, oder Robert Henry: *The History of Great Britain, from the first invasion of it by Julius Caesar* (12 Bde.). London 1788–99, Bd. 2, S. 169–184.

¹⁵¹ Edward Gibbon: *The History of the Fall and Decline of the Roman Empire* (12 Bde.). London 1789, Bd. 1, c. 6, S. 133.

¹⁵² Malcolm Young: *Antient Gaelic Poems, respecting the Race of the Fians, collected in the Highlands of Scotland*. In: *Transactions of the Royal Irish Academy* 1 (1787), S. 43–119, dazu Thomas Ford Hill: *Antient Erse Poems, collected among the Scottish Highlands, in order to illustrate the Ossian of Mr. Macpherson*. London 1784, und englisch z. B. Elizabeth Brooke: *Relics of Irish Poetry, consisting of heroic poems, odes, elegies, and songs, translated into English verse, with notes explanatory and historical, and the originals in the Irish character*. London 1789.

fast kurios, wie von Jacob glaubt, mit welcher Unverfrorenheit man in Schottland, aber auch im deutschsprachigen Raum die Übereinstimmungen ignorieren konnte, die zwischen Macphersons Ossian und diesen irischen Volksliedern vorlagen.¹⁵³

Im Jahre 1805 hatte dann Malcolm Laing zum finalen Schlag gegen Ossian ausgeholt. Er hatte Widersprüche in der Chronologie, der geschilderten Tierwelt, Gesellschaftsordnung und Realien aller Art nachgewiesen, eingefügte Vergil-Zitate entdeckt und mit seiner akribischen Analyse der Gedichte dafür gesorgt, dass sie, so schien es zumindest, endgültig als Elaborat Macphersons enttarnt wurden.¹⁵⁴ Eine Wende nahm die Auseinandersetzung noch einmal, so Talvj, als das Highland-Komitee ein Jahr später aus dem Nachlass Macphersons die scheinbaren Originalvorlagen MacPhersons präsentieren konnte, Ossian-Gedichte in gälischer Sprache, dazu auch Zeugenaussagen und Belege für mögliche weitere, in Flandern verortete Handschriften, die Macpherson genutzt haben könnte, die jedoch in Zwischenzeit verlorengegangen waren.¹⁵⁵ Doch sollten diese Manuskripte bis 1777, wie die Mär ging, vorhanden gewesen sein, ohne dass sich ihre Besitzer in den in ganz Europa ausgetragenen Streit eingemischt hätten? Die scheinbaren Originale hätten einer neuen Generation von Übersetzern dennoch das Recht gegeben, so Talvj weiter, auch die englische Fassung Ossians noch einmal neu herauszugeben und dem Bar-

¹⁵³ Ossian: Gedichte, übersetzt von Johann Gottlieb Rhode (3 Bde.). Berlin 1817–18, dort die Vorreden zur ersten und zweiten Auflage S. IV–XXXII.

¹⁵⁴ James Macpherson: *The Poems of Ossian, containing the Poetical Works of James Macpherson, Esq., in Prose and Rhyme: with Notes and Illustrations by Malcolm Laing* (2 Bde.). Edinburgh 1805, mit durchgehendem Kommentar, und Malcolm Laing: *The History of Scotland, from the Union of the Crowns on the the Accession of James VI. to the Throne of England, to the Union of the Kingdoms in the Reign of Queen Anne* (2 Bde.). London 1800, Bd. 2, Appendix, S. 389–437. Auch hier als Replik z. B. Patrick Graham: *Essay on the Authenticity of the Poems of Ossian, in which the Objections of Malcolm Laing are particularly considered and refuted*. Edinburgh 1807, passim. Kurz zu Laings Enttarntung Macphersons auch Bernd Roling: Zufall, Selektion und die Lektüre der Antike: Carl Eduard von Eichwald, Johann Friedrich von Brandt und die Debatte um die ausgerotteten Tiere an der Akademie von Sankt-Petersburg. In: *Contingentia – Transformationen des Zufalls. Zufälle der Transformation*. Hg. von Hartmut Böhme, Werner Röcke. Berlin 2016, S. 349–386, hier S. 349–351. Allgemein zu Macphersons Geschichtskenntnissen in seinen Gedichten jetzt auch Mairi Macpherson, Jim Macpherson: *Macpherson the historian. Historiography, Nation building and Enlightenment Culture*. Edinburgh 2023, S. 48–104.

¹⁵⁵ Henry MacKenzie: *Report of the Committee of the Highland Society of Scotland, appointed to inquire into the nature and authenticity of the poems of Ossian, with a copious appendix, containing some of the principal documents on which the report is founded*. Edinburgh 1805.

den einen festen Platz in Geschichtswerken einzuräumen.¹⁵⁶ Selbst Walter Scott, dem von Jacob ja erhebliche Sympathie entgegengebracht hatte, war nicht bereit, komplett von Ossian abzurücken.¹⁵⁷ War Macpherson nicht selbst ein viel zu schlechter Dichter gewesen, um für die Gesänge Ossians verantwortlich zu sein? Das endgültige Aus ereilte den schottischen Sänger erst im Jahre 1831, als es O'Reilly und Drummond in den schon genannten zwei umfangreichen Studien gelang, zwei entscheidende Erkenntnisse zutage zu fördern. Die Ossian-Tradition mit ihren zentralen Motiven war nicht schottischer Herkunft, Macpherson hatte Erzählgut der irischen Volkspoesie ausgeschlachtet und für seinen Barden umformuliert. Dazu handelte es sich bei den vermeintlichen Originalmanuskripten eindeutig um Übersetzungen aus dem Englischen ins Gälische.

Es war das Verhältnis von Volksdichtung und Elitenpoesie, das für Talvī mit Blick auf Ossian weiter spezifiziert werden musste. Dass gerade Ossian für die Generation nach Herder als die reinste Verkörperung des gälischen Volksgesanges galt, ja des gälischen Volksgeistes, und als autochthone Stimme der Urpoesie veranschlagt wurde, war nicht nur ein fatales Fehlurteil gewesen, der mit Ossian verbundene Anspruch hatte das Genre der organisch gewachsenen Volksdichtung selbst diskreditieren müssen. Der Zugriff auf die Volkspoesie beruhte zu einem erheblichen Teil auf mündlicher Überlieferung. Schon Hume hatte mit Blick auf die Geschichten um Fingal und Temorah eingewandt, es sei kaum vorstellbar, dass diese Gesänge über einen Zeitraum von fünfzig Generationen allein durch orale Tradition weitergegeben worden sein könnten. Aus Serbien wusste man zwar, dass Hochzeitsgedichte in sprachlich unveränderter Form über Jahrhunderte hinweg mündlich tradiert wurden, doch hatte es sich in ihrem Fall nicht um umfangreiche Großgedichte gehandelt. Volkspoesie wurde nicht in steriler und geschlossener Sprachgestalt transferiert und in festgefügten Versen, die über Jahrhunderte weg keine Aktualisierung zuließen. Selbst wenn sie, so Talvī, zu gewissen Phasen ihres Transfers durch zeitweilige Verschriftlichung fixiert wurden, handle es sich doch um Motivkomplexe, die als inhaltliche Konglomerate weitergegeben wurden und nicht als geschlossene Versformation. Es sei

¹⁵⁶ Ossian: The Poems in original Gaelic, with a literal translation into Latin, together with a dissertation on the authenticity of the poems by John Sinclair, and a translated from the Italian of Cesariotti's Dissertation on the controversy respecting the authenticity of Ossian, with notes and a supplementary essay by John McArthur (2 Bde.). London 1807, dort noch einmal die Gedichte Bd. 1, S. 2–255. Es folgte auch noch, als weitere Sammlung, An original Collection of the Poems of Ossian, Orran, Ulin and other Bards, who flourished at the same age, collected by Hugh McCallum and John McCallum. Montrose 1816, dort noch einmal eine gegen Laing gerichtete Vorrede S. I–LXXXI.

¹⁵⁷ Walter Scott: Rezension von Laing, The Poems of Ossian, und MacKenzie, The Report of the Committee. In: Edinburgh Review 6 (1805), S. 429–462, dort vor allem S. 462.

leicht gefallen, wie von Jacob betont, auf den Färöer-Inseln des 18. Jahrhunderts noch immer Variationen des Nibelungen-Stoffes zu entdecken, auch wenn er nicht in der Altnordischen oder Isländischen Sprache des neunten oder zehnten Jahrhunderts weitergegeben wurde. Auch im Irisch-Gälischen sei der Sprachwandel über die Jahrhunderte hinweg leicht zu beobachten gewesen, selbst wenn es scheinbare Inseln wie das Bretonische gab, das sich seit dem Mittelalter kaum verändert hatte.¹⁵⁸

Sprache und Inhalt, so die Behauptung Talvjs, stünden in einem korrelativen Verhältnis zueinander und bestimmten sich in ihrer Transformation wechselseitig. Geschlossene motivische Einheiten konnten auch den Sprachwandel verlangsamen, ebenso wie es denkbar war, dass eine archaische Sprache sich durch besondere Inhalte, die sie weitergab, der Veränderung zeitweilig entzog und auf einem älteren Sprachstand verharrte. O'Reilly und Drummond hatten auf die sprachliche Modernität der Verse Ossians, die bei aller Antiquiertheit doch Züge des 18. Jahrhunderts aufwies, hingewiesen und hier ein entscheidendes Argument gesehen, um die Gesänge als Fälschung zu entlarven. Aus der Perspektive der Volkspoesie aber hatten beide Gelehrte, so unterstreicht von Jacob, dabei ihr Ziel verfehlt. Für sich genommen musste es nicht Anlass zur Skepsis geben, wenn Ossian den Geist ‚spiorad‘ nannte und den Körper ‚corp‘, also lateinisch-romanische Lehnwörter einfügte, die im Ursprung nicht vorhanden gewesen sein konnten. Die Volkspoesie war nicht an eine statische Sprachform gebunden, sondern lebte, wie schon gesehen, von Gedanken, Vorstellungen und Begebenheiten, also vom unmittelbaren Eindruck der Natur. Ein schwedisches Volkslied aus dem 16. Jahrhundert, das *Thors Hammer* besang, konnte in direkter Filiationskette auf einen Teil der Lieder-Edda zurückgeführt werden, ohne dabei deren Junkturen zu berücksichtigen. Ein Gesang wurde weitergegeben und vom Sänger mit neuen Formulierungen aufgerüstet, wenn ihm alte Termini nicht mehr vertraut waren. Der mündliche Transfer erlaubte ihm, Einschübe einzufügen und Episoden einzuschließen oder wegzulassen. Ein Zeugnis der Volksdichtung, so Talvj, sei wie ein Schiff, dessen Segel und Planken beharrlich ausgebessert werden mussten, damit es seine Seetüchtigkeit bewahrte. Dass die Verse Ossians in einem Versmaß geschrieben waren, das nicht dem einfachen irischen Hymnenstil der Spätantike

¹⁵⁸ Talvj: Die Unächtheit der Lieder Ossian's (Anm. 135), S. 45–52, zu David Humes Einlassung Edward Gibbon: Memoirs of the Life and Writings (2 Bde.). London 1825, hier der Brief Humes vom 18. März 1776, S. 216 f., zur vermeintlichen Stasis der keltischen Sprachen und der majestätischen Kontinuität ihres Bardentums als Gegenposition, die es gut mit Macpherson aufnehmen konnte, Theodoré Hersart de Villmarqué: Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne recueillies et publiés avec une traduction française, des éclaircissements, des notes et des mélodies originales (2 Bde.). Paris 1839, Bd. 1, S. IV–XXXVIII.

entsprach, wog ungleich schwerer, wie von Jacob unterstreicht, um das vermeintliche Alter der Ossian-Sammlung Macphersons zu widerlegen als deren flüider Sprachgebrauch, der fast notwendig Begleiterscheinung eines Volksliedes war. Dass das sprachliche Erscheinungsbild Ossians natürlich trotzdem dessen postulierte Ursprünge widerlegen musste, lag auf der Hand.¹⁵⁹

Die Künstlichkeit Ossians wurde offenkundig, wenn man Macphersons Elaborat mit dem Humus verglich, aus dem jene Volksliedtradition hervorgegangen war, die der Schotte für seinen Dichter adaptiert hatte. Die Sagenkreise um Cuculain und Connal Cearnach, die auch ihren Oisin kannten, die Erzählungen von den Tuatha de Danann, waren in ganz Irland wieder und wieder erzählt, gesungen und reformuliert worden. Das Geschlecht der ‚Finnier‘ hatte einen volkstümlichen Erzählkomplex begründet, nicht anders als Karl der Große, Siegfried oder König Artus, der sich bin die eigene Zeit immer wieder mit neuem Leben füllen ließ. Es handelte sich, so Talvj, um „Zauberhörchen voller Verwandlungen“, angefüllt mit oft schlichten, doch eindrücklichen Metaphern und Vergleichen. Nur zu oft, dachte man die Dialoge zwischen St. Patrick und Oisin, fiel ihre Wortwahl dabei derb aus. Nicht alle diese Lieder musste man „mit Enthusiasmus schön finden“, doch erwartete man auch beim „schönsten Bauernmädchen“ nicht die „glatte Lilienhaut einer vornehmen Dame“, sondern dass „manche Sommersprosse durch die Rosen“ schien. Die irische Volksdichtung war „roh und unzart“, ihre Bilder glichen wie alle Volkspoesie dem „Schlagschatten“, den „der Anblick einer Morgenlandschaft“ bot. Die Elitenpoesie des Macphersonschen Ossian dagegen hatte alle Kennzeichen einer „Landschaft bei Mondschein“, deren Züge „mit dem Gemüt erkennbar waren, doch nicht mit dem Sinn“. Es war Kunst und nicht Natur, Begriff und nicht Bild, Verstand und nicht Imagination. Macpherson hatte seine Verse zwar aus dem Strom der Volkspoesie geschöpft, doch hatte sein Ossian ihn zugleich verlassen.¹⁶⁰ Gemeinsamkeiten und Unterschiede illustriert

¹⁵⁹ Talvj: Die Unächttheit der Lieder Ossian's (Anm. 135), S. 52–58, zur eher späten Genese der komplexen gesungenen Versmaße in Irland für von Jacob Joseph Cooper Walker: Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with Anecdotes of, and occasional Observations on the Music of Ireland, also an Historical Account of the Musical Instruments of the Ancient Irish, and an Appendix, containing several Biographical and other Papers, with Select Irish Melodies. London 1786, dort Appendices I–II, zum schlichten Stil der frühen irischen Dichtung Thomas Moore: The History of Ireland (4 Bde.). London 1835–46, Bd. 1, S. 318–326.

¹⁶⁰ Talvj: Die Unächttheit der Lieder Ossian's (Anm. 135), S. 58–82, zur langen Präsenz der Liedzyklen in Irland für von Jacob Theophilus O'Flanagan: Deirdri, or The lamentable Fate of the Sons of Usnach, an Ancient Dramatic Irish Tale, one of the three tragic stories of Eirin, Dublin 1808. In: Transactions of the Gaelic Society 1 (1808), S. 1–238, und James Hardiman: Irish Minstrelsy or Bardic Remains of Ireland, with English Poetical translations (2 Bde.). London 1831, bes. Bd. 2, Part II, S. 183–397.

Talv̄j an einem Gesang des Macphersonschen Ossian, der *Schlacht von Lora*, und seiner Vorlage, dem *Einfall Ergans in Irland*. Wie sich ein einfacher, doch zutiefst poetischer Text in einen ambitionierten, doch innerlich leeren Gesang transformieren ließ,¹⁶¹ war hier leicht abzulesen.¹⁶²

Wie aber war Macpherson vorgegangen? Talv̄j hat eine plausible Hypothese. Es sei nahezu ausgeschlossen, dass der schottische Dichter ein älteres Manuskript vorliegen hatte, dessen Inhalt er hatte überarbeiten können; Macpherson war kaum imstande gewesen, einen älteren irischen Text im Original zu lesen. Was ihm jedoch, von mündlichen Zuträgern abgesehen, eine Hilfe gewesen sein könnte, war eine Mitschrift gegenwärtiger Volkslieder.¹⁶³ Der erste Teil der ossianschen Sammlung ließ sich recht detailliert, wie ein Abgleich zeigt, auf irische Motive zurückführen, im zweiten Teil hatte Macpherson seiner Phantasie dann freien Lauf gelassen, auch wenn, wie Talv̄j dokumentieren kann, immer wieder Versatzstücke und Formulierungen der irischen Überlieferung in seine Verse eingeflochten hatte. Macphersons mangelnde Aufrichtigkeit hatte darüber hinaus dafür gesorgt, dass alle Spuren der irischen Abkunft Ossians getilgt wurden und man ihn nur noch als Schotten wahrnehmen konnte. In dieser Dreistigkeit konnte er es mit anderen Fälscherpersönlichkeiten wie Thomas Chatterton oder William Lauder aufnehmen,¹⁶⁴ aber auch mit dem aktuellen Versuch, der gelehrten deutschen Öffentlich-

¹⁶¹ Das Problem der Transformation von ‚Volkskultur‘ in ‚Hochkultur‘, das sich mit Blick auf Ossian zu ergeben scheint, diskutiert Gauti Kristmannsson: James MacPherson’s Poems of Ossian: A Translation of ‚Low‘ Culture into ‚High‘. In: Orality, Ossian and Translation. Hg. von Gerald Bär, Howard Gaskill. Berlin 2020, S. 53–64.

¹⁶² Talv̄j: Die Unächtheit der Lieder Ossian’s (Anm. 135), S. 84–100, die Vorlage findet sich bei Young: Antient Gaelic Poems, respecting the Race of the Fians (Anm. 152), S. 82–95, und später auch bei Drummond: Ancient Irish Minstrelsy (Anm. 138), S. 19–32, dazu O’Reilly (Anm. 138), S. 209–212, die deutsche Fassung des Macpherson-Ossians in Ossian: Gedichte, übersetzt von Rhode (Anm. 153), Bd. 2, S. 211–230.

¹⁶³ Talv̄j: Die Unächtheit der Lieder Ossian’s (Anm. 135), S. 101–105.

¹⁶⁴ Zur antiquarischen Debatte um die Echtheit der Gedichte Thomas Rowleys, die Thomas Chatterton geschrieben hatte, Margaret Russett: Fictions and Fakes. Forging Romantic Authenticity, 1760–1845. Cambridge 2006, S. 50–69, Paul Baines: The House of Forgery in Eighteenth-Century Britain. Aldershot 1999, S. 151–176, oder Bernd Roling: ‘A Great Insight into Antiquity’: Jacob Bryant and Jeremiah Milles and the Authenticity of the Poems of Thomas Rowley. In: The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture. Hg. von Karl A. E. Enenkel, Konrad A. Ottenheyen. Leiden 2018, S. 731–749. William Lauder hatte Milton des systematischen Plagiats bezichtigt, dazu ders.: An essay upon Milton’s imitations of the ancients, in his Paradise lost. London 1741, und ders.: An essay on Milton’s use and imitation of the moderns, in his Paradise lost. London 1751.

keit die Lebenserinnerungen der Sibylla von Liegnitz aus dem 16. Jahrhundert unterzujubeln.¹⁶⁵ Im Unterschied zu Chatterton war, wie die ‚Originale‘ des Jahres 1807 zeigen, Macpherson jedoch nicht in der Lage gewesen, seine ‚Textvorlage‘ glaubhaft zu fälschen, trotz der 1200 Livres, die man ihm geboten hatte. Zur besonderen Perfidie des Schotten habe dabei noch gehört, so von Jacob, dass er durchaus um die treibenden Kräfte der Volksposie gewusst hatte. Beinahe durchgehend hätten Geister und Naturkräfte die Gesänge Ossians bevölkert, nicht anders als in anderen Volksliedtraditionen auch. Paradox hätte auf den Leser eher die völlige Abwesenheit des Christentums wirken müssen, das die irischen und schottischen Volkslieder kontinuierlich begleitet hatte.¹⁶⁶

Mit einer Würdigung der tatsächlichen schottisch-gälischen Volksposie, der Talvjs Sympathie gehört, endet ihre Auseinandersetzung mit Ossian. Schweden und Serbien vergleichbar, war die Tradition der Sänger nie abgebrochen, wenn auch nach der Schlacht von Culloden die professionellen Barden weitgehend verschwunden waren. Genug Belege gab es, dass reisende Schneider und Zimmerleute ihre Position eingenommen hatten. Schon Ritson hatte gezeigt, dass in Schottland selbst Milchmädchen anmutigste Liebesdichtung zu Gehör bringen konnten.¹⁶⁷ Mit einer gewissen Hartnäckigkeit findet von Jacob am Ende noch einmal zu ihrer Lieblingsthese zurück. Was hatte die schottische Volksdichtung mit so großer Energie erfüllt? Eben jene Naturkräfte, die auch Macpherson für sich okkupiert hatte, die Feen und Elfen, die Schottland in Gestalt der Sidhe mit den Iren geteilt hatte und deren Allgegenwart im Alltagsleben der Highlands, aber auch Irland und der Isle of Man die Ethnographen überzeugt hatten.¹⁶⁸ Noch immer war die-

¹⁶⁵ Denkwürdigkeiten aus dem Leben der Herzogin Dorothea Sibylla von Liegnitz und Brieg, geborene Markgräfin von Brandenburg und ihrer Leib- und Hebeamme Margaretha Fuß, mitgeteilt von Syndicus Koch. Brieg 1830, als Enttarnung Heinrich Wuttke: Über das Haus- und Tagebuch Valentin Gierth's und die Herzogin Dorothea Sibylla von Liegnitz und Brieg, geborene Markgräfin von Brandenburg. Eine Untersuchung. Breslau 1838.

¹⁶⁶ Talvj: Die Unächtheit der Lieder Ossian's (Anm. 135), S. 106–115.

¹⁶⁷ Ebd., S. 116–119, dazu auch für von Jacob Hill: Erse Poems (Anm. 152), Vorrede, S. 7–9, und Ritson: Scotish Songs (Anm. 128), Bd. 1, dort der *Historical Essay*, S. LXI–LXX. Als weitere Kollektion noch David Herd: The antient and modern Scots Songs, Heroic ballads, now first collected into one body (2 Bde.). Edinburgh 1769, dort zu den *Love Songs* Bd. 2.

¹⁶⁸ Talvj: Die Unächtheit der Lieder Ossian's (Anm. 135), S. 119 f., dazu für von Jacob neben Grimm: Irische Elfenmärchen (Anm. 81), Einleitung S. IX–CXXVI, Scott: Minstrelsy of the Scottish Border (Anm. 123), Bd. 2, S. 109–186, Anne MacVicar Grant: Essays on the superstitions of the Highlanders of Scotland, to which are added, translated from the Gaelic, Letters connected with those formerly published (2 Bde.). London 1811, Bd. 1, zu den ‚spirits‘ Essay VI, S. 197–262, und als Gedicht *The Owl* als Textauszug Bd. 2, S. 249–261, und George Waldron: The History and Description of the Isle of Man, viz. its Antiquity, History, Laws, Customs, Religion and Manners of its Inhabitants. London 1744, S. 132–138.

ser Teil der Welt dazu in der Lage, naturwüchsige Poeten vom Schlag eines Robert MacKay hervorzubringen, die es mit Robert Burns aufnehmen konnten. Dennoch drohte dieser Volkskultur, wie Talvī deprimiert schließt, der Untergang. Die Enteignung der Landbevölkerung, die ihre Grundherren über Jahrhunderte vorangetrieben hatten, musste die alte Kultur der Highlands der Vernichtung preisgeben. Die „transatlantischen Wüsten“, in die es die zahllosen schottischen Auswanderer verschlagen hatte, konnten ihrer Poesie keine Heimat mehr bieten.¹⁶⁹

4 Die *Metai* des Kristijonas Donelaitis als Grenzphänomen von Volksdichtung

4.1 Donelaitis – ein Volksdichter?

Jeder Mensch mit einem litauischen Schulabschluss kennt zumindest den ersten Hexametervers des nationalen Klassikers *Metai* („Jahreszeiten“) von Kristijonas Donelaitis: „Jau saulelė vėl atkopdama budino svietą“ („Schon stieg die Sonne wieder zur Höhe und weckte die Welt auf“).¹⁷⁰ Das um die Jahre 1765 bis 1775 entstandene Werk wird im Hinblick auf die Gattung oft in die Tradition der Jahreszeitendichtung eingereiht, zu der unter anderem *The Seasons* von James Thomson, Jean-François de Saint-Lamberts *Saisons* und auch musikalische Bearbeitungen wie Joseph Haydens *Jahreszeiten* gezählt werden.¹⁷¹ Auch der Einfluss antiker Naturdichtung, vor allem aber Vergils *Georgica* wird für diese Texte unbestritten angenommen.¹⁷² Nach dem epischen Sonnenaufgang zu Beginn des Werks fährt

¹⁶⁹ Talvī: Die Unächtheit der Lieder Ossian's (Anm. 135), S. 121 f., dazu Robert MacKay: *Orain le Rob Donn, bard ainmeil Dhuthaich Mhic-Aoidh*. Inverness 1829, zur Gestalt MacKays dort Einleitung S. IX–LXII.

¹⁷⁰ Übersetzung von Hermann Buddensieg. Alle hier aufgeführten Übersetzungen der *Metai* ins Deutsche entstammen folgender Ausgabe: Kristijonas Donelaitis: Die Jahreszeiten. Nachdichtung von Hermann Buddensieg. München 1966. Zur Geschichte der deutschen Übersetzungen der *Metai* siehe Alina Kuzborska: 200 Jahre Übersetzungsgeschichte der *Metai* von Kristijonas Donelaitis: von Rhesa bis Schneider. In: Annaberger Annalen 26 (2018), S. 207–230.

¹⁷¹ Kürzlich sind die *Metai* des Donelaitis zusammen mit James Thomsons *Seasons* in französischer Übersetzung erschienen, dazu James Thomson et Kristijonas Donelaitis: *Les Saisons. Traduction et édition critique par Laurent Folliot, Caroline Paliulis et Nijolé Vaičiulėnaitė-Kašelionienė*. Paris 2018 (Littératures du monde sous la direction d'Alain Montandon et Françoise Lavocat 29).

¹⁷² Zu einer Analyse der *Metai* im Rahmen der frühneuzeitlichen *Georgics*-Tradition Englands s. Jekaterina Zykova: *Kaimo gyvenimas sub specie aeternitatis*: Kristijonas Donelaitis ir Georgikų tradicija Europos literatūroje. In: Kristijono Donelaičio reikšmės. Straipsnių rinkinys. Hg. von

Donelaitis mit der Beschreibung des anbrechenden Frühlings und der Rückkehr der Vogelscharen fort, die in die Lobpreisung Gottes einstimmen (*Metai* 1.1–201). Doch was hierauf folgt, ist kein Natur- oder Lehrgedicht, wie es im Rahmen der oben angerissenen Textradio zu erwarten wäre. Donelaitis widmet sich in den verbleibenden 400 Versen des ersten Teils und allen darauffolgenden Büchern hauptsächlich den Angelegenheiten der *būrai*, der litauischen Bauern Ostpreußens, die er in ihrer eigenen, ungeschönten Sprache zu Wort bringen lässt. Das Werk besteht neben idyllischen und realistischen Naturbeschreibungen und moralisch-lehrhaften Betrachtungen zu einem großen Teil aus Dialogen der Protagonisten, an denen sich auch der Erzähler beteiligt.¹⁷³

Damit stellen die *Metai* in gewisser Hinsicht tatsächlich ein „ländliches Epos“ dar, wie deren erster Herausgeber Ludwig Rhesa diese genannt hatte. Gleichzeitig macht sich gerade zu Beginn des Werks eindeutig auch das Element der Fabel bemerkbar. In den Anfangsversen schildert Donelaitis die Vorkehrungen der heimkehrenden Storchenfamilie, die als Exempel für Tüchtigkeit und Fleiß zu verstehen sind (*Metai* 1. 43–64); die unscheinbare Aufmachung der Nachtigall, die im eindeutigen Kontrast zu ihrem üppigen Lied steht, soll das Publikum zu Sparsamkeit und Bescheidenheit inspirieren (*Metai* 1.80–144); die vom Adler einberufene Vogelversammlung, in der alle „untergebenen“ Vögel die Möglichkeit haben, ihre Anliegen und Sorgen auszusprechen, bildet schließlich ein Modell dafür, wie eine gerechte und fürsorgliche Herrschaft zu organisieren wäre (*Metai* 1.155–201).¹⁷⁴ Mit diesem Schwerpunkt auf sozialer, moralisch-ethischer Belehrung ist Donelaitis damit außerdem in die Reihe moralphilosophischer Lehrdichter zu stellen, die vor allem im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts eine Blütezeit erleben.¹⁷⁵ Ebenso nähert sich sein Werk damit aber auch einem Verständnis von Lehrdichtung, wie sie im 17. Jahrhundert von Georg Philipp Harsdörffer definiert wurde. Unter den Begriff des Lehrgedichts hatte Harsdörffer erdachte Geschichten oder Götter- und

Mikas Vaicekauskas. Vilnius 2016, S. 69–80. Zu Einflüssen antiker Literatur auf Donelaitis Dalia Dilytė-Staškevičienė: Kristijonas Donelaitis ir Antika. Vilnius 2005.

173 Nach einem ausführlichen Vergleich mit der antiken epischen Tradition betrachtet Dilytė-Staškevičienė die *Metai* als ein Werk *sui generis*, das durch die Synthese von Heldenepos und Lehrgedicht eine ganz eigene Gattung schaffe, dazu ebd., S. 213–217.

174 Zum schriftlichen Nachlass von Donelaitis gehören neben den vier Gesängen der *Metai* auch sechs Fabeln in litauischen Hexametern und eine Versdichtung *Pričkaus pasaka apie lietuvišką svodbą* („Fritzens Erzählung von der litauischen Hochzeit“), s. Vaicekauskas (Anm. 4) S. XXV.

175 Leif Albertsen beruft sich bei der Konstruktion dieses Gattungsbilds auf Dichter wie Friedrich von Hagedorn, Paul Gottlieb Werlhof, Christoph Joseph Sucro, Christian Friedrich Zernitz, Johann Jakob Dusch und Christian Fürchtegott Gellert, s. Leif Ludwig Albertsen: Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur mit einem unbekannten Gedicht Albrecht von Hallers. Aarhus 1967, S. 240–264.

Tierfabeln gefasst, die in einem zweiten Teil moralisch ausgelegt wurden.¹⁷⁶ Dass Donelaitis Fabeln sowohl separat verfasst als auch in die Bücher der *Metai* integriert hatte, zeugt von der engen Verwandtschaft, die für ihn zwischen den Genres ‚Lehrgedicht‘ und ‚Fabel‘ bestanden haben musste.

Die Gattungsbestimmung bildet in der Forschungsliteratur zu den *Metai* dementsprechend seit jeher ein Streithema, wobei im Allgemeinen versucht wird, das Werk als Idylle, Fabel, Großgedicht oder (Lehr-)Epos zu beschreiben.¹⁷⁷ Am Ende werden die *Metai* wohl gerade durch diese Hybridität zu einem originellen Werk, das sich aus verschiedenen Gattungssträngen lateinischer und volkssprachlicher Dichtung speist und die litauische Sprache und Kultur auf einzigartige Weise mit den zeitgemäßen literarischen Traditionen Europas verbindet. Diese Originalität des Donelaitis wird auch von Rhesa in seinem Vorwort zur Ausgabe betont, jedoch unter ganz anderen Vorzeichen. Für Rhesa, der die einzelnen Gesänge in die bis heute noch rezipierte Reihenfolge gebracht und zu einem Gesamtwerk zusammengeschlossen hatte¹⁷⁸ war es wichtig zu betonen, dass Donelaitis frei von ‚fremden Einflüssen‘, ohne Muster oder Vorbild geschaffen habe.¹⁷⁹ Dabei ruft Rhesa durchaus die üblichen Gattungsreferenzen auf, wenn er sowohl Thomsons *Jahreszeiten* wie auch Vergils *Georgica*, Voßens *Luise* und Goethes *Hermann und Dorothea* als Werke aufzählt, die eine gewisse Ähnlichkeit zu den *Metai* aufweisen würden. Der grundlegende Unterschied läge jedoch bei diesen Texten in ihrer Orientierung am Maßstab der griechischen Literatur und dem wissenschafts- und kunstgebildeten Lesekreis, an den sie sich richten würden.¹⁸⁰ Das Werk des Donelaitis sei hingegen dem litauischen Bauern und der Darstellung seines Lebens zum Zweck der Belehrung gewidmet, weshalb es nach Rhesas Ansicht rechtmäßig als „Volksgedicht“, „Volksidylle“ oder „ländliches Gedicht“ bezeichnet werden könne. Die Erwähnung der „Fremdlinge“ (also vorwiegend der deutschen Kolonialisten) zeige dagegen, wie sehr sie die Sitten der „kindlichen frommen“, redlichen und gottesfürchtigen Litauer verderben würden. Auch dem Dichter selbst spricht Rhesa eine solche Unt-

¹⁷⁶ Ebd., S. 10–15.

¹⁷⁷ S. o. Anm. 15.

¹⁷⁸ Kuzborska (Anm. 170), S. 209–211. Zu Rhesas Arbeit an der Ausgabe der *Metai* siehe Liucija Citavičiūtė: Martynas Liudvikas Réza ir pirmoji lietuvių grožinės literatūros programa Prūsijos Lietuvoje. In: Acta Historica Universitatis Klaipedensis 26 (2013), S. 112–125, hier S. 117–123. Zur Gesamtkonzeption und -komposition der *Metai* siehe Vaidas Šeferis: Naujas požiūris į Kristijono Donelaičio *Metų* kompoziciją. In: Kristijono Donelaičio reikšmės. Straipsnių rinkinys. Hg. von Mikas Vaicekauskas. Vilnius 2016, S. 110–125.

¹⁷⁹ Rhesa: Vorbericht (Anm. 3), S. VI.

¹⁸⁰ Ebd., S. VII. Gleichzeitig spricht Rhesa von der umfassenden Bildung des Donelaitis, der in der Lage gewesen sei, auf Griechisch, Lateinisch, Hebräisch, Deutsch und Französisch zu dichten, s. ebd., S. VIII.

schuld der Seele und „einfache Gerechtigkeit“ zu, die sich in der Zierlichkeit des Ausdrucks, seiner Gewalt, Wortfülle und Ungezwungenheit äußere. Einzig der Hexameter sei ein fremdes Element, das Donelaitis dem Litauischen jedoch so gut angepasst hätte, wie es wohl in keiner anderen Sprache möglich gewesen wäre.¹⁸¹ Im Hinblick auf die anderen von Donelaitis verfassten litauischen Werke betont Rhesa ebenfalls die Originalität und das Fehlen von Fremdeinflüssen, was er im Vergleich mit einem deutschen Gedicht des Donelaitis zu untermauern sucht, in dem er die Mängel der damaligen, von fremden Auswüchsen noch nicht gereinigten deutschsprachigen Poesie zu erkennen meint. Hingegen habe Donelaitis in seinem Werk den Geschmack der Litauer und die „Zartheit“ ihrer Empfindung eingefangen, die sich in ihren *Dainos* (Liedern) manifestieren würden.¹⁸²

Zehn Jahre hatte Rhesa an der Ausgabe der *Metai* gearbeitet und noch länger an der Ausgabe der *Dainos*, die erstmalig 1825 erscheinen sollten.¹⁸³ In der darin enthaltenen ersten folkloristischen Abhandlung zu litauischen Volksliedern wird deutlich, was genau Rhesa unter diesem besonderen Geschmack der Litauer verstand. Zunächst wird der individuelle Charakter der geistigen Erzeugnisse betont: Die *Dainos* seines allein der litauischen Nation eigen und auch die litauische Sprache hätte sich, ungeachtet einiger Slavismen, frei von fremden Einflüssen entwickeln können. Besonderes Merkmal litauischer Volksdichtung sei deren „schlichte Natürlichkeit, ihr ungezwungenes einfaches Wesen, was jede Kunst in Wendungen, Bildungen und Vergleichungen, kurz allen Schmuck der Poesie verschmähet.“ Damit definiert Rhesa die *Dainos* als genuines Produkt des Volkes, so fern von Kunstdichtung wie es selbst serbische und erst recht deutsche Volkslieder nicht sein könnten.¹⁸⁴ Weitere Schlüsselbegriffe zur Beschreibung litauischer Volksdichtung sind „Zartheit und Innigkeit der Empfindung“, die Rhesa hauptsächlich durch den großzügigen Einsatz von Diminutivformen erklärt. Die „ernste Wehmut“, „sanfte Melancholie“ und ein „elegischer Ton aus reinem, unschuldig-

¹⁸¹ Ebd., S. X–XII.

¹⁸² Ebd., S. XVIII–XX.

¹⁸³ Citavičiūtė (Anm. 178), S. 114–117.

¹⁸⁴ Ludwig Rhesa: Betrachtung über die litauischen Volkslieder. In: *Dainos oder Litthauische Volkslieder gesammelt, übersetzt und mit gegenüberstehendem Urtext herausgegeben von L. J. Rhesa, Dr. d. Theol. und Phil. ordentl. Professor d. Theol. und Dir. des Litthauischen Seminars auf d. Universität zu Königsberg*. Nebst einer Abhandlung über die litthauischen Volksgedichte. Königsberg 1825, S. 324–355, hier S. 328–329.

gen Herzen“ verrieten außerdem die moralische Feinheit und edle Gesinnung des litauischen Volkes.¹⁸⁵

Ein besonderes Augenmerk hatte Rhesa in seiner Untersuchung zu den litauischen Volksliedern auf die unterschiedlichen Versformen gelegt, deren Analyse er knapp die Hälfte seiner gesamten Abhandlung widmet. Darin bespricht er ausführlich die unterschiedlichen Metren, die in den *Dainos* zum Einsatz kommen und dem Dichter wie auch dem Sänger größte Gestaltungsfreiheit böten. In diesem Zusammenhang erwähnt er, dass ein litauisches Versmaß anstelle des griechischen Hexameters auch der Dichtung des Donelaitis und der litauischen Sprache zuträglicher gewesen wäre.¹⁸⁶ Damit legt Rhesa bei der Bewertung von Volksposie wieder einen Schwerpunkt auf Authentizität und Originalität, die sich für ihn in einer Autonomie des Ausdrucks und der Freiheit von Fremdeinflüssen äußert. Obwohl er damit augenscheinlich zwischen einer naiv-natürlichen und einer gebildeten Kunstdichtung unterscheidet, stellt das sich im Werk manifestierende eigentümliche Gemüt des Volkes für ihn schlussendlich das entscheidende Kriterium dar, nach dem er auch Donelaitis als Volksdichter anerkennen kann. Dieses breite Verständnis von Volksdichtung, das sich vom restriktiven Ansatz Talvjs grundlegend unterschiedet, hat Rhesa mit Herder gemein. Nicht zwingend mussten Volksdichter Herder zufolge ungebildete Menschen sein, solange ihr Lied leicht, frei und ungezwungen in der „Sprache der Menge“ erklang.¹⁸⁷ Aus diesem Grund konnten für ihn auch Werke von Sappho, Shakespeare und

¹⁸⁵ Ebd., S. 330–332. Vgl. dazu auch Friedrich Scholz: Die Literaturen des Baltikums. Ihre Entstehung und Entwicklung. Opladen 1990, S. 173–178. Rhesa hatte Goethe ein Manuskript seiner Ausgabe zukommen lassen und wartete mehrere Jahre vergeblich auf eine Antwort. Die Briefe von Rhesa an Goethe sowie Briefe seiner Vermittler, die eine Publikation des von Rhesa gesammelten Materials vorantrieben, sind kürzlich von Liucija Citavičiūtė der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, s. Liucija Citavičiūtė: Is Goethe's ir Schillerio archyvo Weimare: Abrahamo Jakobo Penzelio, Johanno Wolfgango von Goethe's ir Martyno Liudviko Rėzos laiškai dėl lietuvių dainų rinkinio *Dainos oder Litthauische Volkslieder* (1825). In: Archivum Lithuanicum 19 (2017), S. 197–242. Die lang erwartete Rezension Goethes erschien schließlich im Jahre 1833 posthum in den *Nachgelassenen Werken*. Darin schloss Goethe sich Rhesas Ausführungen weitestgehend an. Das Fehlen von „unabhängigen Empfindungen“ oder einer „freien Einbildungskraft“ in den litauischen Gedichten zeige Goethe zufolge, dass hier die Natur selbst am Werk gewesen sein muss, und beweise, dass die „einfachsten Verhältnisse“ oft förderlicher für den poetischen Ausdruck seien, sofern es darum ginge eine natürliche Einfalt darin zu suchen, dazu Johann Wolfgang Goethe: *Dainos*, von Rhesa. 1825. In: Goethe's Werke, Band 46. Stuttgart, Tübingen 1833, S. 356–359, hier S. 358–359.

¹⁸⁶ Rhesa: Betrachtung (Anm. 184), S. 345 u. 349.

¹⁸⁷ Friedrich Scholz: Herders Auffassung des Volkslieds und der Dichtung und die lettischen Volksliedersammlungen des 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 44/4 (1995), S. 564–577, hier S. 567–568.

Goethe den Geist eines Volkes atmen und Ossian eine Ähnlichkeit zu dem aufweisen, was Herder als „wilden Gesang“ bezeichnete.¹⁸⁸

In einem 2016 erschienenem Aufsatz hat Axel Ernst Walter versucht auf die Frage zu antworten, ob es sich bei den *Metai* des Donelaitis um ein Nationalepos handele. Dazu zählt der Autor drei Aspekte auf, die bei einer solchen Bestimmung in Betracht gezogen werden sollten: 1. Ein Nationalepos sollte von einem Autor verfasst worden sein, welcher der Ethnie angehört, in deren Sprache das Werk geschrieben wird; 2. Es sollte sich auf mythologisches oder historisches Material der entsprechenden Volksgruppe berufen, welches bis dahin in mündlicher Tradition kursierte; 3. Es sollte identitätsbildend sein und Eigenschaften des Volks abbilden, die von einem Helden verteidigt werden.¹⁸⁹ Besonders im Vergleich mit Epen der Nachbarvölker, nämlich dem *Igorlied*, dem *Pan Tadeusz*, dem *Kalevala* und *Kalevi-poeg* sowie dem *Läčplēsis*, bei denen Walter die genannten Kriterien erfüllt sieht, stellen die *Metai* für den Autor kein Volksepos im eigentlichen Sinne dar. Weder hätten sie einen Helden aufzuweisen, der zu Befreiung des Volks aufrufen würde, noch greife Donelaitis in seinem Werk auf mythologisches oder historisches Erzählgut zurück.¹⁹⁰ Während Texte des 19. Jahrhunderts wie das *Kalevala* und der *Läčplēsis* in ihrer Bestimmung als National- bzw. Volksepos keine augenscheinlichen Probleme bereiten, entfalten die *Metai* in diesem Zusammenhang ihr subversives Potential und Walter sieht sich am Ende seines Beitrages mit der Frage konfrontiert, ob eine solches Gattungskonzept im vereinten Europa überhaupt noch mit Bedeutung gefüllt werden könne.

¹⁸⁸ Johann Gottfried Herder: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hg. von Gunter E. Grimm (Werke 2). Frankfurt 1993, Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker, S. 455–456. Es liegt nahe anzunehmen, dass Herder seine Theorie des Volkslieds unter dem Einfluss der Eindrücke seines fünfjährigen Aufenthalts in Riga entwickelt haben könnte, wo er den, wie er selbst berichtet, „alten, wilden Gesang“ eines lebendigen (wahrscheinlich lettischen) Volkes lebhaftig hören und erleben konnte, vgl. Lukas (Anm. 1), S. 276–279 sowie Scholz (Anm. 187), S. 567–568.

¹⁸⁹ Walter (Anm. 3), S. 47–53. Bei der Herausarbeitung seiner Kategorien baut Walter auf Ergebnissen eines komparatistischen Symposiums zu Nationalepik auf, die im Sammelband Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen. Hg. von Heinrich Detering, Torsten Hoffmann, Silke Pasewalck, Eve Pormeister. Tartu 2011 zusammengefasst worden sind.

¹⁹⁰ Walter (Anm. 3), S. 54–58 u. S. 66.

4.2 Johann Christoph Gottsched und die „natürliche Schreibart“

Grundsätzlich kann wohl gesagt werden, dass Donelaitis vor allem von einer deutschsprachigen literarischen Kulturlandschaft geprägt war.¹⁹¹ Er wurde 1714 als Sohn von litauischen Freibauern in Lazdynėliai bei Gumbinė geboren,¹⁹² jenem Teil des Königreichs Preußen, das zur Unterscheidung von den westlichen Besitzungen des Königs Ostpreußen genannt wurde.¹⁹³ Schon das 1525 durch Albrecht von Brandenburg-Ansbach gegründete Herzogtum Preußen wies eine ethnisch durchmischte Bevölkerung von assimilierten Prußen, Deutschen, vorwiegend aus den Masuren stammenden Polen und Litauern auf, die im Nordosten ein eigenes Siedlungsgebiet bildeten, nämlich Preußisch Litauen, auch Kleinlitauen genannt, in dem Donelaitis geboren wurde.¹⁹⁴ Der preußische Herzog hatte als letzter Hochmeister des Deutschen Ordens den Deutschordensstaat säkularisiert und war selber zum Protestantismus übergetreten.¹⁹⁵ Damit war auch der größte Teil aller Einwohner im Herzogtum protestantisch.¹⁹⁶ In dem 1701 gegründeten Königreich Preußen

¹⁹¹ Für eine ausführliche Besprechung des literarischen Kontexts, in dem die *Metai* entstanden sind, s. Leonas Gineitis: *Klasicizmo problema lietuvių literatūroje*. Vilnius 1972, S. 111–207.

¹⁹² Eine bündige Darstellung vom Leben des Donelaitis gibt Rhesa im *Vorbericht zu den Metai*, s. Rhesa: *Vorbericht* (Anm. 3), S. VII–IX. Rhesas Angaben wurden im Zeitraum von 1896 bis 1914 vom deutschen Ethnologen Franz Tetzner ergänzt und nacheinander in der *Altpreussischen Monatsschrift* veröffentlicht, s. Franz Tetzner: Die Tolminkeimischen Taufregister der Christian Donalitius. In: *Altpreussische Monatsschrift* 33 (1896), S. 18–35; Franz Tetzner: Christian Donalitius. In: *Altpreussische Monatsschrift* 34 (1897), S. 277–331; S. 409–441; Franz Tetzner: Zum zweihundertjährigen Geburtstag des ostpreußischen Dichters Christian Donalitius (*1. Januar 1714, † 18. Februar 1780). In: *Altpreussische Monatsschrift* 51 (1914), S. 117–187; S. 250–270. Jüngst erschienen ist ein deutschsprachiger Band zum Leben und Werk des Donelaitis im Kontext seiner Zeit, Pfarrer–Dichter – Mechanikus: Donelaitis im kulturellen Kontext seiner Zeit: Akten der Tagung anlässlich des 300. Geburtstages von Christian Donalitius – Kristijonas Donelaitis (1714–1780). Hg. von Christiane Schiller, Harald Bichlmeier, Silke Brohm. Hamburg 2021.

¹⁹³ Ein Name, der erst 1773 nach der ersten Teilung Polen-Litauens und der Annexion des zuvor der polnischen Krone unterstandenen Königlich Preußens an die Besitzungen des preußischen Königs offiziell bestätigt wurde, s. Andreas Kossert: *Ostpreußen. Geschichte einer historischen Landschaft*. München 2014, S. 30.

¹⁹⁴ Marian Biskup: Das königliche und das herzogliche Preußen von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis 1772. Demographische, soziale, ethnische und ständische Probleme. In: *Zeitschrift für historische Forschung* 22/1 (1995), S. 49–70, hier S. 50–51 und S. 63 sowie Hans-Jürgen Bömelburg: Das preußische Landesbewußtsein im 16. und 17. Jahrhundert. In: *Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Klaus Garber, Manfred Komorowski, Axel E. Walter. Tübingen 2001, S. 639–656, hier S. 655–656.

¹⁹⁵ Kossert (Anm. 193), S. 19.

¹⁹⁶ Biskup (Anm. 194), S. 63–64.

setzte sich die Bevölkerung zu ungefähr gleichen Teilen aus Preußen (33,8%), Deutschen (24,6%), Masuren (18,8%) und Litauern (21,2%) zusammen.¹⁹⁷ Die große Pestepidemie in den Jahren 1709–1711 dezimierte die Einwohnerzahl jedoch stark. Allein in Preußisch Litauen starben 60% der Menschen. In Folge dieser Verluste ließ die Krone das Land kolonialisieren und siedelte dort vornehmlich aus Deutschland stammende Einwanderer an, was zu ethnischen Spannungen zwischen Litauern, Masuren und Deutschen führte, da letztere durch den Staat unterstützt und bevorzugt wurden.¹⁹⁸ Um infolgedessen eine staatliche Integration der litauischen Bevölkerung voranzubringen, wurde unter anderem an der Universität Königsberg 1723 ein Litauisches Seminar eingerichtet, an dem Pfarrer für ihre Arbeit in den litauischen Gemeinden ausgebildet werden sollten. Gleichzeitig wurde das Seminar zu einem wichtigen Zentrum der litauischen Philologie, an dem litauische Bücher gedruckt wurden und Liedersammlungen, Grammatiken sowie Wörterbücher entstanden.¹⁹⁹

Donelaitis studierte an der Königsberger Universität in den Jahren 1736 bis 1740 Theologie und besuchte dort auch das Litauische Seminar, das sich zu der Zeit unter der Leitung von Franz Albert Schultz befand.²⁰⁰ Nach seinem Studium erhielt er eine Anstellung als Kantor und später als Rektor, bevor ihm 1743 die Pfarrei in Tolminkiemis angeboten wurde, an welcher er bis zu seinem Lebensende bleiben sollte.²⁰¹ Seine Liebe zu dieser Gemeinde stellte er unter anderem mit der Errichtung einer neuen Kirche und eines Heims für Witwen unter Beweis

¹⁹⁷ Einen kleinen Teil (1,6%) bildeten Holländer, Schotten, Hugenotten und Franzosen, siehe Anja Eberts: Kristijonas Donelaitis und seine „Metai“ – eine Rezeptionsgeschichte. Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, S. 25. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:9-000735-9> (19. Juni 2023).

¹⁹⁸ Biskup (Anm. 194), S. 65.

¹⁹⁹ Vincentas Drotvinas: Die Anfänge der litauischen Philologie an der Königsberger Universität (16.–18. Jahrhundert). In: Garber, Koromowski, Walter (Anm. 194), S. 405–420, hier S. 413–420. Die Universität Königsberg bildete schon im 16. Jahrhundert einen Zufluchtsort für protestantische Intellektuelle aus dem Großfürstentum Litauen. Im Jahre 1547 wurde dort das erste litauische Buch, der *Katechismus* des Martynas Mažvydas gedruckt, ebd., S. 406–408. Zur Geschichte des Litauischen Seminars an der Universität Königsberg siehe Liucija Citavičiutė: Karaliaučiaus universiteto Lietuvių kalbos seminaras: istorija ir reikšmė lietuvių kultūrai. Vilnius 2004.

²⁰⁰ Zum theologischen Umfeld des Donelaitis an der Universität Königsberg siehe Ulrich Schoenborn: Kristijonas Donelaitis im Kontext des Königsberger Jahrhunderts. Eine theologiegeschichtliche Lektüre. In: Annaberger Annalen 22 (2014), S. 97–134. Vom selben Autor ist jüngst eine umfassende Studie zum Werk des Donelaitis im Zusammenhang mit seiner Konfession und dem theologischen Kontext in Königsberg, dazu Ulrich Schoenborn: Kristijonas Donelaitis (1714–1780): Zwischen Theologie und Poesie. München 2014.

²⁰¹ Rhesa: Vorbericht (Anm. 3), S. VIII.

sowie dem Wiederaufbau der im Brand zerstörten Schule. Berüchtigt war auch sein mechanisches Talent: Donelaitis fertigte Thermometer, Barometer, Mikroskope und Uhren, war begeisterter Gärtner und baute Musikinstrumente. Die Gäste seiner Pfarrei unterhielt er auch selbst am Klavier mit Gesang und mit Lesungen klassischer Literatur und seiner eigenen Werke.²⁰² Die Inspiration für die Themen der *Metai* lieferten ihm hingegen seine eigenen Schutzbefohlenen, deren Sorgen und Schicksal wie die harte Feldarbeit, das oft knapp werdende Essen, die hohe Steuerlast, das Ausgelifertsein gegenüber den Herren, die Konfrontation mit dem Fremden und der eigene Identitätsverlust.

Wie Donelaitis hatte an der Albertina 22 Jahre zuvor auch Johann Christoph Gottsched Theologie studiert.²⁰³ Die zweite Ausgabe seiner *Critischen Dichtkunst* erschien 1737, also ein Jahr nachdem Donelaitis sein Studium in Königsberg begonnen hatte, und konnte dementsprechend durchaus von diesem rezipiert worden sein.²⁰⁴ In seiner poetologischen Abhandlung folgt Gottsched dem aristotelischen Dichtungsprinzip, wenn er die Fabel zum hauptsächlichen Unterscheidungsmerkmal von Dichtung erklärt, und unterscheidet derer nach Schreibart und Inhalt zwei Arten, nämlich hohe und niedrige. So böten die Taten von Göttern, Helden sowie königlichen und fürstlichen Personen, beschrieben in einer „edlen Schreibart“ Stoff für die hohe Fabel, während Bürger, Landleute, Tiere und Bäume, die in einer „gemeinen Schreibart“ dargestellt werden, die niedrige Fabel ausmachen. Auch Genres wie den bürgerlichen Roman, Schäfergedichte, Komödien, Pastorale und Fabeln weist Gottsched ungeachtet der niederen Schreibart, welcher sie sich bedienen, explizit als der Dichtung zugehörig aus, da sie eine Fabel aufwiesen.²⁰⁵ Diese sollte im besten Falle moralisch sein, da es ein guter Dichter aufgrund seiner eigenen Tüchtigkeit werde nicht unterlassen können, seine Fabel im Hinblick auf die Sittenlehre zu gestalten. Am Beispiel der *Odyssee* und des *König Ödipus* zeigt Gottsched, dass alle Fabeln der Griechen moralisch gewesen seien und rät auch dem modernen Dichter, die Arbeit an der eigenen Fabel mit einem zu vermittelnden moralischen Grundsatz zu beginnen.²⁰⁶ Dieser Ansicht liegt das horazische Prinzip zugrunde,

²⁰² Liucija Citavičiūtė: Ar tiesa, kad Donelaitis rašė „tik sau“ ir neketino publikuoti savo kūrybos? In: Kristijono Donelaičio reiškėmės. Straipsnių rinkinys. Hg. von Mikas Vaicekauskas. Vilnius 2016, S. 81–99, hier S. 83–89.

²⁰³ Detlef Döring, Rüdiger Otto, Michael Schlott: Einleitung zum 1. Band. In: Johann Christoph Gottsched. Briefwechsel, unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched. Band 1: 1722–1730. Hg. von Detlef Döring, Rüdiger Otto, Michael Schlott. Berlin, New York 2007, S. XXXVII–L, hier S. XXXIX–XLI.

²⁰⁴ Vgl. Marcelinas Ročka: Dėl Kristijono Donelaičio literatūrinij studijų. In: Rinktiniai raštai. Hg. Mikas Vaicekauskas. Vilnius 2002, S. 276–282, hier S. 280–281.

²⁰⁵ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer kritischen Dichtkunst. Leipzig 1737, S. 141–148.

²⁰⁶ Ebd., S. 151–154.

Dichtung solle belehren und belustigen, sie „schicket sich für Gelehrte und Ungelehrte; darunter jene die besondere Geschicklichkeit des Poeten, als eines künstlichen Nachahmers der Natur, bewundern; diese hergegen einen beliebten und lehrreichen Zeitvertreib in seinen Gedichten finden.“²⁰⁷

Deutlich tritt bei Gottsched die für klassizistische Poetiken durchaus übliche Unterscheidung zwischen Gattung und Schreibart bzw. Stil zutage, wobei einer jeden Gattung stets andere Ausdrucksformen zukommen. Im eigens der poetischen Schreibart gewidmeten Kapitel unterscheidet Gottsched derer drei, nämlich die natürliche oder niedrige, die sinnreiche oder hohe und zuletzt die affektuose oder feurige und heftige.²⁰⁸ Besondere Emphase wird dabei auf die Verteidigung der natürlichen Schreibart als eines eigenen und abgrenzbaren Stils gelegt, indem dieser im Vergleich zur sinnreichen und pathetischen Schreibart als weniger kunstreich ausgewiesen wird. Jedoch dürfe diese Gottsched zufolge nicht ins „Niederträchtige“, scherhaft Obszöne abfallen, es sei denn, es gehöre zur Natur des Dargestellten, das damit nicht unter die Kategorie der „schönen Natur“ fallen dürfe. In der niedrigen Schreibart komme es hingegen darauf an, verstanden zu werden. Wie in der „Historie“ oder „dogmatischen Büchern“ stünden dabei Sachen anstatt von Worten im Vordergrund, daher eigne sich der niedrige Stil zur Unterrichtung oder Belehrung in poetischen Erzählungen, Briefen, Satiren, Lehrgedichten und Gesprächen. Für den gelungenen Einsatz dieses Stils lobt Gottsched Phaidros und Vergil in jenen Stellen der *Aeneis*, in denen der Autor selbst erzähle. Das Negativbeispiel aus der antiken Dichtung bildet hingegen Lucans *Bellum civile*, dessen aufgeblasener Stil ganz und gar nicht zur einfachen Erzählung passe.²⁰⁹ Hingegen könne die sinnreiche Schreibart nirgendwo durchgehend herrschen, weil sie allzu künstlich und hochgestochen sei, am ehesten passe sie zur Heldenode und zum Lobgedicht. Auch hier wird Lucan zusammen mit den Dramen Senecas wieder für den misslungenen Einsatz eines übermäßig schwülstigen Ausdrucks getadelt, was Gottsched auf die spanische Abstammung dieser Autoren zurückführt.²¹⁰ Zu guter Letzt sei die pathetische Schreibart ganz und gar bestimmt von den Affekten, die sich in ihr unvermittelt und spontan Ausdruck verschaffen, und passe daher zu Oden, Elegien sowie Heldengedichten und dem Schauspiel, wenn Figuren redend aufgeführt werden.²¹¹

Vor dem Hintergrund von Gottsches Regelpoetik scheinen die *Metai* den literaturkritischen Vorstellungen des 18. Jahrhunderts zu entsprechen: man kann

²⁰⁷ Ebd., S. 159.

²⁰⁸ Ebd., S. 328.

²⁰⁹ Ebd., S. 328–334. Weitere Negativbeispiele liefern für Gottsched die Werke des Statius und Claudians.

²¹⁰ Ebd., S. 336–340.

²¹¹ Ebd., S. 342–345.

sagen, Donelaitis habe seine Fabel nach einem moralischen Grundsatz gestaltet, dass nämlich Genügsamkeit, Arbeitsamkeit und Frömmigkeit hinreichende Kriterien einer erfüllenden Existenz lieferten. Für diese Belehrung hat der Dichter die niedrige oder natürliche Schreibart gewählt, die auch dem Inhalt des Werks, also der Darstellung des Bauernlebens, angemessen ist und das bildet, was nach Gottsched eine niedrige Fabel ausmacht. Eine Antwort auf die Gattungsfrage der *Metai* liefert die *Critische Dichtkunst* jedoch nicht. Donelaitis' Werk kann auf keinen der vier Typen von Fabeln reduziert werden, die von Gottsched aufgeführt werden, da sie weder komplett äsopisch, komisch, tragisch oder episch ist.²¹² Auch aus der eingehenderen Behandlung der Lehrdichtung im zweiten Teil der Gottschedschen Poetik wird deutlich, dass die derartig umschriebene Gattung nicht zu dem passt, was Donelaitis erschafft. Obwohl viele jener Autoren genannt werden, die mit den *Metai* in derselben Gattungstradition stehen, darunter Empedocles, Vergil, Lukrez, Arat, Horaz, Nicolas Boileau, Martin Opitz, Alexander Pope, John Philips und Charles-Claude Genest,²¹³ spricht Gottsched vom Lehrgedicht wie von einer „philosophischen Abhandlung“, die strenggenommen nicht zur Dichtung gezählt werden könne, da sie „nichts gedichtetes“, also keine Fabel enthielte.²¹⁴

Im 19. Jahrhundert wurde das Werk des Donelaitis nicht selten unter den Begriff der Idylle gefasst. Diese Zuschreibung hielt sich bis in die Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts, wobei vereinzelt auch darauf hingewiesen wurde, dass die Darstellung in den *Metai* dafür zu „realistisch“ sei.²¹⁵ Am systematischsten hat in jüngster Zeit wohl Stephan Kessler die Idylle als Gattungsbegriff für die *Metai* zurückgewiesen. Ausgehend von einem Ansatz, der Gattungen streng historisch nach ihrer kommunikativen Funktion bestimmt, schließt Kessler einen kodischen Gebrauch von Naturdarstellungen als Innenweltentäußerung, also die definierende Funktion der Gattung ‚Idylle‘ zu dieser Zeit, bei Donelaitis aus und stellt das Werk stattdessen in die Tradition der Jahreszeitendichtung.²¹⁶

²¹² Ebd., S. 154–158.

²¹³ In der Ausgabe vom Jahr 1752 erweiterte Gottsched diese Liste unter anderem durch James Thomsens *Seasons* und die Heilige Schrift, vor allem das Buch Hiob, die Sprüche Salomos und Prediger Salomo, vgl. Albertsen (Anm. 175), S. 17.

²¹⁴ Gottsched (Anm. 205), S. 608–609.

²¹⁵ Vgl. Leonas Gineitis: Kristijonas Donelaitis ir jo epocha. Vilnius 1990, S. 339–342.

²¹⁶ Vgl. Stephan Kessler: Die litauischen Idyllen. Vergleichende gattungstheoretische Untersuchung zu Texten aus Polen und Litauen 1747–1825. Wiesbaden 2005, S. 239–253. Dass eine solche Bestimmung gattungstheoretisch jedoch unzureichend ist, räumt der Autor auch selbst ein, s. ebd., S. 241.

Für Gottsched bestanden Idyllen und Hirtengedichte in der „Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens“²¹⁷. Zu dem modernen Landleben heißt es in der *Critische Dichtkunst*, es habe „viel zu wenig Annehmlichkeiten“, als dass es „uns recht gefallen könnte. Unsere Landleute sind mehrentheils armselige, gedrückte und geplagte Leute. Sie sind selten die Besitzer ihrer Herden, und wenn sie es gleich sind: So werden ihnen doch so viel Steuern und Abgaben auferlegt, daß sie bey aller ihrer sauren Arbeit kaum ihr Brod haben. Zudem herrschen bei unter ihnen schon so viele Laster, daß man sie nicht mehr als Muster der Tugend aufführen kann.“²¹⁸ Hingegen sollten die Protagonisten einer Idylle nichts von schwerer Arbeit wissen und in einem Land wohnen, in dem es von allem im Überfluss gibt. Unter ihnen soll keine Ungerechtigkeit herrschen, sie sollen weder Schlägereien noch Schimpfworte kennen und List sowie Betrug verabscheuen, denn sie mögen durch und durch ehrbar sein.²¹⁹

Das Leben der litauischen *būrai*, wie es von Donelaitis geschildert wird, hat nur wenig mit diesem Bild des Schäferlebens zu tun. Die Arbeit ist in den *Metai* nicht nur hart, sie stinkt, ist dreckig und wird von den feinen Herren auch noch verachtet:

Taigi nebokite, klapai! Kad, išmėždami šūdus,
 Kartais dėl visokių kvapų turite čiaudyt
 Ir kad jūs stalde daugsyk klampodamini stenat.
 Rods darbelio jūsų ponaičių lepusi nosis
 Baidos ir vis poniškai užkumpusi juokias:
 Ale dabok tiktais, kaip veikiai ji nusilenktų,
 Kad barščius nedarytus ir prisvilusią gručę²²⁰
 Taip, kaip biedžiai mes, kasdien į vėdarą kištų
 Ir su mumis drauge prisivartg i baudžiavą suktus.

(*Metai* 2.284–292)

[Also verzagt nicht, ihr Burschen, wenn ihr beim Düngeraufladen
 Manchmal zum Niesen gereizt werdet wegen so mancherlei Düfte
 Oder im Stall ihr oftmals tief im Mist watend aufstöhnt.
 Vor eurer Arbeit scheut die verwöhlte Nase des Herrwichts,

217 Gottsched (Anm. 205), S. 439.

218 Ebd., S. 439.

219 Ebd., S. 440–441. Demgegenüber gaben englische Dichter des 18. Jahrhunderts im Zuge vorindustrieller Transformationen in der Landwirtschaft durchaus ungeschönte Einblicke in das Schäferhandwerk, s. dazu Bernd Roling: Schafzucht, Tiermedizin und das Ende der Pastorale in Europa. Louis Jean-Marie Daubentons *Instruction pour les bergers* als transnationales Ereignis – Teil I. In: Euphorion 117/4 (2023), S. 373–408, hier bes. S. 373–377.

220 Die *Metai* werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Kristijonas Donelaitis, Raštai, I tomas, *Metai*, Dokumentinis ir kritinis leidimas. Hg. von Mikas Vaicekauskas. Vilnius 2015.

Ja, sie scheut stets vor uns und rümpft sich hochnäsig nach Herrnart.
 Doch sieh nur zu, wie rasch sie das Rümpfen sofort unterließe,
 Wenn der Herr Rüben nur nackt, auch angebrannt seine Grütze
 So wie wir Armen sich Tag für Tag allein in den Wanst füllt,
 Und zusammen mit uns ins Scharwerk schöbe zum Schuften.]

Die Arbeit zur Existenzsicherung will gar nie ein Ende nehmen. Der arme Blékius beschwert sich, dass es zum Ende des Winters nichts Ordentliches mehr zum Essen gibt, wird aber ermahnt, besser zu haushalten und sich alles im Voraus zu erarbeiten, denn umsonst wächst in der litauisch-preußischen „Idylle“ nur das Unkraut:

Taigi nutverk iš naujo vėl dėl édesių darbus
 Ir pelnykis ką sukriaiai dėl rudeno rudo.
 Dirvai duok, kas reik, kad jos palūkanę nori;
 Juk neprivalo ji tav duot, negavusi nieko.
 Usnys, dilgélés ir brantai su sanevadais
 Auga, kaip žinai, be jokios mūsų pagalbos;
 Ale grūdelis gers nesiranda, kad nepaséji.

(*Metai* 1.574–580)

[Schaff also wieder von neuem des Fraßes wegen die Arbeit
 Und verdien dir noch manches für die herbstliche Herbstzeit,
 Gib, was ihm nötig, dem Acker, soll er Zinsen dir bringen!
 Denn er wird dir nicht geben, was er von dir nicht bekommen.
 Disteln, Brennesseln, Rittersporn, Winden und allerlei Unkraut
 Wachsen, wie du wohl weißt, ganz ohne Hilfe des Menschen,
 Doch das Getreide gedeiht nicht, wenn du es selber nicht aussäst.]

Was das Gemüt der *būrai* betrifft, so pflegen sie auch untereinander oftmals einen ziemlich rauen Umgang. So ist Plaučiūnas derartig aufgebracht darüber, dass er sein Arbeitswerkzeug, das er zuvor selbst verloren hat, nicht mehr auffinden kann, dass er aus Wut beinahe seine Frau und Kinder totschlägt (*Metai* 2.449–459). Bei einer Tauffeier betrinken sich die *būrai* gehörig und fangen einen Streit über beschädigte Schweineställe an, der in eine derartige Schlägerei ausartet, dass einer von ihnen halbtot nach Hause getragen werden muss:

Štai tuojaus visi, kaip kudlas koks susivélys,
 Raičiojos ant aslos ir taipo mésinéjos,
 Kad viens nosies, kits ausių girdét nepalaiké.
 Ypačiai Doč̄ taip nesvietiškai pagadino,
 kad jí jo vaikai lovyj vos parneše gyvą.

(*Metai* 3.742–746)

[Und sie wälzten sich alle wie ein verzottelter Haarzopf
 Auf dem Estrich und zerfleischten einander dort derart,
 Daß der eine die Nase verlor, der andre die Ohren.
 Sonderlich hatten Dočys sie derart unmenschlich verdroschen,
 Daß seine Kinder ihn halbtot heimtrugen in einem Backtrog.]

Auch beim Schimpfen halten die *būrai*, wenn sie jemanden aufgebracht anreden, selten ein Blatt vor den Mund:

„Kiaulė, – tariau, – ką dirbi? ar visai nesigėdi?
 Juk tu jau kaip šūdvabalnis mėžinyj pasirodai;
 Ar girdi, kaip šūdvabalnis jau šūde pasmirdai.
 (Metai 3.621–623)

[„Ferkel“, so sprach ich, „was treibst du, schämst du dich eigentlich gar nicht?
 Denn du benimmst dich ja wie ein Mistkäfer, der nur im Mist lebt;
 Glaub mir, du fängst wie ein Mistkäfer an, nach Mist schon zu stinken.“]

List und Betrug sind ihnen nicht fremd, besonders wenn es darum geht, die Obrigkeit übers Ohr zu hauen und diverse Güter zu stehlen. Selbst der ehrbare Dorfälteste Pričkus, dessen Betragen stets in einem moralisch positiven Licht gezeichnet wird, scheint in dieser Sache eine dunkle Vergangenheit zu haben:

Juk ir tu, gaidau, šaltyšium dar nepastoješ,
 Su kitais draugais linksmai mokėdavai elgtis.
 Ei kieksyk, mumis tamsoj į girę nučiuožęs,
 Padarynėms, kaip mes, visokius vogdavai uosius!
 Ale beje tu vis kytrai prisivogti mokėjai;
 Todėl ir vartai tave dar niekados nenutvérė.
 O štai mus nabagus glūpus (tikt géda sakyti)
 Jau tieksyk ir taip aštriai liesininks koravojo,
 Kad, manding, klastuot ir vogt jau reiks pasiliauti.
 (Metai 4.173–181)

[Du auch, mein Bester, ehe du einst unser Schultheiß geworden,
 Hast dich durchaus nicht gescheut, es toll mit Kumpanen zu treiben.
 Ei, mit dem Schlitten fuhrst du doch oft zum Walde im Dunkeln,
 Und für deine Geräte allerlei Eschen zu stehlen!
 Aber du wußtest gewißlich schlau und mit Vorsicht zu stehlen,
 Darum konnten die Waldwarte dich auch niemals erwischen.
 Aber uns arme töricht Tölpel – man schämt sichs zu sagen! –
 Hat der Förster gar oft schon bestraft und so schrecklich verdroschen,
 Daß man von selber schon aufhören müßte zu klaun, zu beschupsen.]

Besonders ins Auge fällt im Werk von Donelaitis wohl der starke Kontrast zwischen der – um die Begriffe Gottscheds zu verwenden – niedrig-natürlichen Schreibart und dem Einsatz des heroischen Versmaßes, der kunstvoll mit dem natürlichen

Sprachrhythmus und der Syntax des Litauischen vermählt wird. Für die Konstruktion des litauischen Hexameters griff Donelaitis nicht nur auf die entsprechende Abfolge von betonten und unbetonten Silben zurück, sondern beachtete auch den entsprechenden Einsatz von langen und kurzen Silben, um dem antiken Versmaß dadurch noch näher zu kommen.²²¹ Damit wollte er wohl vor allem zeigen, dass die litauische Sprache – und zu guter Letzt auch er selbst als Dichter – dazu in der Lage ist.²²² So hatte nämlich Gottsched die Franzosen, Italiener und Spanier dafür verspottet, dass sie ihrer Dichtung nicht das Silbenmaß der Römer, ihrer Vorfahren, zugrunde legten, sondern sich, teils in Verbindung mit dem Silbenmaß, vornehmlich des Reims bedienten, der von den „deutschen Völkern“ erfunden und in ganz Europa verbreitet worden war.²²³ Was den reimlosen Hexameter im Deutschen angeht, gibt Gottsched zu, dass er sich für manchen Zuhörer ungewöhnlich und sogar unangenehm anhören mag, doch bräuchte es nur einen „glücklichen Kopf“, um dieser Art der Poesie die nötige Anmut zu verleihen.²²⁴

Hingegen antwortet die Verwendung derber Alltagssprache gleichsam auf Gottscheds Kritik an jenen Dichtern, die redende und empfindende Personen nachahmen, deren Wesen jedoch nicht in ihrer ganzen Natürlichkeit wiederzugeben vermögen. An erster Stelle werden hier Negativbeispiele aus der Schäferdichtung angegeben, die Gottsched später im entsprechenden Kapitel zu dieser Gattung weiter ausführt.²²⁵ So heißt es selbst von den antiken Modelldichtern Theokrit und Vergil, sie hätten ihre Schäfer zu sinnreich gezeichnet und zuweilen allzu hohe Töne anstimmen lassen. Auch die Hirten der modernen italienischen Dichter seien viel zu scharfsinnig und jene Fontenelles oftmals so urban und geistreich wie der Dichter selbst. Gleichzeitig moniert Gottsched die Darstellung plumper, zänkischer und gottloser Schäfer bei Theokrit oder Baptista Mantuanus. In Sannazaros Fischereklogen kann ihn wiederum die allzu beschwerliche und im Gegensatz zu den duftenden Auen der Hirten wohl eher übelriechende Arbeit der Fischer als Gegenstand der Idylle nicht überzeugen.²²⁶

Obwohl die *Metai* also kaum den Idealen einer Schäferidylle entsprechen, hatte Donelaitis zumindest in seiner Wahl der natürlichen Schreibart den Gegen-

²²¹ Aleksas Girdenis: *Metų hegzametras*. In: Darbai apie Kristijoną Donelaitį. Hg. von Leonas Gieneitis, Algimantas Samulionis. Vilnius 1993, S. 60–96.

²²² Die Wahl der „natürlichen Schreibart“ könnte auch dadurch bedingt worden sein, dass sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Litauischen noch kein signifikanter Unterschied zwischen gesprochener und Schriftsprache etabliert hatte, s. Žavinta Sidabraitė: Kristijonas Donelaitis – a Lithuanian Homer? In: Komunikaty Mazursko-Warmińskie 4/298 (2017), S. 693–706, hier S. 694–695.

²²³ Gottsched (Anm. 205), S. 74–78.

²²⁴ Ebd., S. 354–365, sowie dazu Ročka (Anm. 204), S. 282.

²²⁵ Gottsched (Anm. 205), S. 138–139.

²²⁶ Ebd., S. 442–446.

stand richtig erfasst und das Gemüt seiner Charaktere mit größtmöglicher Natürlichkeit nachgeahmt, auf wenn das die Inkaufnahme einiger „Niederträchtigkeiten“ bedeutete. Das wurde ihm auch von jenen Kritikern zugutegehalten, die sein Werk für eine Idylle hielten.²²⁷ Macht das Donelaitis eher zu einem modernen Kunstdichter, der nach einem Regelwerk verfährt und aus einer international geprägten Literaturlandschaft heraus schafft, oder zu einem Volksdichter, der die unverfälschte Stimme des naiven Naturvolks vernehmen lässt? Gottsched macht den Unterschied zwischen kunstvoller und kunstloser Dichtung hauptsächlich am Gebrauch eines regelmäßigen Versmaßes oder Reims sowie ausschmückender Elemente fest und zieht eine Grenze zwischen den ersten biblischen und griechischen Dichtern wie u. a. Miriam, Moses, Salomo, Orpheus, Musäus auf der einen und Homer und Vergil auf der anderen Seite. Dabei erhebt sich die Figur des Poeten bei Gottsched über den gemeinen Pöbel. Die ältesten Völker seien unerfahren, neugierig und leicht zum Staunen zu bringen gewesen wie Kinder. Jene, welche die Dichtkunst beherrschten, hätten damit bald Ansehen erlangt und seien zu den ersten Weisen geworden, die das Volk belehrten, wie man auch an Homer sehen könne.²²⁸ Doch könne das Dichten nicht einfach mechanisch erlernt werden, denn nicht alles hänge vom Ausdruck ab, sondern vielmehr von der „Gemütsstärke“ des Dichters, seiner Scharfsinnigkeit und der Gabe Gleichenisse herzustellen. Jede poetische Schreibart sei damit eine Denkart.²²⁹ Den Gegenstand seiner Nachahmung muss der Dichter besonders, wenn redende Personen eingeführt werden, verinnerlicht haben: „Man muß hier die innersten Schlupfwinkel des Herzens ausstudiert, und durch eine genaue Beobachtung der Natur den Unterscheid des gekünstelten, von dem ungezwungenen angemerkt haben“.²³⁰ Macht das Sprechen in der Art der *būrai* Donelaitis nun zu jemandem aus dem Volke oder bleibt er ein Kunstgegenüber? Verliert ein sich über den gemeinen Mann erhebender Dichter zwangsläufig die Mitgliedschaft in seiner Volksgemeinschaft?

4.3 Der Dichter außerhalb des Volks im lateinischen Lehrgedicht der Frühen Neuzeit

Für die poetische Darstellung der mehr oder weniger realen Landarbeit und des Bauernlebens haben für Generationen von Dichtern die *Georgica* das wohl wichtigste Modell geliefert. Dass Vergil damit auch ein sozialpolitisches Programm

²²⁷ S. Gineitis: Kristijonas Donelaitis ir jo epocha (Anm. 215), S. 340–341.

²²⁸ Gottsched (Anm. 205), S. 69–74, S. 86–88.

²²⁹ Ebd., S. 319–324.

²³⁰ Ebd., S. 138.

flankierte, bei dem aus Kriegsveteranen Bauern werden sollten, muss wohl kaum gesondert erwähnt werden.²³¹ Vergil stellte damit die Weichen für eine Tradition der Landarbeitsepik, die in der Frühen Neuzeit mit Fracastoros *Syphilis* erstmals auch um einen kolonialen Aspekt erweitert wurde. Im dritten Buch des Werks wird das Aufeinandertreffen von Spaniern und Einheimischen der Insel Hispaniola geschildert. Dabei geht es zunächst um die Kultivierung des Guajakbaums, der von der Urbevölkerung seit langem gegen die vom Dichter thematisierte Krankheit eingesetzt werde. Fracastoro beschreibt die Zubereitung und die vom einheimischen Priester reglementierte Verabreichung des heilenden Tranks (*Syphilis* 3.30–89),²³² bevor es zur berühmten Prophezeiung der Vögel kommt, in welcher den Spaniern eine mühsame Kolonisierung des Landes, Streit, Tod und eine unbekannte Krankheit vorausgesagt werden (*Syphilis* 3.151–193). Dieses Unheil hatten die Ankömmlinge bekanntlich dadurch auf sich gezogen, dass sie mit ihren Schusswaffen unzählige der dem Hain heiligen Vögel getötet hatten, was in der Forschungsliteratur häufig allegorisch als Verurteilung des spanischen Imperialismus gelesen worden ist.²³³

Ähnliche Anspielungen finden sich in der *Rusticatio Mexicana* des guatemaltekischen Jesuiten Rafael Landívar, dessen „amerikanisches Epos“ im Jahre 1781, also ungefähr zur Schaffenszeit des Donelaitis, in Bologna erschien.²³⁴ Die wohl berühmteste Allegorie bildet darin die an Vergils Bienenstaat im vierten Buch der *Ge-*

²³¹ Stephen Spurr hat argumentiert, dass die *Georgica* auch von Gutsbesitzern sehr wohl als zuverlässige Informationsquelle zum Landbau rezipiert werden konnten, und hat folglich davor gewarnt, die Lektüre mit symbolischen Bedeutungen zu überladen, s. Michael S. Spurr: Agriculture and the *Georgics*. In: *Greece & Rome* 33/2 (1986), S. 164–187. Dagegen positioniert sich Nicholas Horsfall strikt gegen ein propagandistisches Programm in den *Georgica* und bezweifelt auch die Existenz einer augusteischen landwirtschaftlichen Politik. Vielmehr ziele Vergils Werk auf ethische Aspekte des Landbaus, dazu Nicholas Horsfall: *Georgics*. In: *A Companion to the Study of Virgil*. Hg. von Nicholas Horsfall. Leiden, New York, Berlin 1995, S. 63–92. Auch im Rahmen der *two voices*-Theorie wurde die politische Vision in den *Georgica* hinterfragt. Eine Auswertung vor diesem Hintergrund bietet Robert Cramer: Vergils Weltsicht. Optimismus und Pessimismus in Vergils *Georgica*. Berlin. New York 1998. Die divergierenden Forschungsansätze der letzten Jahrzehnte werden stringent zusammengefasst von Katharina Volk: *Introduction. Scholarly Approaches to the Georgics since the 1970s*. In: Vergil's *Georgics*. Hg. von Katharina Volk. Oxford 2008, S. 1–13.

²³² Girolamo Fracastoro: Fracastoro's *Syphilis*. Introduction, text, translation and notes, with a computer-generated word index. Hg. von Geoffrey Eatough. Liverpool 1984.

²³³ Vgl. Philip Hardie: Virgilian Imperialism, Original Sin and Fracastoro's *Syphilis*. In: *Latin Epic and Didactic Poetry*. Hg. von Monica Gale. Swansea 2004, S. 223–234, sowie David Quint: Voices of Resistance: The Epic Curse and Camões's Adamastor. In: *Representations* 27 (1989), S. 111–141.

²³⁴ Zu Landívars Leben und Werk siehe Andrew Laird: *The Epic of America. An introduction to Rafael Landívar and the Rusticatio Mexicana*. London 2006, S. 31–75.

orgica angelehnte Schilderung der einheimischen Bibergemeinschaft. Landívar zeichnet die Tiere als genügsam, friedfertig und freiheitsliebend. Die mehrstöckigen Biberbauten sind Ausdruck ihrer Arbeitsamkeit und ihres Gemeinschaftssinns: Sie beherbergen mehrere Generationen, die darin friedlich zusammenleben und füreinander sorgen. Die größte Gefahr für dieses Volk geht hingegen von den Waffen der Menschen aus, die es auf das wertvolle Castoreum abgesehen haben (*Rusticatio Mexicana* 6.1–237; 291–369). Es liegt nahe, die Erzählung von der Gemeinschaft der Biber als eine Allegorie auf die indigene Bevölkerung Neuspaniens zu lesen.²³⁵ Auch bei Donelaitis werden die *bürai* häufig mit der lokalen Fauna gleichgesetzt, wobei besonders das Treiben der Vögel den menschlichen Lebenslauf im Angesicht wechselnder Jahreszeiten versinnbildlicht. So heißen die Sänger ungeachtet ihrer zerlumpten Kleidung und der kargen Speisen, die sich nach dem Winter aufzutreiben lassen, den Frühling willkommen (*Metai* 1.27–42), die Vergänglichkeit des Lebens wird anhand des Generationenwechsels in den Nestern verdeutlicht (*Metai* 2.60–66) und die Kälte des wiederkehrenden Winters treibt Menschen wie Vögel in ihre Behausungen (*Metai* 4.53–57). Explizit vergleicht Donelaitis die harte Feldarbeit der Bauern mit dem Schicksal der Ochsen, die zwar ermahnt werden sollen, sich ihren Unterhalt zu verdienen, aber von ihren Herren nicht grundlos geschlagen werden sollen (*Metai* 1.511–520).

Im Vergleich dazu sind die mexikanischen Biber autonom und Herren ihrer selbst. Landívar trat mit seinem Werk als Verteidiger der Neuen Welt auf, deren Ruf in Europa von diversen aufklärerischen Autoren der Zeit angefochten wurde.²³⁶ Geboren in eine guatemaltekische Familie gehörte er als Jesuit der örtlichen Bildungselite an, bis der Orden 1767 aus allen spanischen Territorien vertrieben wurde. Sein Epos schrieb Landívar im Exil in Bologna und richtete sich mittels des Lateinischen einerseits an das gelehrte Publikum Europas, andererseits aber auch an eine Gemeinschaft, die in einer Tradition des mexikanischen Humanismus stand und sich im Gegensatz zu den Ibero-Spaniern als mexikanisch verstand.²³⁷ Tatsächlich unterscheidet Landívar in seinem Werk stets zwischen Ibero-Spaniern auf der einen und amerikanischen Spaniern sowie Indigenen auf der anderen Seite, doch ist es unmöglich, ihn identitätspolitisch festzunageln.²³⁸ Als Jesuit schrieb er schließlich auch vor dem Hinter-

235 Ebd., S. 68–70.

236 Yasmin Haskell: Subterranean Subtexts: Allegory and the Jesuit Suppression in Landívar's *Rusticatio Mexicana* (Bologna, 1782). In: *Dulces ante omnia Musae. Essays on Neo-Latin Poetry in Honour of Dirk Sacré*. Hg. von Jeanine De Landtsheer, Fabio Della Schiava, Toon Van Houdt. Turnhout 2021, S. 545–559, hier S. 546–547.

237 Laird (Anm. 234), S. 4.

238 Ebd., S. 73.

grund der Aufhebung des Ordens, so dass es unklar bleibt, ob mit der Biber-Allegorie nicht die Gemeinschaft der Jesuiten gemeint sein sollte.²³⁹

Als Vorlage für eine solche Leseart könnte das vierzehnte Buch von Jacques Vanières *Praedium rusticum* dienen, worin der Autor im Anschluss an die Beschreibung des perfekt organisierten Bienenstaats von den Jesuitenreduktionen in Paraguay berichtet.²⁴⁰ Vanière setzt in seiner Erzählung über diese Gemeinschaft ähnlich wie Landívar Schwerpunkte auf gemeinschaftlichen Besitz, Arbeitssamkeit, Friedfertigkeit und Freude am kollektiven Zusammenleben. Obwohl stets die Abwesenheit von hierarchischen Strukturen betont und das Funktionieren der Gemeinschaft auf den von Natur aus angeborenen Sinn für das Gute und Gerechte zurückgeführt wird, ist bei Vanière schließlich doch von jenen die Rede, die den Einheimischen diese Lebensweise ans Herz gelegt und sie im Glauben an Christus unterrichtet haben. An dieser Stelle tritt Vanières Verständnis des paternalistischen Verhältnisses zutage, das an anderen Stellen des Werks schon für die Beziehung zwischen Bauern und Landherren in Europa charakteristisch war: eine von noch so guten Absichten geleitete Gemeinschaft autonomer Landleute benötigt die Führung einer ihr kulturell überlegenen Schicht.²⁴¹

Die Grundlagen einer Gesellschaft wurden im Lehrgedicht bereits von Lukrez verhandelt. Nach Ansicht der Epikureer hatten sich die ersten Menschen nach der Erfindung des Feuers und der Aufgabe des nomadischen Lebensstils als eine reine Zweckgemeinschaft zusammengeschlossen, die ihnen Chancen zu einem sichereren und besseren Leben bot. Das Leben in einer Gesellschaft basierte demnach auf einer reinen Kosten-Nutzen-Rechnung und Gesetze sollten sicherstellen, dass sich die Menschen aus Habgier und Machthunger nicht gegenseitig bekriegten (*De rerum natura* 5.1011–1155). Diese Ansicht lief schon in der Antike der Idee zuwider, dass dem Zusammenschluss der Menschen und den von ihnen erlassenen Gesetzen das Prinzip des Gerechten und Guten zugrunde liegen müsse. In der Frühen Neuzeit wurden schließlich jene Denker als Epikureer verunglimpft, die in ihrer Konzeption des Naturgesetzes die Rolle von Konsens und Gesellschaftsvertrag zu stark machten.²⁴² So wird z. B. gleich zu Beginn des *Anti-Lucretius* von Kardinal Melchior

²³⁹ Ebd., S. 68–70 sowie Haskell: Subterranean subtexts (Anm. 236), S. 552–554.

²⁴⁰ Jacques Vanière: *Praedium rusticum*. Editio nova longè auctior et emendatior. Tolouse 1742, S. 269–272.

²⁴¹ Yasmin Haskell: Loyola's Bees: Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry. Oxford 2003, S. 48–56.

²⁴² Dazu Gianni Paganini: Early Modern Epicureanism. Gassendi and Hobbes in Dialogue on Psychology and Politics. In: Oxford Handbook of Epicurus and Epicureanism. Hg. von Phillip Mitsis. Oxford 2020, S. 671–710.

Polignac Hobbes und seine Gesellschaftstheorie als epikureisch verworfen, da sie nicht auf der Idee des von Natur aus guten Menschen gründe.²⁴³

Das frühneuzeitliche Lehrgedicht in der Tradition der *Georgica* konnte hingenommen als Ausdruck eben jener Ideologie gelesen werden, der im Allgemeinen auch die Jesuiten anhingen. Es beschrieb die Welt als eine von Gott eingerichtete, feststehende Ordnung, in der alles seinen von göttlicher Vorsehung bestimmten Platz hat. Und doch konnte diese Welt durch das Anlegen einer kultivierenden Hand auf alle der Naturnotwendigkeit gehorchenden Gegenstände einschließlich der Menschen zu einem noch besseren Ort gemacht werden. Aus diesem Grund tritt im Lehrgedicht der Jesuiten nicht selten das soziale Gefälle zwischen Naturzustand und zivilisatorischer Kultur, zwischen Herren und Untergebenen zutage. In vielen Werken wird explizit die Arbeit afrikanischer Sklaven auf Zuckerrohrplantagen thematisiert wie z. B. in Tommaso Strozzi's Gedicht zum Kakao, im neunten Buch von Landívars *Rusticatio* sowie in den Lehrgedichten zu Brasilien von José de Melo und Prudêncio do Amaral. Obwohl es bei diesen Schilderungen oft auch um die Leiden und die inhumanen Konditionen geht, welchen diese Menschen ausgesetzt wurden und den die Autoren zumeist auch mit Mitgefühl begegnen, so wird doch nirgends dazu aufgerufen, diese sozialen Verhältnisse zu demolieren.²⁴⁴ Vielmehr vermittelt das Lehrgedicht die Vorstellung, dass allein ehrliche und beständige Arbeit eine Möglichkeit bietet, die Übel und Ungerechtigkeiten der Welt zu überdauern.²⁴⁵

Auch die *būrai* des Donelaitis sind in dieser Naturordnung gefangen, in der Rollen von Herren und Untergebenen feststehen. Da die höhere göttliche Instanz für diese Verteilung verantwortlich ist, wird sie vom Dichter genauso wenig angezweifelt wie die Herrschaft des preußischen Königs, dem Donelaitis aufrichtige Treue entgegenbringt.²⁴⁶ Allein auf moralischer Ebene wird diese Hierarchie aufgehoben, denn beide Stände können in dieser Hinsicht dasselbe Potenzial entwickeln, auch wenn sie dabei aus ihrem eigenen sozialen Kreis heraus agieren sollen. An dieser Stelle haben die einfachen Leute sogar mehr Gelegenheiten, die Herren zu übertreffen, nämlich durch aufrichtige Frömmigkeit (*Metai* 1.125–130), durch

²⁴³ Melchior de Polignac: *Anti-Lucretius, sive de Deo et natura, libri novem*. Amsterdam 1748, 1.593–618.

²⁴⁴ Haskell: Loyola's Bees (Anm. 241), S. 54–55, S. 85–86 und S. 315–320.

²⁴⁵ Haskell: Subterranean Subtexts (Anm. 236), S. 557 sowie Yasmin Haskell: Latin Scientific Poetry under the Shadow of the Jesuit Suppression. In: Poesie der Dinge. Hg. von Ramuné Markevičiutė, Bernd Roling. Berlin, Boston 2021, S. 239–255.

²⁴⁶ Alina Kuzborska: Die Polaritäten der Weltordnung in den *Metai* von Kristijonas Donelaitis. In: Baltische Bildungsgeschichte(n). Hg. von Silke Pasewalck, Rūta Eidukevičienė, Antje Johanning-Radžienė, Martin Klöker. Oldenburg 2022, S. 373–391, hier S. 385–388.

tüchtiges Arbeiten (*Metai* 2.1–19), durch bescheidenere Mahlzeit und bessere Sitten (*Metai* 3.304–321, 3.791–803). Zu diesen Tugenden werden sie schließlich durch die überlegene Figur des Dorfpredigers und didaktischen Dichters, nämlich Donelaitis selbst ermahnt.²⁴⁷

Diese vermeintliche moralische Überlegenheit des litauischen Volks hat Rhesa hervorheben wollen, als er 456 Verse aus dem Original strich. Die Stellen, die er seinem Publikum vorenthielt, beinhalteten vorwiegend Szenen, welche die Litauer bei Schlägereien, maßlosem Trinken und Fluchen zeigten.²⁴⁸ Damit gibt sich Rhesa als ‚Purifizierer‘ zu erkennen, der gezielt ein bestimmtes Bild des edlen Naturkindes bemüht, um Donelaitis an die zu seiner Zeit stark von Herder geprägte Vorstellung von Volksdichtung anzunähern.²⁴⁹ Gewissermaßen präfiguriert wird dieses Bild in den bukolischen Schäfern, wie sie auch bei Gottsched als „erste Einwohner der Welt“, die sich noch in einem goldenen Zeitalter und einem „Stande der Unschuld“ befanden, in Erscheinung treten.²⁵⁰ Ein eben solch idyllisches ‚Framing‘ hatte Rhesa seiner Ausgabe der *Dainos* auferlegt, die sorgsam ausgewählt worden waren, um einer „idyllischen Unschuldswelt des Schäferlebens“ zu entsprechen.²⁵¹ „Auch nicht ein einziges kleines Lied ist aufzufinden, in welchem durch unsittliche Anspielungen die Grenzen der Zucht und Schamhaftigkeit überschritten werden“, schrieb Rhesa über die *Dainos* und erlaubte sich entsprechende Rückschlüsse auf die gesamte Nation.²⁵² Diesem Programm können die *Metai* nicht gerecht werden.

5 Fazit

Die romantisierende Vorstellung von „authentischer Volksdichtung“, frei von kultivierenden Fremdeinflüssen, reduziert sowohl Donelaitis als Dichter als auch sein Werk in seiner Komplexität sowie Originalität. Durch seine Herkunft, durch seine Bildung und durch seinen Stand verortet Donelaitis sich, ähnlich wie seine jesuitischen Dichterkollegen, als geistliche Leitfigur außerhalb der Landbevölkerung. Andererseits versteht sich dieser Dichter als Teil ihres Milieus, wenn er die simplifizierte Vorstellung vom idyllischen Naturmenschen zerbricht und aus eige-

²⁴⁷ Ebd., S. 383.

²⁴⁸ Gineitis bringt Rhesas Korrekturen mit seinen literarischen, von einem klassizistischen Rationalismus geprägten Ansichten in Verbindung, s. Gineitis: Klasicizmo problema (Anm. 191), S. 225–232.

²⁴⁹ S. Kessler (Anm. 216), S. 253–255.

²⁵⁰ Gottsched (Anm. 205), S. 438–439.

²⁵¹ S. Kessler (Anm. 216), S. 232–234.

²⁵² Rhesa: Betrachtung (Anm. 184), S. 332.

ner Erfahrung spricht, sobald er die artifizielle Idee von Natur als unberührter Idylle und somit auch eines reinen ‚Naturgesangs‘ fern von fremden Einflüssen in Frage stellt und seinem Publikum die Natürlichkeit des litauischen Hexameters vor Augen führt. Schon allein seine Heimat, Preußisch Litauen, war weit davon entfernt, ethnisch in irgendeiner Hinsicht eindeutig zu sein.²⁵³

Trotz seiner Kenntnis der europäischen Kunsliteratur oder vielleicht gerade aufgrund dieser Wissensbestände war es Donelaitis gelungen, ein originelles Werk zu schaffen, das an unterschiedlichen Gattungstraditionen partizipiert. Die *Metai* stehen sowohl in der Tradition Hesiods sowie Vergils, als auch in der Tradition der Fabel, des Lehrgedichts, der Jahreszeitendichtung und unter gewissen Aspekten sogar in der Tradition der bukolischen Dichtung. Gleichzeitig ist es beinahe unmöglich, das Werk überzeugend einer einzigen Gattung zuzuschreiben, vor allem dann, wenn es sich um einen historischen Gattungsbegriff handelt. Im Falle eines gattungstechnisch so hybriden Texts wie den *Metai* könnte sich das Konzept von epochenübergreifenden Gattungstraditionen gegenüber jenem der Gattung dementsprechend als vorteilhafter erweisen.

In der Gemengelage romantischer (und selbst moderner) Begriffe von Volksdichtung ist die Frage nach der Zugehörigkeit der *Metai* zu dieser Kategorie wiederum verknüpft mit der Frage, nach welchen Kriterien die problematische Kategorie ‚Volk‘ konstruiert wird. Es lässt sich gewissermaßen beobachten, wie von Autor*innen im Gefolge Herders eine transepochale und transkulturelle Gattungstradition der ‚Volksdichtung‘ überhaupt erst erschaffen wird und welche literarischen und ethnischen Purifikationen diesem Konzept zugrundeliegen. Frustriert von einer übernormierten und massenhaft in Banalitäten und Vorhersehbarkeiten sich ergehenden Kunsliteratur Europas, finden die Romantiker im Volkslied einen erfrischenden Quell der Originalität und Unvermitteltheit, oktroyieren dieser Textart jedoch ihre eigenen Normen. Dass das Volk oft nicht die literarischen Erwartungen der Kritik erfüllt, wird an den selektiven Verfahren von Jacobs und Rhesas in der Bestimmung von Volksdichtung deutlich: wenn Rhesa Donelaitiszensiert oder die altaischen Pferdedgedichte nicht den poetischen Vorstellungen von Jacobs entsprechen, geschweige denn der sudetendeutsche Dialekt ihrem Anspruch an Wohlklang genügt. Derartige Willkürlichkeiten ergeben sich aus den Paradoxien der Volksliedtheorie selbst und ihrem Gattungsbegriff, wie hier deutlich geworden ist. So gab sich Naturpoesie als ein universelles Konzept, das den Kräften kreativer Natur entsprang, auf der einen Seite entindividualisierend und einem Kollektiv

²⁵³ Im 19. Jahrhundert identifizierten sich schließlich auch die sogenannten *lietuvinkai* als deutsche Ethnie, dazu Lina Petrošienė: Kleinlitauische Volkslieder als Ausdruck ethnischer Identität. In: Annaberger Annalen 16 (2008), S. 170–194, hier S. 188–189.

verpflichtet, auf der anderen Seite sollte die im Volkslied artikulierte Empfindung, wie man glaubte, aus einer vollends subjektiven Welterfahrung herrühren, die zudem wieder fragwürdig werden konnte, wenn sie das anvisierte Niveau nicht erreichte. Selbst Herder diffamierte die Peruaner trotz ihrer lebendigen und rhythmischen Lieder nahezu kolonialistisch als eher schlichte Charaktere, seinem Postulat phantasievoller Innerlichkeit wurden sie nicht gerecht.²⁵⁴

Im Fall von Therese von Jacob zeigt sich paradigmatisch, zu welchen Paradoxien eine konsequente Umsetzung der Herderschen Ideale führen musste. Sie wandten sich gegen sich selbst. Wie sollte die postulierte emotionale Ursprache, die das Vorstellungsvermögen aus autochthonen Bildern hervorgebracht hatte, vor kulturellen Überformungen geschützt werden, wenn sie das elementare Kriterium von Volksdichtung bilden sollte? Für von Jacob war hier die entscheidende Grenze zwischen der gleichsam heimatlosen Elitenpoesie und der Volkspoesie verlaufen, die die Naturbegeisterung wie das ehrliche Gefühl aus dem Geist der Landschaft und der Ethnie heraus artikulieren konnte. Als Resultat sah sich von Jacob zu Werturteilen, ja zu Verdikten genötigt, die ihr Gattungsschema auf den ersten Blick zwar kohärent, auf den zweiten Blick aber herzlich widersprüchlich werden ließ. Der noch weite Volkslied-Begriff, der bei Herder auch der mittellateinischen Vagantendichtung oder Sappho noch einen Platz sicherte, verengte sich bei von Jacob erheblich. Weder Latinität, noch der Rückgriff auf ein nationenübergreifendes Erbe, das vielleicht erst zum Reflektor des Nationalen hätte werden können, waren in diesem Raster vorgesehen. Wenn die schönsten Liebeslieder der Malaien aber Variationen der Verse Kalidasas gewesen wären? Die reichen Volkslieder der Bengalen sich ohne Vorbilder in der Sanskrit-Literatur nicht erklären ließen? Von Jacobs Ablehnung der Elitenpoesie, die auch Ossian als Konstrukt enttarnt hatte, mussten ihr bei der Suche nach einem Gattungsbegriff auch jede Möglichkeit sperren, kreative Adaptationen dieser Poesie als Ausdruck der Volksdichtung zu begreifen. Konnte ein Dichter sein zutiefst individuelles Naturempfinden nicht mit einer Vergiljunktur oder einer Komposita-Kette des *Ramayana* zum Ausdruck bringen? Schon im Fall der mittelhochdeutschen Minnedichtung zeigte sich, wie rigide hier bei von Jacob zwischen dem ‚Autochthonen‘ und dem ‚Artifiziellen‘ unterschieden wurde, wie schwierig es aber zugleich war, die Kriterien aufrechtzuerhalten, ohne dabei weite Teile auch der populären Literatur auszuschließen. Fehlten den Versen Walters von der Vogelweide etwa bei aller Ausgesuchtheit das Gefühl und die Farbigkeit? Noch komplexer hätte sich für von Jacob die Situation gestaltet,

²⁵⁴ „Als Weisheit habe ich das Liedchen nicht angeführt: denn Sie wissen, in welchem Ruf die dummen Peruaner stehen?“, Herder: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (Anm. 188), S. 459.

wenn sie, wie zu Anfang noch geplant, die romanischen Traditionen in Auge gefasst hätte. Rutebeufs oder Villons Karnevalstravestien waren derb, wurden vom Volk geliebt, doch wären ohne lateinische Vorlagen und ihr Reservoir an Obszönitäten kaum denkbar gewesen, wie auch von Jacob sicher zugestanden hätte. Gleiches galt für die Gesänge der okzitanischen Troubadoure, die in ihrem Bilderreichustum ohne den Metaphernfundus der lateinischen Liturgik kaum entstanden wären.²⁵⁵

Noch eine ganz andere Herausforderung hätte sich für von Jacob dargeboten, wenn sie, wie gesehen, dem Ratschlag Jacob Grimms gefolgt wäre und sich der finnischen Poesie angenommen hätte. Jacob Grimm hatte an seiner Begeisterung für das *Kalevala* Elias Lönnrots keinen Zweifel gelassen.²⁵⁶ Dass es sich beim ‚neuen‘ finnischen Nationalepos um ein geniales Flechtwerk handelte, das Zaubersprüche, Mühlenlieder und Gesänge, die Frauen beim Spinnen vorgetragen hatten, also überkommene Texte, die einen denkbar autochthonen Charakter hatten, ineinandergefügt und zu einem Epos vereinigt hatte, lag auf der Hand. Dass diese Kombinationsleistung auf der anderen Seite allein der Autorschaft des klassisch gebildeten Elias Lönnrot zu verdanken war, der den emanzipationsfreudigen Finnen ein Nationalepos schaffen wollten, stand ebenso fest.²⁵⁷ War das *Kalevala* aus dem Volksgeist hervorgegangen? Oder nicht doch eher als Zeugnis der homerisch geschulten ‚Elitenpoesie‘ zu begreifen? Das Dilemma verschärfte sich noch bei jenen Großgedichten, die wir oben bereits als Vergleichshorizont der *Metai* erwähnt hatten und die im Nachgang Lönnrots das neue Selbstverständnis der scheinbaren Marginalvölker Europa dokumentieren sollten. Ebenso wie ihre Verfasser sie als Ausdruck eines Nationalgeistes verstanden und sie in diesem Sinne auch komponiert hatten, waren sie, wie schon bei Donelaitis gese-

²⁵⁵ Unter den schon lange greifbaren zeitgenössischen Darstellungen hier z. B. Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye, Claude François Xavier Millot: *Histoire Littéraire des Troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces, et plusieurs particularités sur les moeurs, les usages, et l'histoire du douzième et du treizième siècles* (3 Bde.). Paris 1774, und Pierre Jean Baptiste Le Grand d'Aussy: *Observations sur les troubadours*. Paris 1781.

²⁵⁶ Jacob Grimm: Über das finnische Epos. In: *Zeitschrift für die Wissenschaft der Sprache* 1 (1845–46), S. 13–55, und ders.: *Om det Finska Epos*. In: *Fosterländskt album* 2 (1846), S. 60–103. Zu Grimms früher Beschäftigung mit dem Finnischen Erich Kunze: *Jacob Grimms finnische Studien 1809–1822*. In: ders., *Deutsch-finnische Literaturbeziehungen. Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*. Helsinki 1986, S. 274–294, und grundlegend ders.: *Jacob Grimm und Finnland*. Helsinki 1957, dort bes. S. 84–104.

²⁵⁷ Elias Lönnrot: *Kalewala taikka wanhoja Karjalan runoja* (2 Bde.). Helsinki 1835–36, und ders.: *Kalevala. Toinen painos*. Helsinki 1849. Als Porträt der Persönlichkeit Elias Lönnrots unter vielen z. B. Väinö Kuukka, Raija Majamaa, Hannu Vepsä: Elias Lönnrot. Taitaja, tarkkailija, tiedemies. Helsinki 2002, passim, oder Aarne Anttila: Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. Helsinki 1985, passim, außerdem z. B. Mikko Korhonen: *Finno-Ugrian Language Studies in Finland 1818–1918*. Helsinki 1986, dort S. 74–79.

hen, in ihrer Anlage Produkte der klassischen Bildung ihrer Urheber gewesen und als solche auch erkennbar. Im estnischen *Kalevipoeg* Friedrich Reinhold Kreutzwalds, das im Jahre 1861 abgeschlossen worden war, hatte sich der dichterische Eigenanteil Kreutzwalds, bei allem Bemühen, die estnischen Erzähltraditionen um den Riesen Kalevipoeg zu bündeln und zur Geltung zu bringen, im Vergleich zu Lönnrot sicher bereits verfünfacht,²⁵⁸ im lettischen *Lāčplēsis*, dem *Bärenreißer*,²⁵⁹ Andrejs Pumpurs, einem Epos, das im Jahre 1888 mit dem gleichen Impetus veröffentlicht worden war, waren die Antiken-Bezüge vor allem in der Figurengestaltung der Spīdala, die wie eine Circe wirkt, unverkennbar, ohne dass dieses Werk dabei seinen zutiefst lettischen Charakter für seine Leser verloren hätte. Was war hier ‚Volksdichtung‘ gewesen? Und wo sollte die Grenze zur ‚Elitenpoesie‘ verlaufen? Noch paradoxer mussten, wenn man von Jacobs Maßstab anlegt, die Großgedichte erscheinen, die im Zuge der nationalen Erweckungsbewegungen im Kreis der zentraleuropäischen slawischen Völkerschaften entstanden waren. In vielen verwandt mit dem *Lāčplēsis* Pumpurs, was die Auseinandersetzung mit der Christianisierung der eigenen Nation betraf, war das schon 1838 abgeschlossene kleine Epos *Krst pri Savici, Die Taufe an der Savica*, des slowenischen Nationaldichters France Prešerens gewesen.²⁶⁰ Auch dieses Werk thematisierte die Konfrontation zwischen Christentum und Heidentum, auch Prešerens Epos hatte mit seiner Helden, der heidnischen Priesterin der Göttin Živa, Bogomila, eine anrührende Frauenfigur in seinem Zentrum gehabt, auch dieses Gedicht aber war in seiner Komposition und seinen Anklängen, wie schon den Zeitgenossen auffiel, zutiefst vergilianisch gewesen. Vollends transzendiert hätte jede vergleichbare Gattungszuschreibung der *Máj*, der Geniestreich des tschechischen Nationaldichters Karel Hynek Mácha, ein Werk, das 1836 entstanden, schon von den ersten Lesern als Verkörperung des tschechischen Nationalcharakters erkannt worden war, doch das in Sprache und Form zugleich eine zutiefst moderne Prägung an den Tag legte und der nachfolgenden ambitionierten tschechischen Dichtung, vor allem den Vertretern des Poetismus, als durchge-

²⁵⁸ Als moderne Ausgabe z. B. Friedrich Reinhold Kreutzwald: *Kalevipoeg*. Üks ennemuistne jutt kahekümnes laulus. Hg. von Sirja Ende, Andres Tali. Tallinn 2009.

²⁵⁹ Als moderne Ausgabe z. B. Andrejs Pumpurs: *Lāčplēsis*. Tautas eposs. Hg. von Gunārs Krolis. Riga 2002.

²⁶⁰ France Prešeren: *Kerst per Savizi. Povést v versih.* Ljubljana 1836. Eine deutsche Übersetzung erschien schon als France Prešeren: *Die Taufe an der Savica. Epos.* Übersetzt von Heinrich Moritz Penn. Ljubljana 1866.

hende Referenz dienen konnte.²⁶¹ Es fällt auf, dass von Jacob weder Prešeren noch Mácha in ihrer Darstellung der slawischen Nationalliteraturen, deren zeitlicher Horizont bis in das Jahr 1845 reicht,²⁶² einer Bemerkung würdigt und auch die nachfolgende deutsche Übersetzung ihres *Historical view* trotz der Bekanntheit beider Autoren nicht zu einer Ergänzung nutzt.²⁶³ Wie wären sie dort als ‚folk poetry‘ in Erscheinung getreten?

Auch wenn moderne Gattungstheorien sich von romantischen Ansätzen distanzieren, ließe sich zum Ende die Frage diskutieren, wieviel sie diesen in Wirklichkeit verdanken und wie sehr uns vielleicht auch heute noch vergleichbare Ansätze den Blick auf diese Werke versperren. Eine in diese Richtung zielende Auswertung der historischen Debatten könnte also auch Licht auf die schillernde Gattung des ‚Nationalepos‘ werfen, das zu so vielen Projektionen Anlass gegeben hatte. Wie im Verlaufe dieser Studie gezeigt, hatten sich hier Schwierigkeiten ergeben, die sich dem Dilemma der ‚Volksdichtung‘, einschließlich der Konstruktionen, mit denen ihre Apologeten sie überladen hatten, durchaus an die Seite stellen ließen.

²⁶¹ Als moderne Ausgabe z. B. Karel Hynek Mácha: Máj. Vydání v tomto usporádání první. Prag 2019. Das Gedicht wurde schon 1843 ins Deutsche übertragen, dazu Karl Hynek Mácha: Máj. Verdeutscht von Siegfried Kapper und eingeleitet von Theodor von Grünwald. In: Libussa 3 (1844), S. 97–124. Viele weitere Übertragungen sollten noch folgen.

²⁶² Talvj: Historical view of the languages and literature of the Slavic nations (Anm. 17), dort zu den Vertretern des Panslawismus in Tschechien S. 209–211, zu den letzten für Talvj greifbaren slowenischen Autoren S. 143.

²⁶³ Talvj: Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen (Anm. 20), dort S. 176–178, S. 119 f.

Bernd Roling

Lateinische Wissenschaft in Auflösung: Die Poetisierung von Apokalypse und Jüngstem Gericht in der englischen Lehrdichtung des 18. Jahrhunderts

For the Cherub Cat is a term of the Angel Tiger.¹

1 Einleitung

Mit John Miltons majestatischem *Paradise Lost* in ihrem Zentrum hatte die Bibeldichtung in England eine Stellung,² die ihr auf den ersten Blick im Chor der Gattungen eine fast dominante Rolle hätte einräumen können, ihr aber möglicherweise auch eine gewaltige Hypothek aufnötigte. Niemand hätte es vielleicht gewagt, nach dem blinden Titan, den noch William Blake so preisen sollte, ein vergleichbares Werk in Angriff zu nehmen. Weder das eine noch das andere waren jedoch der Fall gewesen. Schon Miltons Meisterwerk war auf einer Fülle von vor allem lateinischen Bibeldichtungen gewachsen. Auch nach ihm setzte sich eine solide Textproduktion fort, die mit dem bei deutschen Protestanten beliebten Richard Blackmore, seiner *Creation* und seiner Hiob-Paraphrase,³ und Matthew Priors *Salomon*, um nur zwei Autoren zu nennen,⁴ im 18. Jahrhundert weitere europaweit gelesene

1 Christopher Smart: Jubilate Agno. Re-edited from the Manuscript, with an Introduction and Notes by William H. Bond. London 1954, Fragment B2, V. 725, S. 117.

2 Für die Diskussion dieses Beitrags danke ich Katja Weidner, Christiane Reitz, Dirk Werle, Anita Traninger, Bernhard Huss und Andrew James Johnston. Die Studie hätte ohne die durchgehende großzügige Unterstützung der FOR 2305 „Diskursivierungen von Neuem“ nicht entstehen können.

3 Richard Blackmore: *Creation. A philosophical Poem in seven Books*. London 1712, mit einer Fülle von Neuauflagen, und Richard Blackmore: *A Paraphrase on the Book of Job, and likewise on the Songs of Moses, Deborah, David, on four select Psalms, some Chapters of Isaiah, and the third Chapter of Habakkuk*. London 1700, ebenfalls mit Neuauflagen. Eine deutsche Übersetzung der *Creation* erschien als Richard Blackmore: *Die Schöpfung. Ein philosophisches Gedicht in sieben Büchern*. Übersetzt von Johann Franz von Palthen. Bützow 1764. Blackmore, einer der wichtigsten Poeten und Poetologen seiner Zeit, war sonst vor allem als Dichter historischer Epen hervorgetreten.

4 Matthew Prior: *Solomon de mundi vanitate*. Oxford 1736, mit vielen weiteren Auflagen, gedruckt auch innerhalb der *Poems on Several Occasions*. Eine deutsche Fassung erschien als Matthew Prior: *Salomon über die Eitelkeit der Welt. Ein Gedicht in drey Büchern*. In: Simon

Klassiker verbuchen konnte. Mehr vielleicht noch als andere Sprachen brachte das Englische in dieser Zeit Gedichte hervor, die den Weltuntergang beschrieben, die letzten Dinge, die Auferstehung und das Jüngste Gericht. Das Echo dieser Erfolgsgeschichte ist noch beim genannten William Blake zu spüren, der hier mit gutem Grund aufgrund seiner Außerordentlichkeit ebenso wenig behandelt werden soll wie Christopher Smarts *Jubilate Agno*.⁵ Warum gerade in England vergleichbare Gedichte eine solche Popularität erlangen konnten, ist nicht leicht zu beantworten. Dass gerade das englische 17. Jahrhundert ein starke Endzeiterwartung hegte, ist wiederholt betont und seit Christopher Hills berühmter Monographie *The World Turned Upside Down* auch mentalitätsgeschichtlich oft hervorgehoben worden.⁶ Dass die großen Fortschritte in der Geologie und Physik sich auch über Newton hinaus in dieser Zeit zu einem erheblichen Teil mit britischen Forschern in Verbindung brachten, möchte ebenfalls seinen Beitrag geleistet haben. Eine gewisse Beliebigkeit in solchen Erklärungen lässt sich dennoch nicht vermeiden.

In der hier vorliegenden Untersuchung soll an die nur scheinbar homogene Gruppe von Endzeit-Gedichten die Gattungsfrage gestellt werden. Wie sich der Christ das Weltenende und das Gericht vorzustellen hatte, beantwortete ihm die Heilige Schrift und vor allem die Offenbarung des Johannes. Gerade dieser Schrifttext aber konnte, vielleicht mehr als viele andere Paraschen des Gotteswortes, nach Erklärungen verlangen, die zu einem erheblichen Teil aus der Naturwissenschaft der Zeit stammen mussten, sofern sie für die Leser überhaupt von Bedeutung sein wollten und nicht nur bloße Philologie. Ein Dichter aber, der sich die letzten Dinge zum Thema wählte, stand daher vor einer Entscheidung. Wieviel an Physik wollte er seinem Publikum, wieviel davon aber vor allem dem harmonischen Gefüge seiner Verse zumuten? Wie verhielt sich also, mit anderen Worten, Bibeldichtung zur Lehrdichtung?

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Gattungszuschreibungen gerade mit Blick auf das Endzeitgedicht dynamischer Natur waren und einen fließenden Übergang von der einen zur anderen gleichsam textimmanent in die Logik der Subgattung miteinschlossen. Zu diesem Zweck wird hier eine knapp gefasste Geschichte der neuzeitlichen Endzeitdichtung in englischer Sprache vorlegt und an die vorgestellten Werke die Frage gestellt werden, welches Maß an Naturwissenschaft ihre Verfasserinnen und Verfasser für angemessen oder vertretbar gehalten haben. Die Vorarbeiten innerhalb der Anglistik sind hier überschaubar. Das

Grynaeus: Vier auserlesene Meisterstücke so vieler Englischer Dichter. Basel 1757, S. 1–100, und noch einmal 1773.

5 Smart: *Jubilate Agno* (Anm. 1), dort zur Kosmologie vor allem Fragment B1, V. 155–296, S. 67–89.

6 Christopher Hill: *The World Turned Upside Down. Radical Ideas During the English Revolution*. London 1972.

völlig zeitlose Standardwerk zur Rolle der Naturwissenschaften in der englischen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts, *The Rhetoric of Science*, stammt noch immer von William Powell Jones. Er widmet unserer Frage angesichts der Fülle von zu verhandelnden Themenbereichen notgedrungen nur wenige Seiten.⁷ Ge nannt sei darüber hinaus die jetzt vorliegende Studie *Futures of Enlightenment Poetry* von Dustin Stewart, die zumindest am Rand auf unsere Frage eingeht.⁸ Nicht zuletzt konnte von diesem Maß an Wissenschaft in einem Gedicht jedoch, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Zuordnung zu einer Gattung, damit aber oft auch die Selbstverortung des Verfassers abhängen. Bevor ich mit der eigentlichen Sichtung und Bewertung des Materials beginne, sollen einige Ausführungen zur zeitgenössischen Physiko-Theologie und ihrer Verwissenschaftlichung des Jüngsten Gerichtes vorangeschickt werden.

2 Die unwissenschaftliche Apokalypse

Als William Alexander Earl of Stirling, einer der großen Dichter im Gefolge Spencers, im Jahre 1614 seinen *Doomes-Day, or the Great Day of Lord's Judgment* vorlegte, hatte er für eine lange Zeit das umfangreichste Gedicht zu den letzten Dingen geschrieben.⁹ Alexanders Opus magnum umfasste zwölf Bücher und mehr als 14.000 Verse. Eines der Vorbilder seines Gedichtes dürfte Du Bartas' *La Semaine* gewesen sein, die schon auf Englisch vorlag; zugleich versteht sich Alexanders Poem auch deshalb von Anfang an als Bibelgedicht, das alle Bauformen epischer Dich-

⁷ William Powell Jones: *The Rhetoric of Science. A Study of Scientific Ideas and Imagery in Eighteenth-Century English Poetry*. Berkeley 1966, S. 47–54, dazu auch kurz Johannes Hendrik Harder: *Observations on Some Tendencies of Sentiment and Ethics Chiefly in Minor Poetry and Essay in the Eighteenth Century Until the Execution of Dr. W. Dodd in 1777*. New York 1966, S. 106–112, und David B. Morris: *The Religious Sublime. Christian Poetry and Critical Tradition in 18th Century England*. Lexington 1972, S. 114–119. Das von Harder wie Jones angeführte Gedicht *Omega. A Poem on the Last Judgment*, erschienen London 1708, war mir nicht zugänglich, erscheint aber im Katalog der British Library.

⁸ Dustin D. Stewart: *Futures of Enlightenment Poetry*. Oxford 2020, dort vor allem zur hier ebenfalls im Folgenden besprochenen Elizabeth Singer Rowe S. 85–118, zu Edward Young S. 129–146.

⁹ William Alexander: *Doome's Day, or the Great Day of the Lord's Judgment*. In: William Alexander: *The Poetical Works of William Alexander, now first collected and edited (3 Bde.)*. Glasgow 1870–72, Bd. 3, S. 1–427. Die erste Fassung des Gedichtes erschien 1614, die vollständige Version 1637 als Teil von William Alexander: *Recreations with the Muses*. London 1837. Etliche weitere Auflagen folgten. Zu Alexander als Theaterschriftsteller mit Werkübersicht immer noch Hugo Beumelburg: *Sir William Alexander, Earl of Stirling, als dramatischer Dichter*. Halle 1880, *passim*, kurz dort auch zum *Doom's Day* S. 8.

tung zu Rate zieht.¹⁰ Ausgreifend behandelt Alexander die Zweckhaftigkeit und Harmonie der Naturordnung und illustriert sie mit einer Fülle von naturkundlichen Beispielen; die Heilsgeschichte verhandelt er in einer großen Zahl von Rückblenden. Mit gleicher Bildfülle wird dann der Ablauf des Gerichtes vor den Augen des Lesers ausgebreitet. Trotz der enzyklopädischen Exkurse aber greift Alexander, als er im dritten Buch des *Doomes-Day* auf die Zerstörung der Welt und der Gestirne zu sprechen kommt, nicht auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse zurück. Weder kommen die Standardmeteorologien der Zeit, ein Francesco Piccolomini oder Agostino Nifo, zu Wort, noch kann der Leser aus einem Hinweis erkennen, ob Alexander ein Anhänger des geo- oder heliozentrischen Weltbildes war.¹¹ Stattdessen dominieren die narrative Strategie Du Bartas', der in diesen Jahren von Frankreich bis nach Dänemark gelesen wurde, mythologische Verbrämungen und lange Kataloge von Kreaturen, Krokodile oder Eisvögel, die der Macht des finalen Feuers überantwortet werden. Die Zerlegung des Weltganzen folgt den Regieanweisungen der Offenbarung des Johannes, die nur am Rande mit Naturwissenschaft orchestriert werden. Sonne und Mond erbleichen, die Klimata verlieren ihre Bedeutung, weil der Einfluss der Gestirne unterbleibt.¹² Dann übernimmt das Feuer die Herrschaft, die Berge schmelzen, die Täler explodieren, die Sterne, Orion oder die Plejaden, so Alexander, fallen wie Blätter von den Zweigen des Himmels, die Luft verwandelt sich in einen Köhlerofen und ein Gefäß des göttlichen Zorns.¹³ Selbst der Salamander im Feuer verendet, wie Drache und Phönix vor ihm.¹⁴ Die Erdoberfläche überzieht sich mit unzähligen Vulkanen, die wie der Ätna, so Alexan-

¹⁰ Als Vorlage für William Alexander die englische Übersetzung der *Sepmaine ou Création du Monde* Guillaume de Saluste du Bartas: His Devine Weekes and Workes. Translated by Joshua Sylvester. London 1605, mit diversen weiteren Auflagen. Allgemein zum Einfluss Du Bartas' in England z. B. Peter Auger: Du Bartas' Pattern for English Scriptural Poets. In: Ronsard et Du Bartas en Europe. Hg. von Anne-Pascale Pouey-Mounou, Paul J. Smith. Leiden 2021, S. 302–331, und Peter Auger: Du Bartas' Legacy in England and Scotland. Oxford 2019, S. 106–130. Zum Einfluss von Du Bartas auf die Lehrdichtung im 17. Jahrhundert überhaupt auch Wilhelm Kühlmann: Wissen als Poesie. Ein Grundriss zu Formen und Funktionen der frühneuzeitlichen Lehrdichtung im deutschen Kulturräum des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 2016, S. 139 f.

¹¹ Als Beispiel für eine Standard-Meteorologie der Zeit Francesco Piccolomini: *Librorum ad scientiam de natura attinentium partes V.* Frankfurt 1597, mit vielen weiteren Auflagen. Als Überblicksstudie zur Meteorologie der Frühen Neuzeit Craig Martin: Renaissance Meteorology. From Pomponazzi to Descartes. Baltimore 2011, passim.

¹² Alexander: *Doom's Day* (Anm. 9), Second Houre, S. 71 f.

¹³ Ebd., Third Houre, S. 78–81.

¹⁴ Ebd., Third Houre, S. 85.

der, Ströme von flüssigem Schwefel freisetzen.¹⁵ Schon mit dem Beginn des vierten Buches ist alles zu Asche geworden und die Engel können die Bühne betreten.¹⁶

Gleichsam am anderen Ende einer ästhetischen Skala verortet sich, um einen weiteren Text aus der Kategorie der kaum wissenschaftlich unterfütterten Endzeitgedichte zu nennen, das 1662 entstandene und seitdem unzählige Male bis ins 19. Jahrhundert aufgelegte Gedicht *The Day of Doom* des amerikanischen Puritiners Michael Wigglesworth. Dem Reverend aus Neuengland gelingt es in den 224 schmissigen und binnengereimten Strophen ein Panorama des Jüngsten Gerichtes zu entwickeln, das konsequent entlang von Bibelzitaten komponiert war und an Drastik einer kalifornischen Doom-Metalband zur Ehre gereicht hätte.¹⁷ Über die Offenbarung des Johannes und die sekundierenden Autoritäten der Bibel hinaus enthielten die Verse des Amerikaners nichts, weder Mythologie noch Versatzstücke wissenschaftlicher Erkenntnis. Die Beispiele Alexanders und Wigglesworths zeigen, dass es zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf vollkommen unterschiedliche Weise in englischer Sprache möglich war, die Implosion des Universums als Präludium des Endgerichtes zu schildern, ohne dabei die aktuelle Astronomie und Geologie als Zeugen einer Authentifizierung heranzuziehen. Dennoch hatte sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts im Königreich auch die Wissenschaft selbst der Apokalypse angenommen, eine Allianz aus Theologie und Geologie war entstanden, die von den Britischen Inseln ausgehend zu einer gesamteuropäischen Erfolgsgeschichte werden sollte und nicht zuletzt in Deutschland viele Nachfolgewerke generierte.¹⁸

15 Ebd., Third Houre, S. 110–112.

16 Ebd., Fourth Hore, S. 114 f.

17 Michael Wigglesworth: *The Day of Doom, or A poetical Description of the Great and Last Judgment, with a short Discourse about Eternity*. Boston 1662, in einer aktuellen Ausgabe Michael Wigglesworth: *The Poems of Michael Wigglesworth*. Hg. von Ronald A. Bosco. Lanham 1989. Der erste Druck ist kaum greifbar, weitere Auflagen erschienen in London 1666, 1673, 1701, dann in Newcastle 1711, in Boston 1715, 1751, bis ins 19. Jahrhundert hinein. Eine Biographie des Autors liefert der große englische Prediger Cotton Mather im Jahre 1705, abgedruckt z. B. in Michael Wigglesworth: *The Day of Doom, or A Poetical Description of the Great and Last Judgment*. New York 1867, S. 115–118. Als jüngere Würdigung z. B. F. O. Matthiessen: Michael Wigglesworth. A Puritan Artist. In: *New England Quarterly* 1 (1928), S. 491–504.

18 Als Überblick über die ersten Vertreter der Geologie in England und ihre Rolle in der Theologie z. B. William Poole: *The World Makers. Scientists of the Restoration and the Search for the Origins of the Earth*. Oxford 2017, S. 55–74, zur Eschatologie dort S. 155–169. Eine Übersicht über die theologischen Debatten zum Jüngsten Gericht und den letzten Dingen im England des 18. Jahrhunderts gibt außerdem z. B. Laurie Throness: *A Protestant Purgatory. Theological Origins of the Penitentiary Act, 1779*. Aldershot 2008, S. 13–56.

3 Bibelwissenschaft, Geologie und Astronomie: Akademische Debatten zum Weltenende im ausgehenden 17. Jahrhundert

Thomas Burnet hatte in seiner *Theoria sacra telluris*, der *Sacred Theory of the Earth*, wie sie in der englischen Fassung hieß, ab 1681 Antworten auf Fragen gegeben, die man schon vorher ausgreifend in eigenen Traktaten diskutiert hatte;¹⁹ genannt sei nur Girolamo Maggi oder Georg Francke als Beispiele.²⁰ Niemand aber war der Extremwetterlage der Heiligen Schrift mit einer solchen Expertise zu Leibe gerückt wie der Geologe und Antiquar aus Oxford in seinen gewaltigen Folianten. Wie musste man sich den Ablauf der Sintflut vorstellen? Wo hatte sich das Paradies verortet? Welche geologischen und meteorologischen Rahmenbedingungen hatten beide Phänomene ausgezeichnet? Burnets Bände waren nicht nur binnen kurzem in diverse europäische Sprachen übersetzt worden, sie sollten an den Universitäten in ganz Europa eine ganze Batterie von Repliken und Gegen-schriften provozieren und eine entsprechende Öffentlichkeit generieren.²¹ Das ganze dritte Buch der *Sacred Theory* gebührte der Apokalypse, von der Burnet ebenfalls eine klare Vorstellung hatte. Keine Konstellation, keine sich in den großen Perioden des Kosmischen Jahres manifestierende epochale Katastrophe, son-

¹⁹ Thomas Burnet: *Telluris Theoria sacra, Orbis nostri originem et mutationes generales, quas aut iam subiit, aut olim subiturus est, complectens*. London 1681–89, mit diversen Neuauflagen in Frankfurt und Amsterdam, dazu in englischer Fassung 1684–90. Eine deutsche Version des Freidenkers Johann Zimmermann erschien in Hamburg 1698–1703.

²⁰ Als Vorgängerwerke von Thomas Burnet und neben ihm entstandene Arbeiten z. B. Girolamo Maggi: *De mundi exustione et die iudicii libri quinque*. Basel 1562, aber auch Johannes Andreas Quenstedt, Christian Walther (resp.): *De die pantocritico disquisitio theologica*. Wittenberg 1670, oder Georg Francke: *De signis extremi diei. Prodromus operis suo tempore futuri locupletioris, in quo agitur de conflagratione huius mundi et anteambulationibus extremi iudicii*. Frankfurt 1650.

²¹ Als direkte Repliken auf Burnet unter vielen z. B. Erasmus Warren: *Geologia, or A Discourse concerning the Earth before the Deluge, wherein the Form and Properties ascribed to it, in a book intituled The Theory of the Earth, are excepted against*. London 1690, mit diversen Nachfolgewerken Warrens, oder Herbert Croft: *Some animadversions upon a Book intituled The Theory of the Earth*. London 1684, und Matthew Mackaile: *Terra prodromus theoricus, containing a short account of Moses philosophizans, Or the old (yet new) and true Scripture Theory of the Earth*. Aberdeen 1691, und Jens Jensen Bircherod: *Anti-Burnetius sive Tractatus hucusque anek-dotos, in quo Opus creationis tertii diei explicatur*. Kopenhagen 1688, oder Caspar Bussing: *De situ telluris Paradisiaca et Chiliaстicae Burnetiano, ad Eclipticam recto, quem T. Burnetius in sua Theoria Sacra Telluris proposuit, dissertatio mathematica*. Hamburg 1695, und Christian Wagner: *Animadversiones in V. Cl. Burnetii Telluris Theoriam sacram*. Leipzig 1683.

dern ein einziges, von Gott anberaumtes Fiasko hatte für das Ende der Welt zu sorgen. Sein Instrument war, wie Burnet unterstreicht, das Feuer, das schon die Antike zur Weltvernichtung auserkoren hatte. Die Welt war nicht von Dauer, mochten die Aristoteliker auch das Gegenteil beteuern.²² Berechtigt aber war die Frage, wie es dem globalen Feuer gelingen sollte, die Erde binnen kürzester Zeit vollständig zu verheeren. Bestand der Hauptanteil des Erdkörpers nicht aus Material, das von Flammen gar nicht vertilgt werden konnte? Und war ein Großteil der Erdoberfläche nicht darüber hinaus mit Wasser bedeckt? Schon die Polkappen mussten verhindern, dass Vulkanausbrüche den Planeten ernsthaft in Gefahr brachten. Zwei Hypothesen wollte Burnet ausschließen. Das Feuer im Erdmittelpunkt, dessen Existenz sein Landsmann John Woodward noch einmal bekräftigt hatte, war keine ausreichende Kraft. Selbst wenn es an die Oberfläche gelangen sollte, musste es in seiner destruktiven Energie von den Ozeanen blockiert werden. Dass es die Erde aus ihrer Umlaufbahn trug, um im Sonnenfeuer versengt zu werden, war ebenso wenig zu erwarten. Viel zu lange, so Burnet, musste die Reise des orientierungslosen Erdkörpers zum Gestirn in Anspruch nehmen, um ihren katastrophalen Zweck zu erfüllen.²³ Das Drehbuch des Weltuntergangs sah also einen anderen Ablauf vor. Erst garantierte eine anhaltende Dürre, so Burnet, ausreichend trockenen Brennstoff auf der Erdoberfläche, dann sorgten Vulkane für die kollektive Entflammung der Schwefel-, Teer-, Kohle- und Ölschichten, die in den oberen Regionen der Erdkrusten zu finden waren. Herabfallende Kometen beschleunigten den Verbrennungsprozess und schufen weitere Brandherde. Das gleiche Amalgam aus Erdöl und Schwefel musste auch unter den Ozeanen explodieren und die bereits deutlich gesunkenen Meere endgültig verdunsten lassen. Zum Ende waren alle Hindernisse einer vollständigen Verbrennung entfallen, die gewaltige Hitze würde die gesamte Erdoberfläche in eine kochende, magmaartige Masse verwandeln können.²⁴

Burnets Fahrplan zum Weltenende sollte nicht konkurrenzlos bleiben. Fast ebenso erfolgreich wie die *Sacra theoria* des Briten waren die *Physico-theological Discourses* seines Landmannes John Ray, der ohne Zweifel zu den wichtigsten Naturwissenschaftlern seiner Zeit gehörte. Auch Rays Traktat zu den physikalischen Hintergründen von Sintflut und Apokalypse sollten ein Standardwerk werden, das

²² Burnet: *Telluris Theoria sacra* (Anm. 19), Bd. 2, Liber III, c. 2–4, S. 5–32.

²³ Ebd., Bd. 2, Liber III, c. 6, S. 43–53, zum Feuer im Erdzentrum John Woodward: *An Essay toward a Natural History of the Earth and Terrestrial Bodies, especially Minerals*. London 1695, Part III, S. 133–146. Auch dieser Text sollte wiederholt aufgelegt und auch ins Lateinische, Deutsche, Italienische und Französische übertragen werden.

²⁴ Burnet: *Telluris Theoria sacra* (Anm. 19), Bd. 2, Liber III, c. 7–10, S. 54–93.

in vielen Auflagen und Übersetzungen in Europa kursierte.²⁵ Auch Ray hat keinen Zweifel, dass die Erde durch das von der Offenbarung und der antiken Tradition gleichermaßen gerechtfertigte Feuer ihr Ende finden würde. Finale Überschwemmungen wie in der ersten globalen Katastrophe waren, wie Ray im Detail diskutiert, schon deshalb ausgeschlossen, weil der Meeresspiegel als ganzer, wie die vielen Fossilien zeigen konnten, eher rückläufig zu sein schien und zu viel Leben im Wasser selbst zurücklassen musste²⁶. Im Unterschied zu Burnet möchte Ray in seinem 1692 zum ersten Mal erschienenen Traktat das Zentralfeuer im Erdinneren, wie man es nannte, als Mitursache der Vernichtung nicht ausschließen.²⁷ Vulkane und Erdbeben lieferten eine Initialzündung, die sich zugleich für die Entflammung aller fossilen Brennstoffe und der großen Schwefelmengen in den tieferen Erdschichten verantwortlich zeigte. Dass diese Feuerherde am Ende bis zum Erdmittelpunkt drangen und mit dem Zentralfeuer den ganzen Erdkörper zur Implosion brachten, war nicht ausgeschlossen.²⁸

Dritter im Bunde der apokalyptischen Reiter war der Newtonianer und Freidenker William Whiston, dessen *New Theory of the World* einige Jahre nach dem Werk Rays erschien. Whiston konnte mit einer weiteren physikalischen Variante des Endgerichtes aufwarten, einer Kettenreaktion des Untergangs, die einen neuen Faktor ins Spiel brachte. Zuerst kollidierte ein gewaltiger Komet mit dem Erdkörper, der dessen Umlaufbahn um die Sonne, aber auch seine Eigenrotation torpedierte. Als Folge bewegte sich die Erde in Richtung Sonne, zugleich sorgte die Veränderung der Gravitationsverhältnisse für die Umlagerung der Ozeane.

²⁵ John Ray: *Miscellaneous Discourses, concerning the Dissolution and Changes of the World, wherein the primitive Chaos and Creation, the general Deluge, Fountains, formed Stones, Sea-Shells found in the Earth, subterraneous Trees, Mountains, Earthquakes, Vulcanaes, the Universal Conflagration and future State, are largely discussed and examined*. London 1692. Mehrere englische Auflagen folgten, dazu auch eine niederländische Übersetzung und eine deutsche, die zunächst den Titel *Sonderbahres Kleeblättlein* trug und 1698 in Hamburg erschien, und dann 1732 unter dem Titel *Drei Physico-theologische Betrachtungen* wiederaufgelegt wurde.

²⁶ Ray: *Miscellanous Discourses* (Anm. 25), Discourse III, ch. 5, Section 1, S. 39–132.

²⁷ Ebd., Discourse III, ch. 5, Section 2, S. 132–137.

²⁸ Ebd., Discourse III, ch. 5, Section 3–4, S. 137–147, in der deutschen Fassung als John Ray: *Sonderbahres Klee-Blättlein, der Welt Anfang, Veränderung und Untergang*. Hamburg 1698, III. Handlung, c. 5, Abtheilung 3–4, S. 355–371. In der überarbeiteten und erweiterten späteren Fassung z. B. als John Ray: *Three physico-theological discourses*. London 1713, Discourse III, ch. 5, Section 3–4, S. 375–388, deutsch als John Ray: *Physico-Theologische Betrachtungen von der Welt Anfang, Veränderung und Untergang*. Hamburg 1756, III. Betrachtung, c. 5, Abschnitt 3–4, S. 367–379. Als Aufnahme z. B. Johann Fabricius: *Pyrotheologie, oder Versuch durch nähere Betrachtung des Feuers den Menschen zur Betrachtung ihres gütigsten, weisesten, mächtigsten Schöpfers anzuflammen*, gedruckt als Anhang zu William Derham: *Astrotheologie, oder Anweisung zur Erkenntniß Gottes aus der Betrachtung der himmlischen Körper*. Hamburg 1765, dort Buch VIII, c. 14, S. 243.

Dann setzte ein, was schon die Kollegen Whistons beschrieben hatten. Die von der Sonne völlig erhitzen Außenschichten der Erde brannten ab, das mannigfaltig beschleunigte Feuer ließ auch die freigelegten Schwefelschichten unterhalb der Ozeane in Flammen aufgehen, so dass auch die letzten Reste an Wasser verdunsten mussten. Der gewaltige Kometenkrater ließ schließlich auch das Erdinnengefeuer des durch den Weltraum taumelnden Planeten nach außen gelangen; die Erde schmolz dahin wie ein Stück Butter auf der Herdplatte.²⁹ Auch Whistons Werk zirkulierte in vielen Auflagen und Sprachen und sollte ebenfalls schon bald mit Widerlegungen bedacht werden.³⁰ Natürlich war es auch nach Burnet, Ray und Whiston und ihren Verwissenschaftlichungen des Weltuntergangs möglich, eine völlig bibeltextkonforme Lesart der Apokalypse zu vertreten. Viele englische Traktate, die das Wort *Conflagration* im Titel führen, können dies belegen.³¹ Nicht minder zahlreich aber waren die vielen physiko-theologischen Nachfolgewerke im englisch- und deutschsprachigen Raum, ob nun lateinisch oder volkssprachlich, die die naturwissenschaftliche Plausibilisierung des Weltuntergangs auch im 18. Jahrhundert weiter vorantrieben.

Im Jahre 1714 konnte der Anglikaner Tobias Swinden die Hölle in einem eigenen Traktat, der ebenfalls erhebliche Verbreitung genoss, direkt im Kern der Sonne ansiedeln.³² Sein Kollege William Wall hatte in einem Anhang dazu zur Diskussion gestellt, ob auf ähnliche Weise, unter Einbezug der Sonne, nicht auch einfach der Weltuntergang die Erde aus ihrer Umlaufbahn tragen sollte, um sie

²⁹ William Whiston: *A New Theory of the Earth, from its Original to the Consummation of all Things, wherein the Creation of the World in Six Days, the Universal Deluge and the General Conflagration, are shewn to be perfectly agreeable to Reason and Philosophy*. London 1696, Book V, ch. 5, S. 368–378, und noch einmal erweitert als William Whiston: *A New Theory of the Earth, from its Original to the Consummation of all Things, wherein the Creation of the World in Six Days, the Universal Deluge and the General Conflagration, are shewn to be perfectly agreeable to Reason and Philosophy*. Cambridge 1708, Book V, ch. 5, S. 440–449.

³⁰ Eine Übersicht über die nachfolgenden Debatten gibt z. B. James E. Force: *William Whiston. Honest Newtonian*. Cambridge 1985, S. 32–62. Als Replik auf Whiston z. B. John Keill: *An Examination of Dr. Burnet's Theory of the Earth, together with some remarks on Mr. Whiston's New Theory of the Earth*. Oxford 1698. Whiston antwortete zügig als William Whiston: *A Second Defence of the New Theory of the Earth from the Exceptions of Mr. John Keill*. London 1700. Die *Theory of the Earth* war 1755 schon in der sechsten Auflage erschienen, auch mehrere deutsche Fassungen liegen seit 1713 vor.

³¹ Als Beispiele James Knight: *A Discourse on the Conflagration and Renovation of the World*. London 1736, bes. S. 7–14, oder mit eher geringer Variationsbreite Thomas Longland: *Quatuor novissima, Or Meditations upon the Four Last Things*. London 1657.

³² Tobias Swinden: *An Enquiry into the Nature and Place of Hell*. London 1714, ch. 6–7, S. 84–152. Weitere Auflagen folgten, aber auch eine deutsche und französische Übersetzung.

gemeinsam mit weiteren Trabanten mit der Sonne kollidieren zu lassen.³³ In Deutschland sollte im Laufe des 18. Jahrhunderts vor allem die Kometenhypothese Whistons, die von Detlev Clüver oder Johann Heyn weiter konkretisiert wurde,³⁴ viele Anhänger finden, und nicht zuletzt auch Johann Jacob Scheuchzer, der sie in seiner berühmten *Physica sacra* regelrecht kanonisieren konnte.³⁵ Dass es auch hier nicht an Gegenschriften fehlte, zeigt vor allem, wie sehr die Kontroverse die Gelehrtenwelt hatte umtreiben können.³⁶ Zahlreiche popularisierende Traktate garantierten darüber hinaus, dass die akademischen Debatten ein größeres Publikum erreichten, eine Batterie von Predigten und Meditationen zu den ‚Four Last Things‘

³³ William Wall: Postscript. In: John Swinden: An Enquiry into the Nature and Place of Hell. London 1727, S. 354–360.

³⁴ Johann Heyn: Versuch einer Betrachtung über die Cometen, die Sündflut und das Vorspiel des Jüngsten Gerichtes, nach astronomischen Gründen und der Heiligen Schrift angestellet. Berlin 1742, c. 1, § 74, S. 109 f., c. 4, § 164, S. 246–251. Maßgeblich hatte diese Hypothese der Hamburger Geologe Detlev Clüver vorgebracht, dazu Detlev Clüver: *Geologia sive philosophemata de genesi ac structura globi terreni, oder: Natürliche Wissenschaft von Erschaffung und Bereitung der Erd-Kugel*. Hamburg 1700, c. 14, S. 256–271. Eine ähnliche Auffassung, doch unter stärkerer Beteiligung des verdampfenden Wassers, vertreten z. B. auch Petrus Janssen, Johannes Arnold Brans (resp.): *De novissima mundi deflagratione deque novo coelo terraque nova quae pios post deflagrationem istam ex promissione divina expectare ait Petrus Apostolus*. Duisburg 1751, passim.

³⁵ Johann Jacob Scheuchzer: Kupfer-Bibel, in welcher Die *Physica Sacra*, Oder Geheiligte Natur-Wissenschaft deren in Heiliger Schrift vorkommenden Natürlichen Sachen, Deutlich erklärt und bewährt (4 Bde.). Augsburg 1731–35, Bd. 4, Tabula DCCXLIV, S. 1404–1410, und in der lateinischen Ausgabe Johann Jacob Scheuchzer: *Physica sacra iconibus aeneis illustrata* (4 Bde.). Augsburg 1731–35, Bd. 4, Tabula DCCXLIV, S. 1520–1524. Auch Laurentius Meijer, der Verfasser eines monumentalen Scheuchzer-Kommentars, hält zum Ende des 18. Jahrhunderts noch an der Kometentheorie fest, dazu Laurentius Meijer: *Bijbel der Natuur, ontworpen door de beroemde Geleerden J. J. Scheuchzer en M. S. G. Donat, met bijgevoegde Aanmerkungen, uit de bede uitleggen, nieuwste Historische Schriften en Reisbeschrijvingen* (12 Bde.). Amsterdam 1787–92, Bd. 12, c. 34, §§ 168–169, S. 280–282.

³⁶ Als Repliken auf Heyn z. B. Samuel Anastasius Höller: Freundliches Sendschreiben an den [...] Herrn Johann Heyn [...], worin sein Zweifel, gegen desselben Auslegung der Worte Apoc. VI, 13, Und die Sterne fielen auf die Erde [...], bescheiden eröffnet. Brandenburg 1742, passim, und Samuel Anastasius Höller: Zveyetes Sendschreiben an den [...] Herrn Johann Heyn [...], worin demselben auf Veranlassung des am 10. Martii a.c. in unserer Stadt zuerst bemerkten Cometen, des gelehrten französischen Astronomi Monsieur Dortous de Mairan gründliche Meinung von der Beschaffenheit und Wirckung der Cometen [...] bekannt machet. Brandenburg 1742, passim, und auch Christian Guttmann: Vernünftige Gedancken über die neue Cometenlehre des Herrn [...] Johann Heyns zu Albrandenburg, so er in seinem Versuch über die Betrachtung der Cometen vorgetragen. Leipzig 1744, S. 1–88.

ventilierte sie mit entsprechender Verve.³⁷ Im Fahrwasser der Paracelsisten waren dazu noch Varianten entwickelt worden, die vor allem die Auferstehung als einen nahezu alchemischen Prozess begriffen.³⁸ Als Thomas Broughton, ein weiterer Theologe, im Jahre 1768 in seinem *Prospect of Futurity* die verschiedenen Hypothesen sichtet, die in England im Umlauf waren, gibt er noch immer Burnet den Vorrang; die Mehrzahl seiner Zeitgenossen an den Universitäten schien seine Sichtweise geteilt zu haben.³⁹

4 Wissenschaft als Teil des poetischen *ornatus*: Die marginale Integration aktueller Erkenntnisse

Sehen wir nun, wie die zweite Dichtergeneration nach William Alexander, also die vielen Poeten, die sich seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert sakraler Stoffe angenommen hatten, mit dem Schub an Verwissenschaftlichung umgingen, den ihnen Burnett, Ray und Whiston beschert hatten. Welche Auswirkung hatte die Physikalisierung der Apokalypse im Gefolge Newtons auf die dichterische Umsetzung der letzten Dinge? Dass man ihre Ergebnisse auch vollständig ignorieren konnte, liegt auf der Hand und verwundert sicher nicht. Als Beispiel nenne ich nur zwei der vielen in Amerika entstandenen Endzeitgedichte, die *Description of*

³⁷ William Bates: *The Four Last Things, viz. Death, Judgment, Heaven, Hell, practically considered and applied in several Discourses*. London 1691, S. 147–264, Richard Sherlock: *Practical Meditations upon the Four Last Things, viz. I. Death, II. Judgment, III. Hell, IV. Heaven*. London 1692, oder am erfolgreichsten mit mehreren Auflagen Thomas Greene: *Four Discourses on the Four Last Things*. London 1734, und auch einer deutschen Übersetzung 1736. Auch zeitgenössische Rekonstruktionen der Apokalypse, die mit der Endzeiterwartung spielten, gehen in ähnliche Richtungen, hier als Beispiel *The Black Day, Or a Prospect of Doomsday, exemplified in the Great and Terrible Eclipse, which will happen the 22d of April 1715*. London 1715, S. 5–8.

³⁸ Eberhard Christian Kindermann: *Vollständige Astronomie, oder sonderbare Betrachtungen derer vornehmlichen an dem Firmament befindenden Planeten und Sternen*. Rudolstadt 1744, c. 23–24, S. 343–393, und Johann Michael von Loen: *Das Geheimniß der Verwesung und Verbrennung aller Dinge: Nach seinen Wundern im Reich der Natur und Gnade, Macro- und Micro-Cosmice als die Schlüssel, dadurch der Weg zur Verbesserung eröffnet, das Verborgene der Creationen entdecket, und die Verklärung des sterblichen Leibes gründlich erkandt wird*. Frankfurt 1742, S. 34–68.

³⁹ Thomas Broughton: *A Prospect of Futurity in Four Dissertations on the Nature and Circumstances of the Life to Come, with a preliminary Discourse on the Natural and Moral Evidences of a Future State*. London 1768, Dissertation IV, Section II, S. 377–389.

the Last Judgment von John Peck aus dem Jahre 1773, das wiederholt neugedruckt wurde,⁴⁰ und das schon vorher entstandene Gedicht *The Conflagration* von Mather Byles aus dem Jahre 1755.⁴¹ Jede überzählige Akademisierung hätte bei diesen Zeugnissen moralischer Erschütterungslyrik aus dem Umfeld des amerikanischen Puritanismus wohl nur den Gebrauchswert gemindert. Der donnernde Wortstrom der Offenbarung genügte sich hier in seinem versifizierten Glanze selbst, nicht unähnlich hier den hunderten von Bibelparaphrasen, mit denen das Luthertum die lateinische Bibeldichtung seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert beglückt hatte. Auch in genuin liturgischen Hymnen, wie sie zu unserem Thema Mitte des 18. Jahrhunderts für die anglikanische Kirche Isaac Watts⁴² oder in gälischer Sprache z. B. Dugald Buchanan vorlegen, bewahrt die Sprache der Bibel ihr Monopol.⁴³ Auch der wohl genialste Klassiker der Endzeitdichtung in englischer Sprache im 18. Jahrhundert, Edward Young mit seinem *Poem on the Last Day*, dessen Größe und sprachliche Eleganz außer Zweifel stehen, enthält sich bei den von ihm ausgebreiteten Untergangsszenarien jeder naturwissenschaftlichen Grundierung. Youngs in viele europäische Sprachen übersetztes Gedicht hatte die letzten Dinge nicht in linearer Folge geschildert,⁴⁴ die Verse lassen die Wortfolgen der biblischen Offen-

⁴⁰ John Peck: A Description of the Last Judgment, with some Reflections thereon. Boston 1773, S. 3–16. Pecks eher einfallsloses Gedicht wurde 1801 und 1817 neu aufgelegt. Dazu erschien zu allem Überdruss noch John Peck: On the Last Judgment, designed for the Use of Children. Augusta 1806, das den Text nur unmerklich änderte.

⁴¹ Mather Byles: Poems. The Conflagration, applied to that Grand Catastrophe of our World, when the Face of Nature is to be changed by a Deluge of Fire, as formerly it was by that of Water. Boston 1755, S. 3–6. In die gleiche Kerbe schlägt auch William Tans’ur: Poetical Meditations on the Four Last Things. London 1740, S. 10–12, oder William Gibson: The Damned’s Doom, or Some Meditations in Verse, upon the last great Sentence, at the Day of Judgment. Edinburgh 1701, S. 5 f. Dass Byles durchaus mit aktuellen Theorien vertraut war, zeigt sein Gedicht *The Comet*, siehe Mather Byles: A Collection of Poems. Boston 1744, S. 14–17.

⁴² Isaac Watts: The Day of Judgment. In: Isaac Watts: Horae Lyricae. Poems, chiefly of the Lyric kind, in two Books. London 1706, S. 40–42. Watts’s Gedichte sollten bis ins 19. Jahrhundert immer wieder aufgelegt werden und zählen zu den Klassikern der anglikanischen Hymnendichtung. Ähnlich z. B. auch noch Thomas Olivers: A Hymn on Last Judgment. London 1760, mit vielen weiteren Ausgaben.

⁴³ Dugald Buchanan: La A’ Bhreitheanais. in: Dugald Buchanan: Comh-Chruinneacha do Laoiadh-hibh Spioradail. Glasgow 1797, S. 14–30. In kritischer Ausgabe Dugald Buchanan: La A’ Bhreitheanais. In: Dugald Buchanan: Spiritual Songs. Edited with Vocabulary by Donald MacLean. Edinburgh 1913, S. 15–32, mit Kommentar S. 73–87. Als englische Übersetzung z. B. Dugald Buchanan: Day of Judgment. In: Dugald Buchanan: Spiritual Hymns. Translated by Alexander MacGregor. Glasgow 1849, S. 13–31.

⁴⁴ Eine deutsche Übersetzung des *Poem on the Last Day* verantwortet Simon Grynaeus im Jahre 1757 in Grynaeus: Vier auserlesene Meisterstücke so vieler Englischer Dichter (Anm. 4), S. 101–142. Die *Night Thoughts* Youngs waren ein europäischer Klassiker, der im 18. und 19. Jahrhundert auch

barung, die herabfallenden Planeten oder das Beben der Erde, nur kurz aufblitzen, doch steht das Gefühlsleben des Betrachters, die Fülle der ihn durchtосenden, gerade auch biblischen Assoziationen im Vordergrund.⁴⁵ Youngs schlaglichtartige Poesie hatte weder Bibelgedicht, noch Lehrgedicht sein wollen, der Dichter hatte eine montaignehafte Meditation vorgelegt, die den Dialog mit dem Leser suchte und dessen Selbstbefragung zum Ziel hatte.

Anders verhält es sich bei einer Fülle von weiteren Autoren der Zeit, die hier verhandelt werden soll. Unser Thema war populär genug, um seit 1720 regelrechte Anthologien hervorzubringen.⁴⁶ Die Zahl der Gedichte lässt sich, wie hier gezeigt werden soll, in drei Kategorien unterschieden. Eine erste Gruppe von Autoren lässt sich nur vorsichtig auf naturwissenschaftliche Realien ein und nutzt sie allenfalls als Ornament, und weniger als Bestätigung der eigenen Ausführungen. Bei einer zweiten Gruppe verwandelt sich die Physik in ein Instrument der Legitimation, ein Werkzeug der Absicherung, aus der auch der Text der Offenbarung seine Dignität gewinnen konnte. Bei einer dritten Gruppe, so wage ich die These, tritt der Schrifttext als Bezugspunkt fast vollständig in den Hintergrund, erhält selbst nur noch ornamental Charakter und überlässt der Wissenschaft den Raum. Das Bibelgedicht mutiert zum Lehrgedicht.

Als der schottische und früh verschiedene Dichter Michael Bruce, der vor allem geistliche Verse produziert hatte, im Jahre 1766 sein Gedicht zum Jüngsten Tag verfasst, trifft ihn die Muse, wie der Verfasser nahelegt, auf dem Friedhof an.⁴⁷ Im Stil Youngs sinniert der Poet über das Ende des Lebens und die Nichtigkeit seiner Bemühungen und stellt ihnen die Unsterblichkeit der menschlichen Seele zur Seite⁴⁸. Im Traum erscheint ihm ein Seraph, der das Weltengericht anti-

ins Lateinische, Niederländische, Französische, Italienische, Schwedische, Russische, Tschechische oder Türkische übersetzt worden war. Zur enormen Erfolgsgeschichte z. B. John Louis Kind: Edward Young in Germany. Historical Surveys, Influence upon German Literature, Bibliography. New York 1906, S. 59–119.

45 Edward Young: A Poem on the Last Day. Oxford 1713, dort bes. Book I, S. 6 f., S. 10 f., Book II, S. 24 f., S. 43 f., Book III, S. 68 f. Schon 1761 war die elfte Auflage erschienen, Dutzende weitere sollten folgen.

46 Als Beispiele The Christian Poet, or Divine Poems on the Four Last Things. London 1735, mit Gedichten von John Pomfret, John Norris und anderen, oder im Anhang zu einer Prosadaption von Young Thomas Henry: Poem on the Last Day, translated into Prose, after the Manner of the Archbishop of Cambray, to which are added poems on the general conflagration and last judgment, by several hands. London 1790, mit den Hymnen von Watts und Elizabeth Rowe.

47 Michael Bruce: The Last Day. In: The Poems of Hill, Cawthorn and Bruce. Chiswick 1822, S. 262–280, hier S. 262 f.

48 Ebd., S. 263 f.

zipiert. Noch einmal kostet der Dichter die Schönheit der Welt zur Gänze aus – ein durchgehend beliebtes Motiv – das geruhsame Vieh auf den Weiden, das Vogelgezwitscher, die sich im Wind wiegenden Blütenmeere. „Through the fields / The lowing cattle grazed, and all around / Was beauty, happiness and mirth and love.“⁴⁹ Dann nimmt das Drehbuch der Apokalypse seinen Lauf. Die Erde wird in ihrem Kern erschüttert, das Meer tritt über die Ufer, die Sonne scheint von Blut verfinstert, die Menschen fliehen wie wilde Tiere.⁵⁰ Lediglich als die Sprache auf die nahe Auferstehung kommt, bemüht sich der Schotte um einen naturwissenschaftlichen Vergleich. Die natürliche Sympathie der Atome, ihre organische Schwerkraft sorgten für die Rekonfiguration der menschlichen Körper, unabhängig vom vormaligen Ort ihrer Bestandteile. Wie gewaltige Insektenschwärme waren die Partikel daher am Himmel zu erkennen.⁵¹

Ähnlich ornamental wirkt die Naturwissenschaft im Gerichtsgedicht *The Day of Judgment* des Engländer George Bally, das 1757 entstanden war. Bally war durch mehrere theologisch-konnotierte Gedichte zur Weisheit und Gerechtigkeit Gottes hervorgetreten.⁵² Stilprägend dürfte auch hier das Vorbild Youngs gewesen sein. Auch Bally leitet sein Gedicht nach einigen Unsagbarkeitstopoi mit einer Museninvokation ein und Bemerkungen zur göttlichen Barmherzigkeit und der Gnadenbedürftigkeit des Menschen.⁵³ Ein Strahl, der von den Chören der Engel herab die Erde trifft, lässt den Planeten in seinem Kern erzittern, dann setzt zunächst die Auferstehung ein, die Bally mit dem gleichen Bild wie Bruce illustriert.⁵⁴ Für die Abwicklung der Welt zeichnen sich dann nicht die aus dem Ruder gelaufenen Naturgesetze, sondern die Engel und ihre Zerstörungswut verantwortlich. „Strait at the Sound destroying Angels pour / their wrathful Vials o'er a World proscrib'd, / A guilty World! Which saw its Maker bleed“. Sterne trägt es aus ihrer Sphäre, Blitz verheeren die Erdoberfläche und setzen die verflüssigten

⁴⁹ Ebd., S. 264 f.

⁵⁰ Ebd., S. 265–267.

⁵¹ Ebd., S. 270: „As when in Spring the sun's prolific beams / Have waked to life the insect tribes, that sport / And wanton in his rays at evening mild, / Proud of their new existence, up the air, / In devious circles wheeling, they ascend, / Innumerable; the whole air is dark. – / So by the trumpet roused, the sons of men, / In countless numbers cover'd all the ground, / From frozen Greenland to the southern pole; / All who ere lived on earth.“ Das Bild der Atomkonglomerate, die sich im Moment der Auferstehung zusammenfügten, war lange etabliert, vgl. z. B. auch Joseph Addison: *The Resurrection. A Poem*. London 1718, S. 5 f.

⁵² Als Beispiele George Bally: *The Wisdom of the Supreme Being. A Poem*. Cambridge 1756; George Bally: *The Justice of the Supreme Being. A Poem*. Cambridge 1755.

⁵³ George Bally: *The Day of Judgment. A Poem. Written for Mr. Seaton's Prize, but rejected*. London 1757, S. 3–9.

⁵⁴ Ebd., S. 10 f.

Metalle frei, dann stürzen die Alpen, Pyrenäen und der Apennin ein. England versinkt in einem Feuersee und die Engel jubilieren.⁵⁵

Ebenfalls nur eine marginale Rolle nimmt die naturwissenschaftliche Beglaubigung des Bibelnarrativs bei Joseph Trapp ein, dessen *Thoughts upon the Four Last Things* 1734 zum ersten Mal erschienen war und im Anschluss noch wiederholt aufgelegt werden sollte.⁵⁶ Trapp selbst hatte nicht nur die *Aeneis* ins Englische, sondern auch Miltons *Paradise Lost* ins Lateinische übertragen.⁵⁷ Trapps Darstellung liest sich, als habe er zumindest Thomas Burnet Rechnung tragen wollen.⁵⁸ Auch in seinem Fall wird die Auferstehung, die er wie seine beiden Mitstreiter veranschaulicht, von Szenarien der Zerstörung ummantelt.⁵⁹ Eine erste Katastrophenoffensive hat noch präludienhaften Charakter. Die Erde schwankt wie ein Betrunkener, der aus seiner Kneipe torkelt, Vulkane stoßen Flammenmeere aus, Meteore schlagen ein und der Atlas und das Felsmassiv von Teneriffa brechen in sich zusammen.⁶⁰ Nach der Auferstehung und der Erscheinung des letzten Engels potenziert sich das Szenario. Die zehntausendfache Gewalt des Ätnas und des Vesuvs lässt die Flüsse binnen Sekunden verdunsten, die Erde öffnet ihren Rachen und die inwendigen Schwefelmassen brechen hervor, um den brodelnden Ozean mit seinem verbliebenen Wasser verschwinden zu lassen. „See the Earth dispart / its riven jaws: what terror to behold / Metallic torrents in red billows roll'd / Myriads of sulph'rous mines together sprung, / And to the stars vast rocky fragments slung?“⁶¹ Dann folgt das Gericht, das den Hauptteil des Werkes einneh-

⁵⁵ Ebd., S. 29–31, S. 30: „All, like the Snow, which glitter'd on their Tops, / Melted before the Presence of the Lord, / Are perish'd, and no Vestage left behind. / Ah! Vanish'd is that Spot, for Justice fam'd, / Of injur'd States th'Asylum, Queen of Isles, / Britannia. Oh! My Country! There she sinks / Whelm'd in the fi'ry Flood, and ambient Seas, / Once her strong Bulwark, but augment the Blaze.“

⁵⁶ Joseph Trapp: *Thoughts upon the Four Last Things: Death, Judgment, Heaven, Hell. A Poem in Four Parts.* London 1734 (in getrennter Seitenzählung). Neuaufgelegt unter anderem 1748 und 1749.

⁵⁷ Vergil: *The Works. Translated into English Blank Verse with large explanatory notes and critical observations* (3 Bde.). London 1731, und John Milton: *Paradisus amissus Latine redditus* (2 Bde.). London 1741–44. Keine zehn Jahre sollte es dauern und George Dobson ließ die zweite lateinische Milton-Übersetzung folgen, während Richard Dawes Auszüge einer altgriechischen Fassung vorlegen konnte.

⁵⁸ Kurz zu Trapps *Thoughts upon the Four Last Things* Jones: *The Rhetoric of Science* (Anm. 7), S. 104 f., und auch Eric Parisot: *Graveyard Poetry. Religion, Aesthetics and the Mid-Eighteenth-Century Poetic Condition.* Farnham 2013, S. 54 f., S. 135 f.

⁵⁹ Trapp: *Thoughts upon the Four Last Things* (Anm. 56), S. 9 f.

⁶⁰ Ebd., S. 5 f.

⁶¹ Ebd., S. 12 f.

men sollte.⁶² In einem Vorgängerwerk Trapps, dem im Jahre 1719 entstandenen Gedicht gleichen Titels von William Bond, liest man wenig Anderes, nur dass hier die aus den Bahnen geworfenen Gestirne die Konfusion zur Vollendung bringen dürfen: „All to Chaos runs! / And Nature's self in ruful Groans expires“.⁶³

5 Die Offenbarung und ihre akademische Konkretisierung: Das Bibelgedicht auf wissenschaftlicher Grundlage

Eine zweite Gruppe von Autoren bemüht sich um eine erheblich präzisere Darstellung der Vorgänge, die den Weltenbrand orchestrieren. Einen Sonderfall bildet hier das vielleicht umfangreichste, zwölf Bücher umfassende Epos *Last Judgment* von Thomas Newcomb, das 1723 seinen Abschluss findet.⁶⁴ Newcomb, der sich im Gefolge Miltons verortet, hatte weitere patriotische Epen verfasst, dazu religiöse Hymnen, einen *Tod Abels*, der als Übersetzung Gessners angelegt war, und später diverse Gedichte im Fahrwasser Youngs.⁶⁵ Dem Weltenden widmet Newcomb etliche Jahre später noch einmal eine eigene Ode, die allerdings vor allem mit Vanitas-Motiven spielt.⁶⁶ Auch innerhalb des gewaltigen Werks, dem *Last Judgment*, das vielleicht auch demonstriert, dass selbst die miltonische Pathosmaschinerie durch Überhitzung an Durchsetzungskraft verlieren kann, wenn sie den erhabenen Ton über tausende von Versen beibehalten will, nimmt die konkrete Weltvernichtung nur einen geringen Raum ein.⁶⁷ Dennoch sucht Newcomb in den entsprechenden

⁶² Ebd., S. 13–23.

⁶³ William Bond: *A Description of the Four Last Things, viz. Death, Hell, Judgment and Heaven in Blank Verse*. London 1719, S. 59–84, Zitat S. 61.

⁶⁴ Thomas Newcomb: *The Last Judgment of Men and Angels. A Poem in Twelve Books after the Manner of Milton*. London 1723.

⁶⁵ Als Beispiele Thomas Newcomb: *Sacred Hymns, or, an attempt to discover and revive the original spirit, elevation, and beauty, of some of the select psalms. To which is added, an ode on the agony of the Messiah*. London 1726, als Jugendwerk auch Thomas Newcomb: *Bibliotheca. A poem, occasion'd by the sight of a modern library, with some very useful episodes and digressions*. London 1712. Im Stil Youngs verfaßt sind Thomas Newcomb: *Mr. Hervey's Contemplation on a Flower Garden*. London 1757, und Thomas Newcomb: *The retired penitent. Being a poetical version of one of the Rev. Dr. Young's moral contemplations*. London 1760. Thomas Newcomb: *The Death of Abel*. London 1763, ist eine Übersetzung von *Der Tod Abels* von Salomon Gessner.

⁶⁶ Thomas Newcomb: *The Consummation. A Sacred Ode, on the Final Dissolution of the World*. London 1752, dort zum eigentlichen Untergang bes. S. 2–4.

⁶⁷ Kurz zu Newcombs *Last Judgment* auch Jones: *The Rhetoric of Science* (Anm. 7), S. 173 f.

Passagen den Anschluss an den aktuellen Kenntnisstand. Im ersten Buch kündigt Gott im himmlischen Thronsaal die universale Katastrophe an. Keine pastoralen Landschaften hatte die Welt mehr zu erwarten, keine wogenden Getreidefelder und plätschernden Gewässer, sondern Feuer und Feuer; tausend Wunden der Welt hatten Schwefel auszustoßen.⁶⁸ Fast ein ganzes Buch gibt Newcomb den Engeln die Gelegenheit, die Schönheit des letzten im gewaltigen Kosmos anbrechenden Morgen noch einmal zu genießen und das majestätische und so harmonische Gefüge aus Licht und langsam rotierenden Sphären zu bewundern, dann fliegen die himmlischen Scharen in Richtung Erde.⁶⁹ Die gleiche von tiefer Melancholie getragene Episode wiederholt sich nach einem langen satanischen Monolog im vierten Buch im Anblick der sublunaren Sphäre. Kontinente, Meere und Landschaften, Tier und Pflanzen; wie schön doch alles war.⁷⁰

Erst im neunten Buch darf nach weiteren ausgreifenden Rückblenden und weiteren Monologen die Zerstörung der Welt in Angriff genommen werden.⁷¹ Tatsächlich garniert Newcomb seine Ausführungen mit Fußnoten aus Ray und auch Athanasius Kircher, um dem Inferno des Weltganzen entsprechende Glaubwürdigkeit zu verleihen. Erst hatte die Außenhülle der Erde durch Kometeneinschläge eine immer größere Hitze zu entwickeln, als wären tausend Sonnen am Himmel, dann verpufften, wie Newcomb bildmächtig beschreibt, im Feuerdunst die irdischen Gewässer, so dass auch das große Krokodil auf dem Trockenen saß.⁷² Im letzten Akt des Dramas schienen dann Myriaden von Engeln auszuschwärmen, um mit ihren Fackeln die noch verblichenen organischen Reste zu beseitigen. Verstärkt durch den brennenden Schwefel der unteren Erdschichten verwandelte sich der Planet in ein Feuermeer, das auch die Felsmassive zum

⁶⁸ Newcomb: *The Last Judgment* (Anm. 64), Book I, S. 1–27.

⁶⁹ Ebd., Book II, S. 28–54, bes. S. 28–31.

⁷⁰ Ebd., Book III–IV, S. 55–112.

⁷¹ Ebd., Book V, S. 113–140, ein Gespräch zwischen den Personen der Dreifaltigkeit, Book VI, S. 141–171, ein Monolog Satans, Book VII, S. 172–202, die Sammlung der Truppen, Book VIII, S. 203–232, ein Monolog des Erzengels Michael.

⁷² Ebd., Book IX, S. 232–265, hier S. 245–248. Als Beispiel S. 245: „Let the Sky / (Again Messiah calls) whatever Steam, / Vapour or sulphurous Grain, or Seeds of Fire, / She hold above, be gather'd all in one / Uniting and anon the frightful Air, / And the Blue Void aloft, be cover'd ov'r / With direful Meteors, and the lengthen'd Flame, / that the huge Comet draws, her flowing Train. / Nor stay'd! But at his Word obsequious flew / From ev'ry Wind, what Heaven's wide Regions hold / Combustible: Amidst the Dark now sprung / Light after Light across the Burning Sky / With dreadful Glory; and instead of one / Late lost, a Thousand Suns at once arose / In formidable Lustre, high above / Now rolling, till anon their roving Spheres / Whirl to the Earth, as if about to fall / Full on her Globe, andwhelm it under Flame.“

Schmelzen brachte.⁷³ Dann explodierten, so Newcomb, in zwanzigtausend Abgründen unter dem Meer die fossilen Brennstoffe. Für einen kurzen Augenblick sollte, wie Newcomb imaginiert, durch die tektonischen Verschiebungen noch einmal Atlantis mit seinen marmornen Palästen wie ein Memorial zum Vorschein kommen. In einer finalen Geste schlug der Messias dann in einem Akt des Mitleids, wie in der Choreographie Rays vorgegeben, einen globalen Krater bis zum lodernden Feuer im Erdmittelpunkt und sorgte auf diese Weise dafür, dass sich alle Flammenherde miteinander vereinigen konnten.⁷⁴ Als Gott in Buch Zehn auf das Resultat, die Rauchschwaden und verkrusteten Geröllhaufen blickt, ergreift auch den Schöpfer die Schwermut. Waren nicht die anderen Planeten einst neidisch auf die so glanzvolle Erde gewesen?⁷⁵ Eine große Rekonfiguration des Planeten setzt daher im Anschluss ein, eine erneute Zusammenballung der Atome, die alle globalen Trümmer in Gestalt eines ewigen Frühlings wieder zusammenfügt, dann postiert Newcomb Adam noch einmal, ein zweites Mal, ins Paradies und das Gericht kann beginnen.⁷⁶

Was im epischen Textmeer Newcombs wie eine wissenschaftlich abgesicherte Feuerinsel erscheint, nimmt in den weniger ausgreifenden Gedichten seiner Kolleginnen und Kollegen proportional einen weitaus größeren Raum ein und wird mit ähnlicher Raffinesse ausgestaltet. John Norris verfasst schon 1687 eine Pindarische Ode zum Weltenende, die ebenfalls noch wiederholt gedruckt werden konnte.⁷⁷ Norris selbst zählte zu den Vertretern des Cambridge Platonismus und

⁷³ Ebd., Book IX, S. 257 f.

⁷⁴ Ebd., Book IX, S. 261–264. Als Beispiel S. 264: „Messiah heard the Tumult, and in Pain / For the Fair Worlds, which hung beneath, and near / The Burning Earth, perhaps too near the Flames, / Resolv'd himself with one great Stroke to end / Her Orb and Glories! Forth a Thunder flew / Launch'd from his angry Arm, which clest a Wound / Dreadful and wide, and deep to either Pole, / Down to the Centre. With a mighty Noise / Strait rush and whirlwind Sound, whatever fires, / (Confin'd before, or quench'd as up they rose) / Log'd'd in her Bosom; and no further stay / Meeting or Opposition, as they soar, / Aloft with one impetuous Bound they gain / The upper Regions free, and unimpair'd. / Nor stay'd the Ocean long, but finding now / The broad and hollow Caverns, whence they flew / Open'd beneath its Waters, downward rolls / With thund'ring Noise, while Wave impelling Wave / Hastes to the Centre, where was long restrain'd / Their Foes dire Fury; who with lawless Sway / Spreading above, and join'd with upper Fires, / Feed now resistless on whate'er is found / (The Ocean quite retir'd) within its Shores.“

⁷⁵ Ebd., Book X, S. 266–294.

⁷⁶ Ebd., Book XI–XII, S. 295–359.

⁷⁷ John Norris: *The Consummation. A Pindarick Ode*. In: John Norris: *A Collection of Miscellanies, consisting of poems, essays, discourses, and letters occasionally written*. London 1687, dort S. 110–112. Weitere Auflagen der Sammlung folgten 1692, 1699, 1706, 1710, 1717, 1723, 1730 und 1740, so dass man von einer erheblichen Erfolgsgeschichte sprechen kann. Zu diesem Gedicht auch Jones: *The Rhetoric of Science* (Anm. 7), S. 38–40.

war wie die meisten seiner Anhänger auch mit der Philosophie Descartes wohlvertraut gewesen.⁷⁸ Sein zur Explosion gebrachter Himmel trägt auch deshalb sicher stark cartesianische Züge; er scheint ein gewaltiges Uhrwerk aus fluiden Teilchen zu begründen. Dieser Fluss der Natur, seine kontinuierlich zirkulierende Bewegung, musste sein Ende finden; die Zeit, so Norris, wurde in der Apokalypse von der Ewigkeit überflutet.⁷⁹ Der Weltuntergang war ein Ereignis, das nicht nur einen Planeten betreffen durfte, sondern das ganze naturgesetzliche Gefüge des Universums. Als die Trompete des Engels erschallte, trieb es nicht nur den Ozean als Folge der gewaltigen Erdbeben aus seiner natürlichen Position. Die Rotation aller Planeten war zum Erliegen gekommen und mit ihr jene Kreisbewegung aller Partikel im Universum, die für Descartes so wichtig war. „The Stars forget their laws, and like loose Planets stray, / See how the Elements resign / Their numerous Charge, the scattered Atom's home repair“. Der Globus, so Norris, wurde zu klein für seine Bestandteile, die nun ohne Regel auseinanderströmten, die Gesetze der Chemie galten nicht mehr, die Atome flottierten frei; alle Akteure sollten jetzt die Bühne betreten.⁸⁰ Das Zentralfeuer im Erdinneren, das vorher stumpf wie in einer Graburne vor sich hin geköchelt hatte, begann mit einer Gewalt zu glühen, die selbst den Höllenfürsten irritieren musste; es ließ seine natürliche Grenze hinter sich, so Norris, wie er selbst die Gesetze der Metrik ignorieren konnte. Der Ozean kochte und ließ das erdeigene Feuer endgültig nach außen dringen, dann explodierte die brennende Erde wie eine zweite Sonne.⁸¹ Das Erscheinen des Engels, der das Banner des Kreuzes in den verkarsteten Boden

⁷⁸ Als Beispiele John Norris: *The Theory and Regulation of Love*, a moral essay, in two parts, to which are added letters philosophical and moral between the author and Dr. Henry More. Oxford 1688, John Norris: *Reason and religion, or The grounds and measures of devotion, consider'd from the nature of God, and the nature of man, in several contemplations, with exercises of devotion applied to every contemplation*. London 1689, John Norris: *Christian blessedness, or Discourses upon the beatitudes of our Lord and Saviour Jesus Christ*. London 1690, oder John Norris: *Reflections upon the conduct of human life, with reference to the study of learning and knowledge*, in a letter to the excellent lady, the Lady Masham. London 1690.

⁷⁹ Norris: *The Consummation* (Anm. 77), § 1, S. 110, als Auszug: „He lifted up his dreadful Arm, and thus he said: / By the Mysterious Great Three-One / Whose Power we fear and Truth adore, / O swear the fatal Thread is spun / Nature shall breath her last, and Time shall be no more. / The Antient Stager of the Day / Has run its Minutes out, and numbr'd all his Way. / The parting Isthmus is thrown down / And all shall now be overflown. / Time shall no more her under-current know / But one with great Eternity shall grow, / Their Streams shall mix, and in one Circling Channel flow.“

⁸⁰ Ebd., § 2, S. 111.

⁸¹ Ebd., § 3, S. 111 f., als Auszug: „Now, Muse, exalt thy Wing, be bold and dare, / Fate does a wondrous Scene prepare, / The Central Fire, which hitherto did burn / Dull like a Lamp in a moist clammy Urn, / Fann'd by the Breath divine begins to glow. / The Fiends are all amaz'd

schlug, brachte die Transformation der Erde an ihr Ende; das Leben der Gerechten musste nun zu ätherischer Substanz umgeschmolzen werden.⁸²

Gleich zweimal traktiert das Weltenende im Jahre 1702 John Pomfret.⁸³ Beide Gedichte bestehen aus je zwanzig Strophen pindarischer Oden und sollten bis ins 18. Jahrhundert hinein, ganz ähnlich wie die Gedichte von John Norris, Dutzende Male aufgelegt werden.⁸⁴ Darüber hinaus war Pomfret vor allem als Bukoliker hervorgetreten.⁸⁵ Das erste Gedicht, *On general conflagration*, gibt sich eher konventionell, antikisierend und zugleich an der Sprache der Bibel ausgerichtet. Wie die Grabfackeln der Totenfeier der Erde leuchten die Kometen am Horizont, schwefelige Ausdünstungen entflammen die Erdoberfläche weiträumig.⁸⁶ Die Hohlräume im Erdinneren werden freigelegt und lassen Gebirge wie die Alpen in sich zusammenbrechen⁸⁷. Von Feuer und Hitze weitgehend getilgt, stürzen auch die verbliebenen Meere in den Abgrund; unten kollidieren sie mit dem Erdfeuer, das sie endgültig verdampfen lässt.⁸⁸ Ob hier das heliozentrische System überhaupt eine Rolle spielt, lässt der Dichter unbeantwortet. Im Finale, vor dem letzten angelischen Trompetenstoß, der die Auferstehung eröffnet, verdunkelt sich die Sonne und mit ihr der Mond, der wie geronnenes Blut erscheint. Die Planeten verlassen ihre Bahn und verharren bewegungslos am Himmel wie verkohlte

below, / But that will no Confinement know, / Breaks through its sacred Fence, and plays more free / Than Thou with all thy vast Pindarick Liberty.“

⁸² Ebd., § 4, S. 112.

⁸³ Zu Pomfret als apokalyptischem Dichter auch Jones: *The Rhetoric of Science* (Anm. 7), S. 49.

⁸⁴ John Pomfret, *On the general Conflagration and ensuing Judgment. A Pindaric Essay*. In: John Pomfret: *Miscellany Poems on Several Occasions*. London 1702, S. 67–83. Weitere Auflagen der Gedichtsammlung erschienen unter anderem in England, Schottland und Amerika im Jahre 1707, 1710, 1716, 1720, 1724, 1726, 1736, 1751, 1755, 1756, 1757, 1759, 1766, 1773, 1778, 1782, 1785, 1790, 1791, 1792, 1795, 1797, 1800 und 1820, so dass man auch hier von einem außerordentlich erfolgreichen Bestseller sprechen muss.

⁸⁵ Als weitere, zum Teil auch in die Sammlungen aufgenommenen Gedichte z. B. John Pomfret: *The choice. A Poem*. London 1699, eine Pastorale, und John Pomfret: *Reason. A Poem*. London 1700, oder John Pomfret: *Two love Poems. I. Strephon's love to Delia. Justified, in a letter to Cela-don. II. Strephon's address to Delia*. London 1702, und John Pomfret: *Quae rara, Chara. A Poem On Panthea's Confinement*. London 1702.

⁸⁶ Pomfret: *On the general Conflagration* (Anm. 84), §§ 1–4, S. 67–70.

⁸⁷ Ebd., § 5, S. 70 f.: „The trembling Alps abscond their aged Heads / In mighty Pillars of infernal Smoke, / Which from their bellowing Caverns broke / And suffocate whole Nations, where it spreads. / Sometimes the Fire within divides / The massy Rivers of those secret Chains, / Which hold together their prodigious Sides, / And hurls the shatter'd Rocks o'er all the Plains, / While Town and Cities, ev'ry Thing below, / Is overwhelm'd with the same Burst of Woe.“

⁸⁸ Ebd., § 6, S. 71.

Holzbrocken.⁸⁹ Die weiteren zehn Strophen gebühren dem Gericht.⁹⁰ Pomfrets zweite, etliche Jahre später entstandene Ode mit dem Titel *Dies novissima* war ehrgeiziger angelegt und bezieht deutlicher Position.⁹¹ Nach einer *recusatio pastoraler* Stoffe, die den Gegenstand eingeleitet hatte, schwingt sich der Dichter empor, um vom Ende der Welt zu berichten.⁹² Nach der Herrschaft des Antichristen, der seinen Kopf wie eine Hydra erhoben hatte, und dem schwarzen Gift, das der vermeintliche Engel des Lichtes versprühen konnte, war es soweit; die vollständige Konfusion aller Dinge trat ein.⁹³ Zunächst camouflierte sich der Weltuntergang noch als gewaltige Naturkatastrophe, aus allgegenwärtigen Gewittern, die alles zu Asche zermalmten, und den obligatorischen Erdbeben,⁹⁴ dann, so Pomfret, mussten sich in vollständiger Eskalation alle Naturgesetze aufheben. „Reverse all Nature's Web shall run, / And spotless misrule all around, / Order, its flying Foe confound, / While backwards all the Threads shall haste to be unspun“. Das triumphierende Chaos ließ alle Fäden der Zeit rückwärtslaufen. Um den kompletten Kontrollverlust zu veranschaulichen, greift Pomfret zu ungewöhnlichen Bildern. Der Erzfeind aller Harmonie, der krumme Stab, der vor aller Zeit regiert hatte, vertrieb die alte Ordnung, wie ein Satyr seine Nymphe; der verwundete Globus rotierte in die entgegengesetzte Richtung.⁹⁵ Die Sonne entließ die Erde aus ihrer Anziehungskraft und entkleidete sie ihres Lichtes, eine Dunkelheit trat ein, die jener totalen Eklipse entsprach, so Pomfret, die schon den Kreuzestod des Erlösers ausgezeichnet hatte.⁹⁶ Dann fielen Feuer vom Himmel, wie einst Luzifer, und der Boden setzte in großen Eruptionen den Schwefel frei, während am Himmel die Gestirne, die keine Rotation mehr kannten, so Pomfret, aus ihren elliptischen Bahnen glitten und miteinander kollidierten, wie Narcissus, der von

⁸⁹ Ebd., § 7, S. 72: „The Sun, by Sympathy concern'd / At those Convulsions, Pangs and Agonies, / Which on the whole Creation seize / Is to substantial Darkness turn'd. / The neighbouring Moon, as if a purple Flood, / O'erflow'd her tottering Orb, appears / Like a huge Mass of black corrupting Blood, / For she herself a Dissolution fears. / The larger Planets, which once shone so bright / With the reflected Rays of borrow'd Light, / Shook from their Centre, without Motion lie, / Unweildy Globes of solid Night / And ruinous Lumber of the Skie.“

⁹⁰ Ebd., §§ 8–18, S. 72–83.

⁹¹ Pomfret starb im Jahre 1702 an den Pocken, das Gedicht wurde aus dem Nachlass in den späteren Auflagen der *Miscellany Poems* mitveröffentlicht, z. B. als John Pomfret: *Dies novissima, or The Last Epiphany. A Pindaric Ode on Christ's second Appearance to judge the World.* In: John Pomfret: *Poems upon Several Occasions, to which are added his Remains.* London 1736 (10. Auflage), Remains (mit getrennter Seitenzählung), S. 8–17.

⁹² Ebd., §§ 1–3, S. 8–10.

⁹³ Ebd., § 4, S. 10 f.

⁹⁴ Ebd., § 5, S. 11.

⁹⁵ Ebd., § 6, S. 12.

⁹⁶ Ebd., § 7, S. 12 f.

seinem Ebenbild ins Verhängnis gezogen wurde.⁹⁷ Der Messias traf auf seinem Wagen ein, seinem *sailing caravan*, Raphael ließ die Trompete erschallen, und es war, so Pomfret, eine gute Gelegenheit, das Gedicht zu beenden.⁹⁸

Sowohl Pomfret als auch Norris hatten die Apokalypse mit der Aufhebung der Naturgesetze verbunden und ihre Verbindlichkeit und Aussagekraft für die vorhandene Welt damit zugleich unterstrichen. Das biblische Geschehen hatte diese Erkenntnis und damit auch die Wissenschaften nicht in Frage gestellt. Als dritte Dichterin, die einen ähnlichen Weg einschlägt, sei Elizabeth Singer Rowe genannt, die zu den weiteren Klassikern des 18. Jahrhunderts gehört hatte und mit ihren vielseitigen Werken weit über den englischsprachigen Raum hinausgewirkt hatte.⁹⁹ Auch ein Bibelepos, die *History of Joseph*, war unter ihren Gedichten zu finden.¹⁰⁰ Dazu kamen zahlreiche Schriften, die sich im weitesten Sinne der Erbauungsliteratur zurechnen lassen und die im pietistischen Umfeld auch in Übersetzungen kursierten.¹⁰¹ Im Jahre 1717, noch vergleichsweise früh, entsteht

⁹⁷ Ebd., §§ 8–11, S. 13–15, als Auszug § 11, S. 14 f.: „The Stars next, starting from their Sphere, / In giddy Revolutions leap and bound; / While this with double Fury glares, / And meditates new Wars, / And wheels in sportive Gyres around, / Its Neighbour shall advance to fight; / And while each offers to enlarge its Right, / The general Ruin shall increase, / And banish all the Votaries of Peace. / No more the Stars with paler Beams, / Shall tremble o'er the Midnight Streams, / But travel downward to behold / What mimics 'em so twinkling there: / And like Narcissus, as they gain more near, / For the lov'd Image straight expire, / And agonize in warm Desire, / Or slake their Lust, as in the Stream they roll.“

⁹⁸ Ebd., §§ 12–17, S. 15–17.

⁹⁹ Zu Rowe als Dichterin Stewart: *Futures of Enlightenment Poetry* (Anm. 8), dort bes. S. 85–93, Dustin D. Stewart: Dunton and Singer after the ‚Athenian Mercury‘: Two Plots of Platonic Love. In: *Women's Periodicals and Print Culture in Britain, 1690–1820s. The Long Eighteenth Century*. Hg. von Jennie Batchelor, Manushag N. Powel. Edinburgh 2018, S. 87–100, hier bes. S. 94–99, und Jessica Clement: ‚My bright love shall this blackness chase‘: The Theological Poetry of Elizabeth Singer Rowe. In: *Journal for Eighteenth Century Studies* 41 (2018), S. 289–301, als allgemeine Charakteristik der Roman-Autorin Elizabeth Singer Rowe und ihrem Profil zusätzlich z. B. Peter Damrau: Elizabeth Singer Rowe (1674–1734): From Parsonage to Bestselling Author. In: *Women from the Parsonage. Pastor's Daughters as Writers, Translators, Salonnieres, and Educators*. Hg. von Cindy H. Renker, Susanne Bach. Berlin 2019, S. 31–50, Paula R. Backscheider: Elizabeth Singer Rowe and the Development of English Novel. Baltimore 2013, passim, und Sarah Prescott: Women, Authority and Literary Culture, 1690–1740. London 2003, S. 141–188, dort jedoch nicht zur Dichtung.

¹⁰⁰ Elizabeth Singer Rowe: *The History of Joseph. A Poem in ten Books*. London 1736, mit mehreren Auflagen in England und Amerika.

¹⁰¹ Als erfolgreichste Werke sind zu nennen Elizabeth Singer Rowe: *Friendship in Death, in twenty Letters from the Dead to the Living, to which are added Thoughts on Death*. London 1729, erweitert, wiederholt aufgelegt und auch mehrfach ins Deutsche, Französische und Schwedische übersetzt, und Elizabeth Singer Rowe: *Devout exercises of the Heart, in Meditation and Soliloquy*,

ihre Ode *The Conflagration* in 13 Strophen.¹⁰² Die Transfiguration des Menschen, seine Auferstehung und Verklärung standen im Hauptinteresse Rowes; vorher jedoch hatte die Welt vollständig auszubrennen.¹⁰³ Auch für Rowe fiel diese Vernichtung mit der Inversion der Naturgesetze zusammen. Das Universum mit seinen rotierenden Sphären und dem Zodiakus stand still, Monate, Tage, Stunden, ließen sich nicht mehr verifizieren. Der kollektive Schiffbruch, *the universal wreck*, verkehrte die Kausalität und die Gesetze der Bewegung in ihr Gegenteil, die Flüsse wandten sich der Quelle zu und die Meere überschwemmten das Festland. „The wheels of Nature stand or change their course, / and backward hurrying with disorder'd force, / the long establish'd laws of motion break.“¹⁰⁴ John Ray lieferte die Grundlage für die Kette der weiteren Ereignisse. Meteoriten zündeten die Erdoberfläche wie brennender Hagel an, der Schwefel im Erdinneren entflammte, das Feuer drang bis zum Erdkern vor und vereinigte sich mit diesem. Aus allen Poren der Erdkruste traten Flammen, die keine Feuchtigkeit mehr blockieren konnte. Die ganze Welt schien sich in einen einzigen Ätna zu verwandeln.¹⁰⁵ Schließlich fielen auch für Rowe die Planeten aus ihrer Bahn, wie Blätter von einem Zweig geweht wurden. Einige Versatzstücke aus der Offenbarung, im Feuer schmelzende Berge, die geschwärzte Sonne und der blutige Mond, die angesichts der vollständigen Abwicklung alles Materiellen ihren Zitatcharakter nicht verbergen können, schließen das Zerstörungsszenario ab.¹⁰⁶ Die übrigen Strophen stehen wieder streng im Gefolge des Bibeltextes, die Prozession der Engel

Prayer and Praise. London 1738, ebenfalls mit einer Fülle von Auflagen und Übersetzungen. Zur Erfolgsgeschichte Rowes im deutschen Pietismus noch immer Luise Wolf: Elisabeth Rowe in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Heidelberg 1910, passim.

102 Elizabeth Singer Rowe: *The Conflagration. An Ode*. In: Elizabeth Singer Rowe: *The Miscellaneous Works in Prose and Verse* (2 Bde.). London 1739, Bd. 1, S. 86–92. Schon die erste Gedichtsammlung von Elizabeth Singer Rowe: *Poems on Several Occasions, written by Philomena*, London 1696, enthielt diverse eschatologische Stoffe, z. B. *Thoughts on Death*, S. 28 f., oder die *Paraphrase on Revel. chap. 1 from v. 13 to v. 18*, S. 19–21, ebenso als Teil einer größeren Kollektion aufgenommen mit den Gedichten von John Norris und Richard Blackmore dann Elizabeth Singer Rowe: *Divine Hymns and Poems on Several Occasions*. London 1704, dort S. 43–46.

103 Rowe: *The Conflagration* (Anm. 102), §§ 1–2, S. 86.

104 Ebd., § 3, S. 87.

105 Ebd., §§ 4–5, S. 87 f.

106 Ebd., § 6, S. 88 f.: „While louder still on high the trumpets sound, / And reach the dreary kingdom under ground. / Hell's deep foundations the strange echoes shake, / With terrors fill each raging fiend, / The earth with strong concussions rend, / And wide disclose the vast infernal lake, / With all the execrable dens below, / The dwelling of unutterable woe. / Thick steams from the unbottomed gulph arise, / And blacken all the skies: / The startled sun winks at the horrid fight, / And robs the moon of all her silver light; / While ev'ry gay, ethereal flame expires, / Or to its first original retires. / Now mightier pangs the whole creation feels; / Each planet from its shat-

vor dem göttlichen Thron, die Glückseligkeit der Gerechten und *confusion and despair* auf der anderen Seite.¹⁰⁷

Den letztgenannten drei Texten war die kleinere Odenform gemeinsam gewesen, Newcomb hatte ein großes Epos geschrieben. Alle vier Werke hatten die Erkenntnisse der Naturwissenschaft in den entsprechenden Passagen berücksichtigt, ohne den Erzählfluss dabei durch Exkurse aufzuheben. Fast dreißig Jahre liegen zwischen Newcombs *Biblepos* und dem erheblich konzentrierteren Werk, das der Schotte John Ogilvie unter dem Titel *Day of Judgment* im Jahre 1753 direkt zu unserem Thema schreibt.¹⁰⁸ Das auf zwei Bücher angelegte Gedicht war das erste Werk des Mannes aus Aberdeen, weitere theologische Großgedichte, ausgreifende poetische Aufarbeitungen sagenhafter und historischer Stoffe, aber auch diverse dichtungstheoretische Schriften sollten noch folgen.¹⁰⁹ Ogilvie gehört sicher zu den Dichtern des 18. Jahrhunderts, die noch auf ihre Würdigung warten. Sein Endzeitgedicht sollte 1761 auch in einer deutschen Fassung erscheinen.¹¹⁰ Das Verhältnis von Wissenschaft und Bibelnarrativ ist bei Ogilvie ähnlich gewichtet wie bei Newcomb, Ogilvie jedoch offenbart, dass die poetisierte Apokalyptik nicht statischer Natur war, sondern dem Fortschritt und ihren neuen Publikationen verpflichtet bleiben konnte. Ogilvie variiert das bewährte Instrument der Invokation; zehntausend Sterne im Feuer und eine Welt in Flammen waren kein Alltagsgeschäft des Dichters und bedurften göttlichen Bestands.¹¹¹

Zu Mitternacht erscheint dem Poeten ein Seraph, der selbst alle Attribute eines Kometen besitzt, und proklamiert ihm, nun würden Sonnen und Sterne ihr

ter'd axis reels, / And orbs immense on orbs immense drop down, / Like scatt'ring leaves from off their branches blown.“

¹⁰⁷ Ebd., §§ 7–13, S. 89–92.

¹⁰⁸ John Ogilvie: *The Day of Judgment. A Poem in two Books*, Edinburgh 1753. Im Jahre 1759 folgten noch zwei weitere Auflagen. Kurz hierzu auch Jones: *The Rhetoric of Science* (Anm. 7), S. 53.

¹⁰⁹ Als Beispiele John Ogilvie: *Poems on several Subjects, to which is prefix'd an Essay on the Lyric Poetry of the Ancients* in two Letters. London 1752, mit diversen Auflagen, John Ogilvie: *Providence. An allegorical Poem in three Books*. London 1764, mit mehreren Auflagen, John Ogilvie: *Solitude, or The Elysium of Poets, a Vision, to which is subjoined an Elegy*. London 1765, John Ogilvie: *Paradise. A Poem*. London 1769, John Ogilvie: *Rona. A poem in seven Books*. London 1777, und John Ogilvie: *The Fane of the Druids. A Poem*. London 1787, und John Ogilvie: *Britannia. A national epic Poem in twenty Books*. Aberdeen 1801, und als poetologische Schriften z. B. John Ogilvie: *Philosophical and critical Observations on the Nature, Characters and various Species of Composition* (2 Bde.). London 1774, und beigegeben der *Britannia* die *Critical Dissertation on Epic Machinery*. Dazu kommen noch diverse philosophische Werke.

¹¹⁰ John Ogilvie: *Der Tag des Gerichtes. Ein Gedicht in zwey Büchern*, nebst anderen poetischen Schriften aus dem Englischen übersetzt. Leipzig 1761.

¹¹¹ Zitiert wird nach der dritten Auflage als John Ogilvie: *The Day of Judgment. A Poem. Third Edition, corrected*. London 1759, Book I, S. 1 f.

Leben aushauchen und alle Systeme kollabieren. Das Ende aller Dinge stünde nun bevor.¹¹² Am nächsten Morgen betrachtet der Dichter die Welt, die sich noch einmal von ihrer ganzen Schönheit zeigt und mit aller majestätischen Glorie aufzuwarten weiß. Dann heißt es Adieu.¹¹³ Eine gewaltige Wolke erhebt sich vor dem Betrachter, die sturmumtoste Erde erzittert in Konvulsionen. Nach dem etablierten Präludium kollidiert ein gewaltiger Komet mit dem Erdkörper und schlägt einen Krater bis zum feurigen Erdkern. Das gleißende Zentralfeuer bricht sich wie der Dotter eines aufgeschlagenen Eis Bahn, dringt durch alle Poren und entflammt die Erde von innen nach außen. Ogilvie bemerkt in einer Fußnote, der Zusammenstoß mit einem trabantengroßen Kometen, den ja Whiston als Initialzündung des Untergangs vorgeschlagen hatte, sei ihm unter den kursierenden Optionen der Apokalypse am glaubhaftesten erschienen.¹¹⁴ Die nachfolgenden Ereignisse sind bekannt, die vulkanische Erosion aller Bergmassive und menschlichen Bauwerke, der Alpen wie auch der Pyramiden, ein emporkochender Ozean, der erst alles überschwemmt, um dann brodelnd zu verdampfen. Selbst Englands Größe, so der Schotte Ogilvie, brach in sich zusammen.¹¹⁵ Zu den Paradoxien des Untergangs gehörte, dass der Überdruck aus dem Erdinneren nun gratis alle jene Edelmetalle nach oben presste, nach denen die menschliche Habgier und Unerlässlichkeit über Jahrhunderte so mühsam gegraben hatten.¹¹⁶ Das Erscheinen des großen Engels der Offenbarung, der zugleich azurblau und glühend einen Fuß im Meer und den anderen ans Ufer setzte, beendete die globale Havarie: „Thy reign, o Man and Earth, thy days are over! / I swear by him, that Time shall be no more.“¹¹⁷ Es folgte das Finale der kosmischen Auflösung, das der Engel selbst mit dem Einsetzen einer allgemeinen Stille choreographierte: Die Erde war gemeinsam mit allen anderen Welten aufgelöst, alle Zeit musste jetzt in der Ewig-

¹¹² Ebd., Book I, S. 3–5.

¹¹³ Ebd., Book I, S. 5–9, S. 9: „Then sighing deep, distracted at the view, / ,Adieu, I cry'd, ye blissful scenes adieu, / That Sun must cease to gild the flow'ry plain, / The moon be lost with all the starry train, / Plung'd in one fire, each mighty frame consume, / 'Tis God, th'Eternal Gold seal'd their doom.“

¹¹⁴ Ebd., Book I, S. 9–12, S. 10 f.: „But now, with terror rising on the fight, / A burning Comet flash'd unusual light. / Quick as the wind, the wing'd destruction came / O'er all the void, and drew a length of flame; / Shap'd thro' the parting clouds its dreadful way, / And pour'd on earth intolerable day. / At one the cave its inmost void displays; / The waving forests catch the spreading blaze; / The earth no more its central fire contains, / It rag'd and swell'd resistless o'er the plains.“ Die Fußnote ebenfalls S. 10 f. Die Erstausgabe, Ogilvie: *The Day of Judgment* (1753) (Anm. 108), S. 5, hatte noch keinen Hinweis auf die zeitgenössische Kometentheorie enthalten.

¹¹⁵ Ogilvie: *The Day of Judgment* (1759) (Anm. 111), S. 12–18.

¹¹⁶ Ebd., Book I, S. 18 f.

¹¹⁷ Ebd., Book I, S. 19–21.

keit verloren sein!¹¹⁸ Dann setzte die Auferstehung ein, die der schottische Dichter mit bekannten Bildern illustriert. Wie von Raffael gezeichnet, so Ogilvie, wurden die Konturen der Menschen vor dem zerstörten Hintergrund langsam erkennbar, Atom um Atom ballte sich zusammen, ob nun aus der Asche einer Lilie gewonnen oder aus den stahlgetränkten Adern der Felsmassive.¹¹⁹ Die zweite Hälfte des ersten Gedichtbuches und auch das zweite wenden sich bei Ogilvie dann dem Jüngsten Gericht zu.¹²⁰

6 Didaxe des Weltuntergangs: Lehrgedichte der Apokalypse

Tatsächlich waren die Möglichkeiten, die Naturwissenschaft in den Rahmen eines Bibelgedichtes zu integrieren, noch nicht ausgereizt. Noch konsequenteren Adaptationen waren denkbar. Der Preis dafür jedoch war das Ende des Bibelgedichtes, das sich auf diese Weise, so hier die These, vollständig in ein Lehrgedicht transformieren musste. Zeitgleich mit dem oben schon beschriebenen Gedicht Ballys zum Weltenende, im Jahre 1757, erscheint in London auch das *Day of Judgment* überschriebene Poem des Wallisers Robert Glynn.¹²¹ Obwohl mehrfach aufgelegt und auch übersetzt, blieb es doch das einzige Werk des Dichters.¹²² Musste die Muse nicht, so fragt auch Glynn zu Anfang, an der Herausforderung des Weltuntergangs scheitern?¹²³ Nach einer kurzen theologischen Rechtfertigung des Endgerichts und der Trennung der Tugendhaften von den *Apostates* und *Blasphemers*, setzt Glynn noch ein zweites Mal an.¹²⁴ Sollte die Muse nicht gerade behilflich sein, wenn es darum ging, den Modus des Weltuntergangs zu schildern? Wie

¹¹⁸ Ebd., Book I, S. 21: „These dreadful words he spoke –, / Be dark, thou Sun, in one eternal night! And cease, thou Moon, to rule with paler light! / Ye Planets, drop from these dissolving skies! / Rend, all ye Tombs; and, all ye Dead, arise! / Ye Winds, be still; ye Tempests, rave no more! / And roll, thou Deep, thy millions to the shore! / Earth, be dissolv'd, with all these worlds on high! / And Time, be lost in vast eternity.“

¹¹⁹ Ebd., Book I, S. 21–26.

¹²⁰ Ebd., Book I, S. 26–40, Book II, S. 41–74.

¹²¹ Robert Glynn: *The Day of Judgment. A poetical Essay*. London 1757. Gedruckt auch mit dem Gedicht von Bally in den *Musae Seatonianae. A complete Collection of the Cambridge Prize Poems*. London 1781, S. 89–109.

¹²² Weitere Auflagen wurden gedruckt 1758, 1760, 1763 und 1800. Eine deutsche Übersetzung erschien als Robert Glynn: *Der Tag des Gerichtes. Ein poetischer Versuch*. Leipzig 1759.

¹²³ Glynn: *The Day of Judgment* (Anm. 121), S. 3 f.

¹²⁴ Ebd., S. 4–12.

nahm das Feuer den Krieg mit den übrigen Elementen auf?¹²⁵ Deutlich wird angesichts solcher Hervorhebung, dass es Glynn nicht um ein Vorspiel der ewigen Verdammnis ging, sondern um genau diesen naturwissenschaftlichen Kontext, den er behandeln wollte. Ein gewaltiger Komet, so schlägt auch Glynn vor, hatte in die Umlaufbahn der Erde zu gelangen und sie aus ihrer elliptischen Bahn herauszukatapultieren. Der seiner natürlichen Schwerkraft beraubte Planet taumelte dann, so Glynn, der Zentripetalkraft der Sonne entgegen, die ihn unaufhaltsam in ihre Sphäre zog. Der Dichter wählt die newtonschen Termini mit Bedacht. Als Resultat werden auch bei Glynn die schwefelhaltigen Erdschichten mit Hilfe des Zentralfeuers zur Explosion gebracht, das sich aus seiner Verankerung gelöst hatte; der Eintritt in die Sonnensphäre tat dann sein Übriges.¹²⁶ Wo blieb hier noch das Azurblau des Himmels, der gewaltige Newtonsche Raum, mit seinen kreisenden Sphären, wo die silberne Lampe des Mondes, wo die Alpen oder Teneriffa? Wo die Pyramiden oder die Tempel von Theben und Athen? „Such is that awful, that tremendous day, / Whose coming, who shall tell?“¹²⁷

Schon gut zwanzig Jahre vor dem Gedicht Glynnns, im Jahre 1720, verfasst Samuel Catherall seinen *Essay on Conflagration*¹²⁸. Catheralls Großgedicht war in Blankversen geschrieben und bestand aus zwei gut dreißig Seiten starken Büchern.¹²⁹ Der mäßig erfolgreiche Dichter aus Oxford hatte darüber hinaus historisch-moralische Stoffe traktiert, darunter finden sich Gedichte zum Leben Catos und des Sokrates.¹³⁰ Den zweiten Teil seines Poems schenkt Catherall der Auferstehung, bei dem ihm die Muse Urania als helfende Instanz zur Seite steht.¹³¹ Der erste Teil jedoch gebührt dem Weltenbrand und hat alle Züge eines Lehrgedichtes, das zudem noch vom Verfasser als Dialog angelegt wird. In seiner Vorrede

125 Ebd., S. 12.

126 Ebd., S. 13: „But, can the Muse, her numbers all too weak, / Tell, how that restless Element of Fire / Shall wage with Seas and Earth intestine war, / And deluge all Creation? Whether, (so / Some think) the Comet, as thro' fields o fair / Lawless He wanders, shall rush headlong on, / Thwarting th'Ecliptic, where th'unconscious Earth / Rolls in her wonted course: Whether the Sun, / With force centripetal into his orb / Attract her long reluctant: or the Caves, / Those dread Volcanos, where engend'ring lye / Sulphureous Minerals, from their dark Abyss / Pour streams of liquid fire; while from above, / As erst on Sodom, Heav'n's avenging Hand / Rains fierce combustion.“

127 Ebd., S. 13–16.

128 Kurz zu Catheralls Gedicht auch Jones: *The Rhetoric of Science* (Anm. 7), S. 50.

129 Samuel Catherall: *An Essay on Conflagration in Blank Verse*. Oxford 1720. Keine weitere Neuauflage lässt sich finden.

130 Samuel Catherall: *Eikónē Σωκρατική* or *A Portraiture of Socrates*, extracted of Plato in Blank Verse. Oxford 1717, Samuel Catherall: *Cato Major. A Poem upon the Model of Tully's Essay of Old Age in four Books*. London 1725.

131 Catherall: *An Essay on Conflagration* (Anm. 129), Book II, S. 31–64.

erwähnt Catherall auch, welche Vorbilder er gewählt und auf welche Textgrundlagen er zurückgegriffen hatte, als Poeten auf Milton und John Philips, den Verfasser des berühmten *Cider*, als Wissenschaftler jedoch auf Thomas Burnet.¹³² Catherall erinnert zunächst an die Sintflut, in der Gott die unterirdischen Katarakte geöffnet hatte, um den Menschen mit Wasser an seine Sündhaftigkeit zu erinnern. Die endgültige Katastrophe hatte auch deshalb das Element des Feuers zu bestreiten.¹³³ Wie aber ließ sich dieses letzte Fiasko in seinem Ablauf konkretisieren? Unser Dichter ruft keine Muse mehr an, sondern bittet direkt um die Entsendung eines Seraphen, um Worte zu finden, die Atheisten wie Deisten gleichsam erschauern lassen sollten. Das Gebet erreicht die Wolken, der Gewünschte erscheint und fordert ihn auf, die Saiten zu schlagen: *Strike thy Lyre!*¹³⁴ Catherall gibt sich schüchtern. Wie schwer war es doch zu beschreiben, wie sich die Welt in einen Haufen Asche verwandelte, die Vulkane ihre Tore öffneten und alles durch Flammen vernichtet wurde. Woher sollte die Inspiration gewonnen werden? Der Seraph verleiht ihm Feuer, der Dichter sollte niederschreiben.¹³⁵

Mehr als deutlich zeigt sich bei Catherall im Anschluss, dass nicht mehr der Bibeltext, sondern Burnets *Sacra theoria* die Linie vorgibt. Der Seraph referiert zunächst noch einige Passagen aus der Offenbarung und den Propheten; alles war in Gottes Hand. Dennoch bediente sich Gott, um seine Ziele umzusetzen, der Naturordnung und ihrer Zweitursachen. Das Weltenende war also, wie der Engel betont, ein Gegenstand der Naturwissenschaft.¹³⁶ Alle aus zusammengesetzten Partikeln bestehenden Objekte waren vergänglich; die Hybris des Menschen hatte versucht, die globalen Zersetzungsprozesse vorauszuberechnen. Alle Spekulationen zu einem platonischen Weltenjahr oder einer stoischen Ekyphysisis aber waren vergeblich, denn alle Naturgesetze waren Werkzeuge Gottes.¹³⁷ Er gebot den Blitzen und ließ den Schnee vom Himmel fallen. Das Feuer hatte seine Gegenkraft im Wasser, das in den Poren der Erde deren Austrocknung verhinderte. Nur Gott selbst konnte die wechselseitige Neutralisation der Elemente und damit den Fortbestand der Welt aufheben.¹³⁸ Wie aber ließen sich die Naturgesetze gegen

¹³² Ebd., Preface, fol. A2^r–A4^v.

¹³³ Ebd., Book I, S. 1–3.

¹³⁴ Ebd., Book I, S. 4 f.

¹³⁵ Ebd., Book I, S. 5 f.

¹³⁶ Ebd., Book I, S. 6–9.

¹³⁷ Ebd., Book I, S. 10–12. Wichtigste philosophiehistorische Quelle zum stoischen Weltenbrand und dem großen platonischen Jahr in dieser Zeit war die Arbeit von Jacob Thomasius: *Exercitatio de Stoica mundi exustione*. Leipzig 1676, passim.

¹³⁸ Catherall: *An Essay on Conflagration* (Anm. 129), Book I, S. 12–14. S. 13 f.: „To Pow'r less Sovereign how shall we ascribe / So wondrous an Event? That Earth's wide Globe / Environ'd with a counter Element / To Fire, and drench'd with Rivers numberless, / That flow in smooth, or rapid

sich selbst wenden? Auch hier hilft dem Dichter der Engel weiter. Die Antwort des Seraphen, der Burnet im Himmel scheinbar gründlich gelesen hatte, ist uns bereits geläufig, Catherall nutzt sie jedoch vor allem, um sich, wie er betont, gegen zu wörtliche Auslegungen der Heiligen Schrift zu wenden. Zwei Feuerinstanzen lagen als Ursache des Weltuntergangs nahe, die Sonne und das Zentralfeuer. Eine Annäherung der gewaltigen Sonne an die Erde hätte jedoch mehr als zehntausend Planeten in ein Flammenmeer verwandeln können, der Schöpfer agierte ökonomisch. Eine herabfallende Sonne konnte in einem heliozentrischen System nicht mehr als eine bloße Metapher sein.¹³⁹

Das Feuer im Erdinneren, die Quelle der natürlichen Wärme des Planeten, musste auf der anderen Seite, wie Catherall zugibt, zunächst einmal an die Oberfläche gelangen. Das finale Inferno ließ sich nur erreichen, wenn erst die Außenhülle des Planeten durch den Dreiklang aus Kometen, Erdbeben und Vulkanen entzündet wurde, das äußere Feuer dann in die tieferen Erdschichten vordrang, um dort die Schwefel-, Teer- und Öllager abzufackeln.¹⁴⁰ Dazu war die Erde, wie der Engel weiter erklärt, zu einem großen Teil von innen ausgehöhlt. Die unter-

course; this Earth / Founded on Seas, and on the Flood prepar'd, / Whose inmost Bowels are with Springs supply'd / For Moisture, and entrench'd with Channels deep, / Whose subterraneous Waters pensive glide / Thro' all her Pores, and fatal Drought prevent; / Should e'er lie parch'd with Heat, involv'd in Flames.“

¹³⁹ Ebd., Book I, S. 14–17. S. 16 f.: „But never dream, the Earth's vast Luminary / Will quit his station. That huge Globe of Fire, / If suffer'd to break loose, would soon convert / Ten thousand Worlds to one conflagrant Mass; / Such as this Spot of Earth minute. But know, / That God, and Nature his Vicegerent use / No Means superfluous to accomplish Ends. / 'Twould argue Weakness in the Sovereign Mind / To disproportion Causes to Effects. / Attribute therefore this Opinion quaint / Of the Sun's wheeling his Course nearer Earth, / To some old Fiction of a Poet's Brain. / Such as of Phaëton (Heath'nish Tale!) aspir'd / To mount his Father's Chariot; which obtain'd / With rash, and erring Hand he drove the Steeds / Down from th'Ecliptic to the Verge of Earth. / Sudden the Blaze began, the Mountains smoak'd, / And Nature troubled at the Prospect near / Of Final Ruin, gave a horrid Groan / Thro' all her Works. Sure Presage of her Doom!“

¹⁴⁰ Ebd., Book I, S. 17–21. S. 18 f.: „Thou may'st exclude the Central Heat, assign / These pow'rfull Causes in full strength combin'd, / Volcano's, Earthquakes loud, and Meteors dire. / Hast thou not seen some Mountains huge appear / With Smoak, and Flame, and sulph'rous Vomit black? / Their broad, bare Backs ambitious they up-heave / Into the Clouds, their Summits reach the Skie. / So high as heave their lofty Heads, so low / Within, a hollow bottom broad descends, / Capacious Bed of ardent Matter: Gurge / Bituminous, surcharg'd with liquid Fire: / Which fann'd by Winds in secret Caverns lodg'd, / A Mountain on a sudden seiz'd with Pangs, / 'Gins bellowing, restless to discharge its Load. / Earth shakes, and feels Convulsions. Oft the Sun / Himself amaz'd will hide his Head, appal'd, / Confounded; sometimes in a dusky Veil, / And sometimes all in Blood: as Nature's self / Were ready to expire! These Symptoms sad / Precede. And then (all dreadful to behold!) Smoak issues out in Clouds, and curling Flames / Ascend. Soon after this, large Vollies flie, / Fragments of burning Rock, Metallic Lumps, / And Min'rals half dissolv'd with Coals of Fire.“

irdisch erhitzten Dämpfe konnten sich zur Explosion bringen lassen. „With all this Pomp of Terror, Earth's fair Frame / Shall be dissolv'd, and Time shall be no more.“¹⁴¹ Eng an Burnet gelehnt, blieb für Catherall noch eine Frage zu beantworten, die er ebenfalls an seinen seraphischen Informanten richtet. Wie konnte das Feuer der gewaltigen Wassermassen Herr werden? Nil oder Themse mochten sich von den Flammen absorbieren lassen, doch wie verschwand der gewaltige Ozean?¹⁴² Die weitere Erklärung des Engels erfolgt bereits in leicht gereiztem Ton. Die klaffende hohle Erde konnte einen erheblichen Teil der Meere aufnehmen, dann hieß es: „Arm thou against that hour! Be lowly wise! / Control your appetite to understand / Things too sublime, and Truths involved in Clouds.“ Nicht alles musste verstanden werden.¹⁴³ Der Glaube war der Fels, auf dem Jerusalem errichtet worden war. Zum Abschied teilt der Engel seinen Namen mit; es war der bekannte Uriel aus dem Buch Esra gewesen. Die letzten Dinge hatten sich in einer Vision zu enthüllten, doch ließen sie sich nicht mehr in Form eines Gedichtes erklären. Der Engel schwiebt davon und es bleibt dem Poeten nur übrig, ihm sehn suchtvoll nachzublicken.¹⁴⁴

Das letzte Beispiel ist von ähnlichem Zuschnitt wie das Gedicht Catheralls. Schon 1720 erscheint der *Judgment Day* Aaron Hills¹⁴⁵, der, aus dem Umfeld Alexander Popes stammend, sonst vor allem Theaterstücke für das Royal Theatre geschrieben und diverse historische, aber auch biblische Stoffe traktiert hatte.¹⁴⁶

¹⁴¹ Ebd., Book I, S. 21–23, Zitat S. 23.

¹⁴² Ebd., Book I, S. 23 f.

¹⁴³ Ebd., Book I, S. 24–28, Zitat S. 27.

¹⁴⁴ Ebd., Book I, S. 28 f. S. 28 f.: „So spoke the Angel, Uriel was his Name; / He who of old with holy Esdras deign'd / Freely to talk, and num'rous Doubts resolve. / But now the Time allow'd him to converse / Was laps'd, when still my eager Thirst remain'd / Of further Knowledge: and in humble Plight / I had besought his stay. But He appris'd / Of my Intent, said to me, let thus much / Suffice at present: more shall be explain'd / To thee in Vision – Son of Man farewell! / He spoke, and wing'd with Speed his Flight to Heav'n. / My longing Eyes persu'd him, as he clave / The yielding Air.“

¹⁴⁵ Zu Aaron Hill als Theaterschriftsteller und bemerkenswert produktivem Dichter vor allem Christine Gerrard: Aaron Hill. The Muses' Projector 1685–1750. Oxford 2003, dort auch kurz zu *Judgment Day* S. 111–114, und vorher Dorothy Brewster: Aaron Hill. Poet, Dramatist, Projector. New York 1913, auch dort zu *Judgment Day* S. 165–171.

¹⁴⁶ Als Beispiele Aaron Hill: Camillus. A poem. London 1707, Aaron Hill: The celebrated Speeches of Ajax and Ulysses for the Armour of Achilles, from the 13th Book of Ovid's Metamorphoses, essayed in English Verse. London 1708, Aaron Hill: The Invasion. A Poem dedicated to the Queen. London 1708, Aaron Hill: The Northern Star. A Poem, sacred to the Name and Memory of the immortal Czar of Russia. London 1718, und noch viele weitere, und als Theaterstücke z. B. Aaron Hill: The walking Statue, or The Devil in the Wine-Cellar. A Comedy. London 1709, Aaron Hill: Elfrid. Or The Fair Inconstant. A Tragedy. London 1710, Aaron Hill: The Fatal Vision, or The Fall

Auch Hill proklamiert in seiner Vorrede, dass die Wissenschaft den Maßstab liefern sollte. Wer die Schöpfung als Dichter behandelte, so Hill, konnte sich am mosaischen Bericht orientieren, wer das globale Inferno zu schildern hatte, musste neben der Bibel auch die Physik zu Rate ziehen. Um den *horror of imagery* zu steigern, bedurfte es der Astronomie. Hill selbst konsultiert, wie er hinzufügt, einen in der Physik Newtons geschulten Gelehrten aus St. Andrews mit Namen Walter Bowman, der ihn entsprechend berät.¹⁴⁷ Hills Gedicht hat 18 Strophen. Mehr als die Hälfte davon gebührt der Explosion des Universums. Auf moralisierende Reflektionen verzichtet Hill im Unterschied zu seinen Mitstreitern fast vollständig. Schon der Musenanruf in der ersten Strophe verrät, dass es um das ganze, nach Newtons Maßstäben eingerichtete Weltall geht, und nicht mehr nur um den Erdkörper. Wie ließ sich die Natur beschreiben, wenn sie ihr Leben aushauchte, wenn die schwankenden Bahnen der Gestirne aufgelöst wurden in einem Meer aus Feuer, wenn die vielen verglühenden Welten zu Staub zerschlagen wurden und ihre Sonnen sich verflüssigten?¹⁴⁸ Wie viele seiner Kollegen nimmt Hill zu Beginn noch einmal den Kosmos in seiner Vollkommenheit in den Blick, wenn auch mit erheblich erweitertem Horizont im Vergleich zu Bruce oder Ogilvie. Millionen von Mirakeln überfluten die Augen des Betrachters, der Vernunft wurde schwindelig. Globus um Globus reiht sich aneinander, blaue Königreiche, unermesslicher Raum und rotierende Welten, abertausende von Bahnen ohne Zusammenstoß, unzählige Welten, auf denen sich Tag und Nacht abwechseln. All das hatte sein Ende zu finden! *Time is sick and Nature melts away!*¹⁴⁹

of Siam. A Tragedy. London 1716, aber auch Aaron Hill: King Henry the V or The Conquest of France by the English. Dublin 1724, Aaron Hill: Aethelwold. A Tragedy. London 1731, Aaron Hill: The Tears of the Muses. A Satire. London 1737, und noch viele weitere. Als Bibelgedicht vor allem Aaron Hill: The Creation. A pindaric illustration of a poem, originally written by Moses, on that subject. With a preface to Mr. Pope, concerning the Sublimity of the Ancient Hebrew Poetry, and a material and obvious Defect in the English. London 1720. Dazu gesellen sich agrarökonomische Handbücher und Gebrauchsliteratur.

147 Aaron Hill: The Judgment Day. London 1720, Preface, S. I–IV.

148 Ebd., § 1, S. 1f.

149 Ebd., § 2, S. 2 f., S. 2: „Now, now, on Fancy's sailly Wings, I rise, / Aw'd and confounded! thro' deep Wilds of Air: / Millions of opening Wonders strike my Eyes, / And Reason's finite View is dazzled here! / Globes behind Globes, unnumber'd hence appear! / The twinkling Stars, that, from yon Earth remote, / Seem Heaven-set Gems, and scatter'd Seeds of Day, / Here, wid'ning into flaming Worlds, 'midst Seas of Aether flote, / And, o'er blue Kingdoms, hold a fiery sway! / In distant Orbits, round each reigning Star, / Huge Earths and Moons, their cirly Homage pay: / Millions of countless Miles are lost between, / And sick'ning Thought grows tir'd, to stretch so far! / How vast the concave Spheres, which, hence are seen! / Th'enormous Vaults, with wheeling Worlds glow round! / Rolling, sublime, they slide oblique, yet none their Paths confound! / A Thousand bright Cross-Currents cause no Jarrs, / Nor one the others Progress barrs; / Wide,

Auf den Klang der Trompete hin kommt das fast unendliche Räderwerk zum Stillstand, von Welt zu Welt wird ihr Schall wahrgenommen und die Planetensysteme halten an.¹⁵⁰ Auch auf der Erde setzt, begleitet von Blitz, Erdbeben und Donner, die zweifache Rotation aus und der stöhnende Globus wird seiner natürlichen Schwerkraft beraubt. Die Erdkruste bricht unter Konvulsionen, gewaltige Staubmengen wälzen sich als Folge des abrupten Stillstands über die Oberfläche des blockierten Planeten.¹⁵¹ Schon dies genügt, um eine gewaltige Katastrophe hervorzurufen. Das Ende der Rotation lässt nicht nur die Flüsse die Richtung wechseln, sondern auch die Ozeane komplett über die Ufer treten, bis die Pyrenäen wie Alpen von den Wassermassen verschlungen werden. Einsam sieht man im Gedicht Hills einen Löwen auf einem Baumstumpf in den Fluten treiben.¹⁵² Dann beginnt die aufgebrochene Erdkruste, die ersten Ozeane ins hohle Erdinnere zu lenken. Kochend wird die Flut aufgenommen und gibt zugleich der Flamme des Zentralfeuers Raum, um nach außen vorzustoßen. Wale werden lebendig in der Hitze gesottern. Die alles erfassende Hitze verflüssigt die Metalle, die emporquellenden Erze kollidieren mit dem verbliebenen Wasser und bilden absurde Architekturen.¹⁵³ Alles liegt darnieder, wie Hill summiert, und wird bedeutungslos, Reichtum und die Ketten der Sklaven, *Arts and Arms, Scorn and Pity*. Mit dem Schall der endzeitlichen Trompete fällt auch die Le-

round their Central Worlds of Fire, their various Tours they make; / Yet no proud Planet dares his Line forsake, / Partial, an intercepted Ray to break: / They take, and lend, by Turns, the streaming Light, / And, silent, form, in solemn Round, alternate Day and Night!“

¹⁵⁰ Ebd., § 3, S. 3.

¹⁵¹ Ebd., § 4, S. 4: „Hail! doom'd Dominions! Hail! my Native Clay! / O! what a Blessing, here, were vanish'd Day! / Again! What rumbling Horror bursts its Way! / Save, my God! – a Flood of flashing Light / Gleams its red Lustre, thro' the Depth of Night! / The Poles start sudden, from the frightful Burst, / And Earth's snap'd Axis, groaning, quits its Trust! / No more th'ungravitated Globe goes round, / Inward Desolation fades Her cind'ry Crust, / And active Life creeps thro' the quick'ning Dust! / Vales, aw'd beneath me, at th'impending Doom, / In billowy Heavings, roll, upright, along th'incumbent Gloom!“

¹⁵² Ebd., §§ 5–6, S. 4–6.

¹⁵³ Ebd., § 7, S. 6: „Melting within, Earth's sulph'ry Solids flow, / Pierc'd y the Force of her expanding Flame; / Metals, dissolv'd, in blazing Lakes, below, / With liquid Burnings, dash her concave Frame! / Victor, at length, out bursts the flooding Fire, / and rolls, triumphant, o'er the bellow'ing Sea! / Rivers of flaming Gold, in Spouts, aspire, / And struggling thro' repugnant Storms, a lab'ring Passage free! / As when from Furnaces, thick Smoke expires, / And towers, in inky Volumes, to the Sky, / The warring Wind beats down th'unyielding Spires, / And spreads the sable Eddies, broad, and high: / So, rising Hills of liquid Flame, by cov'ring Waves oppress'd, / In glowing Whirlpools, driving round, torment the Ocean's Breast. / Furious, the batt'ling Elements engage, / And twisting hostile, hiss, with mutual Rage, / Coated with Fire, in strong and rampant Tides. / Reluctant Ocean, less'ning fast, subsides; / Mix'd with melted World, it flames all round, / And Seas, that drown'd the Earth, Themselves are drown'd.“

benskraft der Sonne in sich zusammen, sie implodiert und verlässt ihren ange-stammten Ort.¹⁵⁴ Hill weitet die Perspektive noch einmal auf das ganze Universum. Überall gerät das Schwerkraftgefüge der Planetensysteme außer Kontrolle, Planeten flottieren im Weltraum, dringen wie feurige Hagelkörner in andere Planetensysteme ein, finden neue Attraktionskräfte und werden zu Kometen. „See, see, where blazing Orbs, in Spheres remote, / Wrecks of lost Worlds! Thro' storms of Aether flote! / With spiry Climb, vast Tongues of Fire, stretch'd high, / In dreadful Cones to sweep each other's try; / While Skies, between, shrink up, and warp their Frame, / As crackling Bay-leaves curl, in circling Flame.“¹⁵⁵ Die tausendfach wie Billardkugeln kollidierenden Himmelskörper lassen selbst die Engel irritiert zurück. Am Ende scheint nur eine gewaltige, flüssige Masse aus Lava zurückzubleiben, die alle Züge der alten Sintflut trägt, nur dass sie nun aus Feuer besteht: „One fiery Deluge, wasteful boils below, / And crumbled Worlds in liquid Millions flow.“¹⁵⁶ Das Schauspiel hat ein Ende, als ein weiteres Mal die Trompete ertönt. Das Universum ist in sich zusammengefallen und nahezu abrupt wird es still; alles erwartet nun in gespannter Ruhe das kommende Gericht.¹⁵⁷ Die Engel, rot-, gold- und azurblauleuchtend, Licht aus allen Flügeln quellend, betreten die Bühne,¹⁵⁸ die Auferstehung der Toten schildert Hill dann in der gleichen der Korpuskulartheorie der Zeit verpflichteten Metaphorik wie die bereits genannten Poeten. Flackernde Wolken seelischen Lebens vereinigen sich mit den Partikelkonglomeraten, um die alten Körper wiederherzustellen. Verwandte fallen sich wieder in die Arme, auch Caesar trifft auf Brutus und Charles I. auf seine Henker.¹⁵⁹

Aaron Hills Endzeitgedicht hat spektakelhaften Charakter. Es verdankt seine Choreographie nicht nur Burnet und Ray, sondern auch dem Modell eines Universums, das mit vielen heterogenen und vielleicht sogar belebten Planetensystemen

¹⁵⁴ Ebd., § 8, S. 6 f.

¹⁵⁵ Ebd., § 9, S. 7 f.: „Wide, from its Center, See! The escaping Sun; / With random Dread, revolves his loos'ning Spires; / Cold Orbs, which plac'd remote, his Influence shun, / Now feel th'Attraction of his bordering Fires. / Suck'd to his burning Breast, averse, they flow, / And Icy Regions roar, to meet his Glow! / Plung'd in embracing Frist, unquench'd, he lies! / And the thaw'd Clime, round his hot Convext, fries! / Worlds, by his Absence, from Dependance freed, / Scud, in loose Liberty along the Sky; / Wild, and licentious, drive, with Headlong speed, / Till 'gainst some shoaly Comet, bulg'd, they lie; / So, Rebel Kingdoms struggling to be free, / Shun Regal Power, and split on Anarchy!“

¹⁵⁶ Ebd., § 10, S. 8 f.

¹⁵⁷ Ebd., § 11, S. 9 f.

¹⁵⁸ Ebd., § 12, S. 10 f.

¹⁵⁹ Ebd., §§ 13–18, S. 11–14.

angereichert ist.¹⁶⁰ Bernard Bovier de Fontenelle mit seinem berühmten Traktat, der die belebten Planeten für das europäische Publikum popularisiert hatte, war schon 1688 von Aphra Behn ins Englische übersetzt worden, viele weitere, in ganz Europa kursierende Fassungen sollten folgen.¹⁶¹ Bekannte Physiko-Theologen wie William Derham, der wohl das erfolgreichste Werk dieser Gattung geschrieben hatte,¹⁶² oder Richard Bentley hatten sich Fontenelle angeschlossen und seine Ideen in ihren Werken repetiert, ja sie waren sogar in die Spekulationen der zeitgenössischen Theologie eingegangen.¹⁶³ Es war also nur erwartbar, dass diese Vorstellungen auch in die Inszenierung der Apokalypse integriert wurden, die auf diese Weise nicht mehr auf das Sonnensystem beschränkt wurde, sondern den ganzen Kosmos der finalen Auflösung entgegentrieb.

¹⁶⁰ Zur Debatte um die Vielheit der bewohnten Welten in der Frühen Neuzeit unter anderem die Studien von Karl S. Guthke: *Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction*. Bern, München 1983, Steven J. Dick: *Plurality of Worlds. The Origins of the Extraterrestrial Life Debate from Democritus to Kant*. Cambridge 1982, Michael J. Crowe: *The Extraterrestrial Life Debate 1750–1900. The Idea of the Plurality of Worlds from Kant to Lowell*. Cambridge 1986, Jyrki Siukonen: *Muissa maailmoissa. Maapallon ulkopuolisten olotojen kulttuurihistoriaa*. Helsinki 2003, und Bernd Roling: *Seleniten und Experten der anderen Welt. Die Debatte über das Leben auf dem Mond im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Performativität und Medialität vormoderner Wissenskulturen* (Beihet Historische Zeitschrift 71). Hg. von Frank Rexroth, Teresa Schröder-Stapper. Berlin 2018, S. 143–174.

¹⁶¹ Bernard Le Bovier de Fontenelle: *A discovery of new worlds, from French made English by Aphra Behn*. London 1688, als weiteres Beispiel die russische Fassung, für die sich Antioch Cante-mir verantwortlich zeigte, Bernard Le Bovier de Fontenelle: *Razgovory o množestvě mirov gospodina Fontenella Parižkoj akademii nauk sekretarja*, Sankt Petersburg 1740. Zu den englischen Übersetzungen, die mehr als zwanzig Mal gedruckt worden, und den ständigen Neuausgaben des französischen Originals, die die Zahl 30 noch überstiegen, kamen ab 1698 deutsche Übersetzungen, die von 1780 bis 1798 als *Astronomisches Handbuch für das schöne Geschlecht* angepriesen und neu aufgelegt wurden, italienische, die ab 1748 erschienen waren, und auch polnische, schwedische und niederländische Varianten.

¹⁶² William Derham: *Astro-Theology: or a Demonstration of the Being and Attributes of God, from a survey of the Heavens*. London 1731, ND Hildesheim 1976, Book II, ch. 2, S. 36–41. Zu Derham auch kurz Dick: *Plurality of Worlds* (Anm. 160), S. 151–154, Crowe: *The Extraterrestrial Life Debate* (Anm. 160), S. 25 f., Roling: *Seleniten und Experten der anderen Welt* (Anm. 160), S. 162 f.

¹⁶³ Richard Bentley: *A Confutation of Atheism from the Origin and Frame of the World*. London 1693, Third part, S. 4–9. Kurz zu Bentley auch Guthke: *Der Mythos der Neuzeit* (Anm. 160), S. 218–220, und Dick: *Plurality of Worlds* (Anm. 160), S. 144–150, Crowe: *The Extraterrestrial Life Debate* (Anm. 160), S. 22–24, Roling: *Seleniten und Experten der anderen Welt* (Anm. 160), S. 163 f.

7 Ein Ausblick: Eine kleine Bibliographie der nachfolgenden Zerstörungspoesie

Die Geschichte des englischen Weltuntergangsgedichtes ließ sich ohne Schwierigkeiten um viele weitere Episoden erweitern. Auffällig aber ist doch, dass ihre Erfolge ab etwa 1760 langsam abzuklingen begannen oder sich auf eine andere Ebene verlagerten. Der Rückschritt betraf weniger die Anzahl der verfassten Werke dieser Art, als ihre Qualität und den Status ihrer Verfasser. Waren Rowe und Young Stars des englischen Literaturbetriebes, Newcomb, Ogilvie oder Pomfret immerhin Theologen oder Berufsdichter, die als Angehörige des hohen Klerus oder Universitätsgelehrte über entsprechende Dignität und Expertise verfügten, so waren es ab 1780, soweit sich sehen lässt, überwiegend Vertreter des gewöhnlichen Klerus, die sich mit Weltuntergangsgedichten hervortaten. Englische Vikare, Vertreter des gebildeten anglikanischen Landklerus, aber auch amerikanische Reverends der Ostküste, die oft wie Wigglesworth puritanische Wurzeln hatten, nahmen sich des Themas an. 1770 erscheint das noch mehrfach aufgelegte Großgedicht *Conflagration* von Benjamin Francis aus Bristol, einem Geistlichen der anglikanischen Kirche.¹⁶⁴ Robert Montgomery aus Bath, der eine ganze Reihe religiöser Gedichte zu Papier bringt, verfasst mit *A Vision of Heaven* ein Poem, das sich vor allem Young als Vorbild wählt.¹⁶⁵ Es folgen bis 1850 noch mindestens ein Dutzend weitere, mehr oder weniger umfangreiche epigonale Werke, die oft sogar in ihren Fußnoten, Vorreden oder Nachworten auf physikalische Realien eingehen, doch selten von größerem dichterischem Wert waren. Darüber hinaus bleiben sie überwiegend der Physik des 18. Jahrhunderts verpflichtet. Genannt seien *Death, Judgment and Eternity* von Alexander Suter,¹⁶⁶ *The Day of Judgment* von James Gaggin,¹⁶⁷ *The Judgment Day*

¹⁶⁴ Benjamin Francis: *The Conflagration. A Poem on the Last Day in Four Parts.* Bristol 1770, der eigentliche Weltzusammenbruch dort Part I, S. 13–16. Das Gedicht erhielt in England und Amerika bis 1789 mindestens vier weitere Auflagen.

¹⁶⁵ Robert Montgomery: *A Universal Prayer, Death, A Vision of Heaven, A Vision of Hell.* London 1828, S. 85–99. Montgomery schrieb auch umfangreiche Gedichte wie *The Messiah* (1832) oder *Satan, or Intellect without God* (1830). Ähnlich gelagert aus der zweiten Reihe sind z. B. *The General Resurrection* von Mary Ann Carter, in: Mary Anne Carter: *The Deluge, The General Resurrection, and Other Poems.* London 1838, S. 24–37, oder *On Death and the last Day* von Sarah Telford, in: Sarah Telford: *Miscellaneous Poems.* Durham 1848, S. 61 f.

¹⁶⁶ Alexander Suter: *Death, Judgment and Eternity. A Poem in three Parts.* Chester 1803, dort Part II, S. 16–28. Es handelt sich um ein klassisches Bibelgedicht puritanischer Prägung.

¹⁶⁷ James Gaggin: *Poems of Creation, Redemption and the Day of Judgment.* London 1808, S. 25–36, dort vor allem S. 26 f. Auch Gaggin lässt die Welt durch einen Kometen untergehen.

von Thomas Randell,¹⁶⁸ *The Conflagration* von Thomas Wood,¹⁶⁹ *The Judgment Day* von R. T. Garland,¹⁷⁰ *The Apocalypse* von John Newton Brown,¹⁷¹ *The Grand Assize* von Georg Skales,¹⁷² *The Last Judgment* von Archibald MacNair,¹⁷³ *The Judgment Day* von Vincent Decablier,¹⁷⁴ das sehr umfangreiche *Time and Eternity* von George MacHenry,¹⁷⁵ oder *The Last Judgment* von Samuel Harrison, das in zwölf Bücher gegliedert mehr als 10.000 Verse umfasst.¹⁷⁶ Obwohl mehrere dieser Gedichte zum Teil wiederholt gedruckt wurden, lassen sich, so drängt sich zumindest der Eindruck auf, weder über ihre Verfasser Erkenntnisse gewinnen, noch über die mögliche Leserschaft. Zumindest als literaturosoziologisches Phänomen sind sie sicher von Bedeutung, zeigen sie doch die enorme Breitenwirkung unseres Sujets.

8 Fazit

Einige Worte als zusammenfassende Analyse seien erlaubt. Aus kulturgeschichtlichem Blickwinkel lässt sich sicher festhalten, dass für die hier genannten Autoren bei aller menschlichen Sündhaftigkeit doch immer Gott alleiniger Motor der Vernichtung bleiben musste; angesichts der enormen Bedeutung, die unsere Dichter hier trotzdem den fossilen Brennstoffen in der Apokalypse eingeräumt hatten, erscheint es vor dem Hintergrund des modernen Anthropozän fast kurios, dass nie-

¹⁶⁸ Thomas Randell: *The Day of Judgment, The Roving Genius and other Poems*. London 1826, S. 19–75, mit Anmerkungen S. 73–75. Das Gedicht orientiert sich an Vorbildern wie John Peck, ohne der Naturwissenschaft allzusehr Rechnung zu tragen.

¹⁶⁹ Thomas Wood: *The Conflagration*. In: Thomas Wood: *The Conflagration and Soliloquy*. Whitby 1802, S. 3–15, mit reichem physikalischem Fußnotenapparat S. 17–27.

¹⁷⁰ R. T. Garland: *The Judgment Day. A Sacred Poem*. Watchet 1834, mit einer größeren Menge von Neuauflagen, doch ohne konkreten Einbezug der Naturwissenschaften.

¹⁷¹ John Newton Brown: *The Apocalypse. A Poem*. Augusta 1836. Es handelt sich um ein triviales Bibelgedicht alter Schule.

¹⁷² George Skales: *The Great Assize. A Poem on the Final Judgment, and other Minor Poems*. Whitby 1844, S. 5–13. Skales gehörte dem methodistischen Milieu an.

¹⁷³ Archibald MacNair: *The Last Judgment. A Poem*. Glasgow 1861. Das Gedicht konnte ich nicht einsehen, vgl. Catherine W. Reilly: *Mid-Victorian Poetry 1860–1879. An Annotated Biobibliography*. London 2000, S. 296.

¹⁷⁴ Vincent Decablier: *The Judgment Day. A Poem*. London 1871. Das Gedicht war mir nicht zugänglich, vgl. Reilly: *Mid-Victorian Poetry* (Anm. 173), S. 129.

¹⁷⁵ George MacHenry: *Time and Eternity. A Poem*. San Francisco 1871, dort Canto X, S. 183–213. Im Stil orientiert sich MacHenry an Milton und vielleicht auch an Newcomb.

¹⁷⁶ Samuel Harrison: *The Last Judgment. A Poem in Twelve Books*. London 1857, mit der eigentlichen Apokalypse in Book IV, S. 73–99. Eine überarbeitete Neuauflage des Gedichts erscheint 1862. Im Stil orientiert sich Harrison ebenfalls an Milton und Newcomb.

mand von ihnen auf die Idee kam, dass der Mensch die Welt auch ohne die großmütige Hilfe seines Schöpfers vollständig allein ruinieren konnte. Wäre der Mensch nicht das ideale Werkzeug seiner eigenen Vernichtung gewesen? Im Vordergrund soll hier aber die Gattungsfrage stehen. Lassen wir die liturgische Dichtung beiseite, die hier bewusst keine Berücksichtigung gefunden hat, bleiben, wie schon gezeigt, zwei Gattungen zurück, innerhalb derer sich die hier präsentierten Werke verorten lassen. Auf der einen Seite findet sich das Bibelepos, das sich durch die Anwendung des epischen Instrumentariums und seiner Bauformen als Epos qualifiziert. Es setzt in unserem Fall Gott, Satan und die Engel als Akteure ein, integriert die Heilsgeschichte durch Rückblenden und ekphrastische Implemente und folgt damit dem Bibeltext nicht zwangsläufig linear. Vorbild war oft der vielbeschworene Milton, hinter ihm aber verbargen sich noch immer die Leitbilder der Gattung, in unserem Fall der zutiefst vergilianische Marco Vida mit seiner *Christias*, die Alexander Ross mit seinem gleichnamigen Centonen-Werk aufgegriffen hatte, und Avitus von Vienne. Nicht zuletzt sie hatten das Reservoir an Standardmotiven und -formulierungen bereitgehalten.

Auf der anderen Seite verortete sich die didaktische Poesie, die jenseits der *Georgica* als Archetyp und Lukrez' *De rerum natura* in England nicht zuletzt, wie gesehen, John Philips als Referenzautor kannte. Die Lehrdichtung hatte in England eine nahezu unglaubliche Erfolgsgeschichte erlebt, die bis weit ins 19. Jahrhundert zu den Werken Erasmus Darwins und noch weiter reichte.¹⁷⁷ Viele der bekanntesten Dichter im 18. Jahrhundert, genannt sei nur neben Pope noch John Gay oder Christopher Smart, hatten zu ihr einen Beitrag geleistet. In dieser Lehrdichtung eingeschlossen und zugleich über sie bis in die Romantik hinausweisend findet sich, was man im Englischen gerne ‚Descriptive Poetry‘ nennt, ‚beschreibende Dichtung‘, die mit John Denhams *Cooper's Hill* über James Thomsons *Seasons* als ‚Naturdichtung‘ wieder den Anschluss an die genuine Lehrdichtung suchte.¹⁷⁸ Fachprosa als Grundlage zeichnete sie aus, die illustrative Aufbereitung und Vermittlung von Sachwissen, aber auch deren ideologische Verbrämung und

¹⁷⁷ Zu Erasmus Darwin als Vertreter der Lehrdichtung Olav Krämer: Transformationen des wissenschaftlichen Lehrgedichtes um 1800. Erasmus Darwins *The Temple of Nature* und Johann Wolfgang von Goethes *Metamorphose der Tiere*. In: Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepic und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Hg. von Henning Hufnagel, Olav Krämer. Berlin 2015, S. 37–68, hier bes. 42–45, und im Detail Martin Priestman: The Poetry of Erasmus Darwin. Enlightened Spaces, Romantic Times. Farnham 2013, S. 139–167, und Bernd Roling: Linné demands the Muse: Janos Molnár, Erasmus Darwin und das ‚Systema naturae‘. In: Die Antike Literatur und die wissenschaftliche Revolution (Pontes X). Hg. von Martin Korenjak, Irina Tautschnig. Baden-Baden 2023, S. 233–268, hier 249–265.

¹⁷⁸ Um eine Begriffsbestimmung bemüht sich z. B. Tim Fulford: ‚Nature‘ poetry. In: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry. Hg. von John E. Sitter. Cambridge 2001, S. 109–131.

weltanschauliche Einordnung, jene Vermengung von Objekten und geschichtlich-sozialen Gewichtungen, die nur zu oft den Mehrwert der Dichtung bildete. Oft integrierte diese Dichtung den technischen Fortschritt in ältere Narrative, camouflierte ihn im Metaphernapparat der traditionellen Textformen und sorgte damit für einen auf Ausgleich bedachten Rahmen, der gerade durch die antikisierende Sprache und das szenische Gefüge der klassisch-lateinischen Lehrdichtung ermöglicht wurde. Dass auch unsere Dichter noch immer auf das ovidianische Chaos, die atomare Konfusion eines Lukrez oder die harmonischen Kreisläufe und Weltenperioden der *Georgica* zurückgreifen konnten, liegt auf der Hand. Ebenso scheinen unsere Autoren mit Nachdruck unter Beweis stellen zu wollen, dass weder die cartesianische Philosophie, noch ihre Aufhebung durch Newton für den schriftgläubigen Anglikaner per se eine Bedrohung darstellen mussten. Beiden Gattungen, Bibelepik wie Lehrdichtung, waren darüber hinaus Strukturelemente gemeinsam, die einen Übergang von einer Gattung zur anderen ermöglichten. Kaum ein Text verzichtet auf eine Museninvokation, wenn auch, wie gesehen, nicht immer ironiefrei. Die Mehrzahl der Autoren macht reichen Gebrauch vom Referenzsystem der antiken Dichtung. Aussagekräftig zeigt sich dies nicht zuletzt an den vielen bukolischen Implementen, die das Wechselverhältnis von Schwermut und Bedrohung artikulierten konnten und durch den Kontrast zur anschließenden Kette der Explosionen umso berechtigter zur Anwendung gelangen mussten.

Alle Gedichte, die hier vorgestellt wurden, haben ein gemeinsames Fundament, nämlich die in der Apokalypse in Aussicht gestellten Ereignisse. Deutlich geworden jedoch ist, wie fluide eine konkrete Gattungszuschreibung war und wie schwer sich bestimmen ließ, wieviel an wissenschaftlichem Wasser man in den Wein der Bibeldichtung schütten musste, bis aus dem epischen Wein endgültig das Sprudelwasser der didaktischen Poesie geworden war. Dass Aaron Hill ein Lehrgedicht geschrieben hatte, liegt auf der Hand. Es war, wie er in seiner Vorrede proklamiert, genau sein Ziel. Ebenso offenkundig hatte Thomas Newcomb ein Bibelepos vorgelegt. Die vielen weiteren Werke zwischen ihnen setzen Gattungsmarker entlang ihres Rahmenthemas jedoch so flexibel ein, dass ihre Kolorierung sie bald für diese, bald für jene Gattung qualifizierte. Irgendwann, an einem schwer bestimmmbaren Punkt des imaginären Messsystems, musste sich dann zwangsläufig, wie in einem chemischen Phasengemisch, ein Epos in ein Lehrgedicht transformiert haben. In einem ebenso schwer fassbaren Mittelfeld unserer Skala versammelte sich eine Gruppe von Hybriden, die Elemente beider Gattungen miteinander vereinigten. Das Messsystem, das die Unterscheidung der Gattungen erlaubte, konnte dabei in Teilen im Auge des Lesers liegen, es beruhte dennoch auf fassbaren ästhetischen Kriterien und der Anwendung von formalem Wissen.

Die Frage bleibt, was die Entscheidung der Dichter, so sie denn bewusst gefällt wurde, für die eine oder andere Gattung und ihre entsprechenden Zei-

chensysteme motiviert haben könnte. Entschloss man sich für eine stärkere Orientierung am Lehrgedicht, gerade *weil* sich dem Innovationspotential der Naturwissenschaft, der Newtonschen Physik mit ihrem Vakuum, der Unendlichkeit des Kosmos und dem heliozentrischen Weltmodell auf diese Weise besser beikommen ließ? Tendierte man also stärker zum Lehrgedicht, weil es die Versöhnung von Bibeltext und Naturwissenschaft als Intention leichter transportieren konnte als das gattungstechnisch enger gefasste Bibelgedicht? Entschied man sich womöglich für Lehrdichtung, weil man wusste, dass sich die Kluft zwischen den Ansprüchen der Naturwissenschaft und der Theologie nicht mehr anders überbrücken ließ? Und mehr noch: kehrte man vielleicht Ende des 18. Jahrhunderts auch deshalb zur konsequenteren Bibeldichtung zurück, weil viele Dichter erkannt hatten, dass sich dieser Widerspruch nicht mehr auflösen ließ? Auffällig ist auf der anderen Seite, dass auch einige der Autoren, die sich stärker am Lehrgedicht ausrichten, bildmächtig darauf beharren, dass die Naturgesetze im Moment der Apokalypse nicht mehr galten, und Gott sein Recht wieder zur Gänze einforderte. Mit gleichem Recht hatten auch genuine Bibelepiker sich die Freiheit herausgenommen, Elemente der Lehrdichtung zu integrieren und auch als solche zu kennzeichnen. Schon spätantike Bibeldichter wie Claudius Marius Victorius hatten mit Blick auf Lukrez ja keine Berührungsängste gehabt. Die fließenden Gattungsgrenzen scheinen also in den Gattungen selbst angelegt gewesen zu sein. Je nach Bedürfnis konnte ein Verfasser seine Materie bald in die eine, bald in die andere Richtung lenken, und sein persönliches Mischungsverhältnis generieren.

Peter Rühmkorf konnte noch 1978 in seiner *Rede an die Studierenden der Literaturwissenschaft*, die überpolitisierte Studierende davor warnen wollte, allzu eifrig moralische Kriterien auf Dichtung anzuwenden, festhalten:

Daß auch die düstersten Prognosen eines lyrischen Apokalyptikers sich im Gedicht zu Lusterscheinungen aufhellen können, hängt aufs innigste mit dessen baulicher Verfassung zusammen. Daß andererseits ein unverhohlen sich bekundendes Wüstlingstum und offensichtliche Preisgesänge auf Trunk und Drogen nicht als Verrohungsbeitrag aufgefaßt werden, sondern als ein Erfreungsgegenstand, hat eben mit jenem besonderen Sachverhalt zu tun, der eigentlich ein Kunstverhältnis ist: der Komposition und Gliederung von sogenannten Inhalten.¹⁷⁹

Jede Dichterin und jeder Dichter des 18. Jahrhunderts war sich darüber im Klaren gewesen.

¹⁷⁹ Peter Rühmkorf: Meine Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft. In: Peter Rühmkorf: Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur (Werke 3). Hg. von Hartmut Steinecke. Hamburg 2001, S. 129–149, S. 146 f. Zuerst erschienen als Peter Rühmkorf: Poet am Marterpfahl. In: Die Zeit, 4. 8. 1978.

Personenregister

- Aemilius Paullus Macedonius, Lucius 116
Afzelius, Arvid August 190
Ahlwardt, Christian Wilhelm 204
Alexander der Große 114
Alexander, William 11, 241–243, 249
Al-Firdusi, Abu l-Quasem 175
Alighieri, Dante 104, 105
Al-Mutanabbi, Abu-t-Tayyib 176
Amaral, Prudêncio do 232
Amyot, Jacques 42, 43, 45
Angoulême, Jean d' 95
Apollonios von Rhodos 126
Arat 223
Aristoteles 9, 43, 110, 112, 134, 135, 140, 153, 154, 156, 159, 221, 245
Arvidsson, Adolf Ivar 190
Augustus, s. Oktavian
Ausonius 8, 124–125
Avalo y Orozco, Francisco de 45
Avitus von Vienne 275
Ayrer, Jacob 195
- Bachtin, Michail Michailowitsch 2, 3, 42, 60, 135, 160
Bally, George 11, 252–253, 264
Bartas, Guillaume de Saluste du 11, 241, 242
Bartholin, Thomas 187
Beatriz de Luna, s. Mendes, Gracia 15
Behn, Aphra 272
Bentley, Richard 272
Blackmore, Richard 239
Blake, William 239, 240
Boccaccio, Giovanni 87, 104, 105
Bodmer, Johann Jacob 193, 194, 197, 200
Boileau, Nicolas 223
Bond, William 254
Bonihominis, Alphonsus 87
Bowdich, Thomas 180
Bowman, Walter 269
Breitinger, Jacob 193
Brentano, Clemens 173, 192
Broughton, Thomas 249
Brown, John Newton 274
Bruce, Michael 11, 251–252, 269
- Bruce, Robert 201
Buchanan, Dugald 250
Bulwer-Lytton, Edward 34
Burchardus de Monte Sion 87
Burckhardt, Johann Ludwig 176
Burnet, Thomas 11, 244–245, 246, 247, 249, 253, 266, 267, 268, 271
Burns, Robert 202, 213
Büsching, Johann Gustav 192
Byles, Mather 250
- Caesar, Gaius Julius 118, 125, 128, 271
Carver, Jonathan 183
Catherall, Samuel 11, 265–268
Cato der Ältere 118, 265
Cervantes, Miguel de 14, 35, 38, 45–46, 48, 57, 59, 60, 63, 65
Céspedes y Meneses, Gonzalo 34, 48, 64, 65
Chamisso, Adalbert 172
Chatterton, Thomas 211, 212
Chaucer, Geoffrey 78, 95–107
Choirilos von Samos 136
Cicero, Marcus Tullius 110, 119, 134, 135, 137, 149
Clapperton, Hugh 179
Clark, John 206
Claudianus, Claudius 137, 138, 146, 222
Clavijero, Francisco Xavier 182
Clüver, Detlev 248
Coccio, Francesco Angelo 17
Connolly, Arthur 175
Coripp (= Corippus, Flavius Cresconius) 137
Covarrubias, Sebastián de 45–46
Cranz, David 183, 184
Crawfurd, John 177, 178
- De li Angeli, Luigi 16
Decablier, Vincent 274
Deleuze, Gilles 3
Della Croce, Luigi Annibale 16, 17
Denham, John 275
Derham, William 272
Derrida, Jacques 5
Descartes, René 257, 276
Deschamps, Eustache 104

- Diomedes 110
 Dobrovský, Joseph 167
 Docen, Bernhard Joseph 192, 193, 195
 Dolce, Lodovico 6, 14, 15, 16, 18
 Domitian 142, 150
 Donelaitis, Kristijonas 10, 164, 165, 213–235
 Drummond, William Hamilton 204, 208, 209
- Eckhardt, Johann Georg von 193
 Eliot, George 28
 Ellis, George 197
 Ellis, William 172, 178
 Elphinstone, Mountstuart 175
 Ennius, Quintus 9, 110, 137, 138–153, 160
 Enríquez de Zúñiga, Juan 53
 Erasmus von Rotterdam, Desiderius 18
 Erlach, Friedrich Carl von 173, 192
 Eschenburg, Johann Joachim 197
 Etzel, Jacob Otto 13
- Fleming, Paul 195
 Fontenelle, Bernard Bovier de 227, 272
 Fracastoro, Girolamo 229
 Francke, Georg 244
 Francis, Benjamin 273
 Funes de Villalpando, Francisco Jacinto 6, 47–51
- Gaggin, James 273
 Garland, R. T. 274
 Gay, John 275
 Geijer, Eric 190
 Gellius, Aulus 145
 Genest, Charles-Claude 223
 Geoffrey von Monmouth 78
 Gerhard, Paul 195
 Gessée, Jean de La 154
 Gibbon, Edward 206
 Giolito de Ferrari, Gabriel 15
 Glynn, Robert 264–265
 Goethe, Johann Wolfgang von 135, 215, 218
 Gómez Tejada de los Reyes, Cosme 45, 48, 64, 65
 Görres, Joseph 194
 Gottsched, Johann Christoph 10, 219–228, 233
 Gracián, Baltasar 39, 53, 64
 Grandson, Othon de 104
 Grimm, Jacob 166, 169, 185–186, 187, 189, 236
- Grimm, Wilhelm 185–186, 187, 192
 Grosseteste, Robertus 87
- Hall, James 183
 Hannibal 109, 116, 152
 Harrison, Samuel 274
 Harsdörffer, Georg Philipp 214
 Hayden, Joseph 213
 Heckewelder, John 184
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 135
 Heinrich III (= Prinz Heinrich von Anjou) 154
 Heliodorus von Emesa 6, 13–14, 36, 41–43, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59–60, 62, 63, 66
 Hempfer, Klaus W. 2
 Herder, Johann Gottfried 9–10, 163–164, 166, 168, 170–172, 173, 174, 179, 181, 183, 184, 185, 187, 191, 193, 196, 197–198, 199, 202, 203, 204, 208, 217, 218, 233, 234, 235–236
- Hesiod 172, 234
 Heyn, Johann 248
 Hill, Aaron 11, 268–272, 276
 Hobbes, Thomas 232
 Hobsbawm, Eric 107
 Homer 9, 44, 49, 70, 111–112, 117, 126, 133, 137, 138–142, 149, 150, 153, 160, 172, 203, 228, 236
 Horaz 49, 50, 126, 221
 Huet, Pierre-Daniel 44
 Hugo von Trimberg 194
 Humboldt, Alexander von 181
 Humboldt, Wilhelm von 167
 Hume, David 205
 Hurtado de Mendoza, Diego 17
- Isidor von Sevilla 102
 Italicus, Silius 9, 109, 115, 116–117, 133, 142–146
 Iuvencus 11
- Jacob, Therese von (Talvij) 9–10, 165–213, 217, 235–238
 Jamieson, Robert 172, 201
 Jayadeva 180
 Johannes (?) Puf 86
 Johannes de Alta Silva 86–91
 Johannes Sacrista 86
 Johnson, Samuel 205

- Kerver, Jacques 17
 Kircher, Athanasius 255
 Kollar, Ján 167
 Kretzschmer, Andreas 192
 Kreutzwald, Friedrich Reinhold 237
 Laing, Malcolm 207
 Landívar, Rafael 10, 229–231, 232
 Lane, William 181
 Lang, Dunmore 178
 Lauder, William 211
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 29
 Lewes, George Henry 28–29, 31
 Liegnitz, Sibylla von 212
 Livius 152, 160
 Longus (= Longos) 42
 Lönnrot, Elias 169, 236, 237
 Lope de Vega, Félix 14, 26, 35, 39, 44, 46, 48, 50, 52, 55, 57, 60, 62, 63, 64, 65
 López Pinciano, Alonso 44, 49, 61, 62
 Lozano, Cristóbal 62
 Lucanus, Marcus Annaeus 8, 109, 122, 125–130, 151, 222
 Lucretius Carus, Titus 11, 110, 223, 231, 275, 276, 277
 Lukács, Georg 135
 Lydgate, John 95
 Mácha, Karel Hynek 237, 238
 Machaut, Guillaume de 109
 MacHenry, George 274
 MacKay, Robert 213
 MacNair, Archibald 274
 Macpherson, James 10, 164, 203–213
 Macrobius 145
 Maggi, Girolami 244
 Mantuanus, Baptista 227
 Marner, Der 194
 Martial 127
 Matthias Corvinus (König von Ungarn) 13
 McKenney, Thomas 183
 Melo, José de 232
 Mena, Francisco de 42
 Mendes, Gracia 14
 Micas, Juan 15
 Mills, John Stuart 28
 Milton, John 11, 95, 211, 239, 253, 254, 266, 275
 Mohnike, Gottlieb 190
 Molina, Juan Ignacio 182
 Montgomery, Robert 273
 Naevius, Gnaeus 137
 Nasi, Joseph s. Micas, Juan
 Newcomb, Thomas 11, 254–256, 262, 273, 276
 Newton, Isaak 240, 246, 249, 265, 269, 276, 277
 Nifo, Agostino 242
 Norris, John 251, 256–258, 260, 261
 Núñez de Reinoso, Alonso 6, 13–32, 54, 56, 63
 O'Reilly, Edward 204, 208, 209
 Obspoeus, Vincent 13
 Ogilvie, John 11, 262–264, 269, 273
 Oktavian 114, 122, 123
 Opitz, Martin 223
 Orléans, Charles d' 95
 Ossian 10, 164, 203–213, 218, 235
 Ovid 145, 276
 Pallas, Peter Simon 176
 Park, Mungo 179
 Parny, Évariste 179
 Párraga Martel de la Fuente, Francisco de 53
 Peck, John 250, 274
 Percy, Thomas 196–197
 Petrarca, Francesco 9, 87, 104, 105, 133, 138, 145–153, 159, 160
 Phaidros 222
 Philipp II (König von Frankreich) 138
 Philipp II. (König von Spanien) 15
 Philipp III. (König von Spanien) 59
 Philips, John 223, 266, 275
 Piccolomini, Francesco 247
 Pickering, John 167
 Polignac, Melchior 232
 Polybios 13
 Pomfret, John 11, 251, 258–260, 273
 Pompeius Magnus, Gnaeus 109, 125, 126, 127, 128
 Pontaymeri, Alexandre de 9, 155–159, 160
 Pope, Alexander 223, 268, 275
 Prešeren, France 10, 237, 238
 Prior, Matthew 239
 Properz 137
 Pumpurs, Andrejs 237

- Quintana, Francisco de 54, 64
 Quintilian, Marcus Fabius 112, 134, 137, 145
- Randell, Thomas 274
 Ray, John 11, 245, 246, 247, 249, 255, 256, 261, 271
 Rhesa, Martin Ludwig 10, 164, 214, 214–218,
 233, 234
 Ritson, Joseph 197, 199, 201, 202, 212
 Robert von Sizilien (König) 150, 152
 Robinson, Edward 167
 Röhn, Caspar von der 194
 Ronsard, Pierre de 9, 137, 153–154, 159
 Rowe, Elizabeth Singer 11, 251, 260–262, 273
 Rühmkorf, Peter 277
 Rustaveli, Schota 175
 Rutebeuf 236
- Sachs, Hans 195
 Saint-Lambert, Jean-François 213
 Sallust 161
 Sannazaro, Jacopo 227
 Sappho 137, 217, 235
 Saumaise, Claude de 44
 Scaliger, Julius Caesar 9, 154, 159
 Scheuchzer, Johann Jacob 248
 Schiller, Friedrich 135, 183
 Schilter, Johann 193
 Schultz, Franz Albert 220
 Scipio Africanus, Publius Cornelius 109, 117, 138,
 145, 146–149, 151, 152
 Scott, Walter 165, 198, 201, 202, 208
 Seneca, Lucius Annaeus 222
 Servius 109, 118, 145
 Shakespeare, William 197, 198, 217
 Shaw, William 206
 Silius Italicus, s. Italicus, Silius
 Skales, Georg 274
 Smart, Christopher 239, 240, 275
 Smith, John 206
 Soltau, Friedrich Leonhard von 173, 192
 Sorel, Charles 43, 44
 Spenser, Edmund 95
 Statius, Papinius 109, 112, 150, 151, 222
- Strozzi, Tommaso 232
 Suárez de Mendoza y Figueroa, Enrique 53
 Suter, Alexander 273
 Syv, Peder 189
- Tasso, Torquato 49
 Tatius, Achilles (= Tatiros, Achilleus) 6, 14, 15,
 16–19, 25
 Theokrit 227
 Thomson, James 213, 215, 275
 Thukydides 96
 Tieck, Ludwig 190
 Timoneda, Juan de 46
 Trapp, Joseph 11, 253–254
 Tschingis Khan (= Cambyuskan) 96
- Vanière, Jacques 231
 Vedel, Anders 189
 Vega, Inca Garcilaso de la 184
 Vergil, Publius Maro 8, 44, 49, 70, 76, 109, 110,
 114, 116, 118, 120–123, 124, 125, 126, 130,
 135, 137, 145, 151, 154, 207, 213, 223, 227,
 228, 229–230, 234, 235, 253, 275
 Victorius, Claudius Marius 277
 Vida, Marco 275
 Villon, François 236
 Vincent, Jacques 17
 Voß, Johann Heinrich 215
- Walter von der Vogelweide 235
 Warton, Thomas 197, 199
 Watts, Isaac 250, 251
 Whiston, William 11, 246–247, 248, 249, 263
 Wigglesworth, Michael 243, 273
 Wilhelm von Bretagne 138
 Wolff, Oskar Ludwig Bernhard 170, 171, 173, 174,
 175, 179, 192
 Wood, Thomas 274
 Woodward, John 245
- Xenophon 161
- Young, Edward 241, 250–251, 252, 254, 273